DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

Coco Chanel y Le Corbusier

analogías en la moda y la arquitectura
(1871-1939)

ANA MARTÍNEZ-PITA ZEMBORAIN. ARQUITECTO
DIRECTOR: FEDERICO SORIANO PELAEZ. DOCTOR ARQUITECTO
2018

“¿Pero, tiene algo que ver nuestros edificios modernos con nuestra ropa?”

(cit. Adolf Loos, *Architektur* en la revista *Der Sturm*, 1910)¹

1. Loos, Adolf, 1931, “*Adolf Loos. Trotzdem. 1900-1930*”, Opel, Adolf (ed) Innsbruck, p. 90-104.

Índice

0. resumen/ abstract.

1. introducción.

2. Similitudes entre el vestido y el edificio.

2.1. La fábrica textil modifica la ciudad. Mediación entre técnica e individuo: *David Dale*, “*New Lanark*” (1775), *Robert Owen*, “*Harmony society*” (1825) y *Hebenzer Howard* “*La ciudad jardín del mañana*” (1898-1902).

2.2. Convergencias históricas entre moda y urbanismo. *Bryam Blummel* (1778-1840) y *Burnham y Root* (Chicago 1871).

2.3. Situaciones de manipulación del objeto habitable en el marco histórico (1871-1939).

3. Confluencias entre Coco Chanel y Le Corbusier. Tres conceptos:

3.1. habitaciones accesibles.

3.1.1. Estrategias de especulación en la moda. *Frederick Worth* (1825-1895).

3.1.2. La definición del comercio moderno en la ciudad. *Los Grandes Almacenes*, París (1854-1870).

3.1.3. La industrialización del objeto habitable en *El Ford Chanel* (Coco Chanel, 1926) y *Pessac* (Le Corbusier, 1925).

3.2. envases transparentes.

3.2.1. La hibridación entre arte y moda. *Les robes de Paul Poiret* (Paul Iribe, 1908).

3.2.2. La simultaneidad inspira la indumentaria moderna. *Vestido simultaneo* (Sonia Delaunay 1913) y *El traje simultaneo futurista* (Giacomo Balla 1914).

3.2.3. La revelación de la silueta por la transparencia en *Le Charming Chemise Dress* (Coco Chanel, 1916) y *Maison Ozenfant* (Le Corbusier, 1922).

3.3. materiales habituales.

3.3.1. Acciones de descontextualización cultural. *Los Ballets Rusos* (Sergei Diaghilev, 1909-1924).

3.3.2. Hibridación multidisciplinar. *La exposición de Artes Decorativas de París* (1925).

3.3.3. Reordenamiento de las piezas en *El collar de perlas de Romanov* (Coco Chanel, 1922) y *Urbanisation de la villa d'alger* (Le Corbusier, 1930).

4. patrones y planos.

5. Conclusiones sobre Moda y Arquitectura.

anexo 1. Vidas paralelas. Coco Chanel (1883-1971) y Le Corbusier (1887-1965)

anexo 2. bibliografía.

Índice desarrollado

0. resumen/ abstract.

1. Introducción.

2. Similitudes entre el vestido y el edificio.

2.1. La fábrica textil modifica la ciudad. Mediación entre técnica e individuo: *David Dale*, “*New Lanark*” (1775), *Robert Owen*, “*Harmony society*” (1825) y *Hebenzer Howard* “*La ciudad jardín del mañana*” (1898-1902).

2.2. Convergencias históricas entre moda y urbanismo. *Bryam Blummel* (1778-1840) y *Burnham y Root* (Chicago 1871).

2.3. Situaciones de manipulación del objeto habitable en el marco histórico (1871-1939).

3. Confluencias entre Coco Chanel y Le Corbusier. Tres conceptos:

3.1. Habitaciones accesibles.

3.1.1. Estrategias de especulación en la moda. *Frederick Worth* (1825-1895).

3.1.1.1. La expansión del oficio costurero incorpora el concepto de *Haute-couture*. *Frederick Worth* (1825-1895).

3.1.1.2. La democratización del consumo. *Henri Ford* (1863-1947) y *Frederick Winslow Taylor* (1856-1915).

3.1.1.3. La incidencia de la industria en la manufactura textil en la industria. La máquina, la fábrica, el individuo.

3.1.2. La definición del comercio moderno en la ciudad. *Los Grandes Almacenes de París* (1854-1870).

3.1.2.1. El compromiso industrial con el diseño.

3.1.2.2. La seriación y la prefabricación se consolidan como sistema constructivo. *Crystal Palace* (1851).

3.1.2.3. Consecuencias comerciales de la transformación urbanística de París a mediados del siglo XIX.

3.1.2.4. Estrategias constructivas en la industria textil. El centro comercial.

3.1.2.5. La técnica del hormigón ofrece nuevas vías de desarrollo en la construcción.

3.1.3. La industrialización del objeto habitable en *El Ford Chanel* (Coco Chanel, 1926) y *Pessac* (Le Corbusier, 1925).

3.1.3.1. Seriación, estandarización y superproducción.

3.1.3.2. “*El Ford de Chanel*”. (1926)

3.1.3.3. “*Pessac*” (1925). “*El Citroën de Le Corbusier*”.

3.2. Envases transparentes.

3.2.1. La hibridación entre arte y moda. *Les robes de Paul Poiret* (Paul Iribe, 1908).

3.2.1.1. El vestuario femenino reinterpreta la piel del objeto habitado.

3.2.1.2. Esculturas textiles del recorrido del cuerpo. *Paul Poiret* (1879-1944).

3.2.1.3. El arte explora la moda en "*Le Robe de Paul Poiret*" (Paul Iribe 1908).

3.2.2. La simultaneidad inspira la indumentaria moderna. *Vestido simultaneo* (Sonia Delaunay 1913) y *El traje masculino futurista* (Giacomo Balla 1914).

3.2.2.1. Futurismo y Cubismo coinciden en el simultaneismo. *Soleil N° 2* (Robert Delaunay 1912-13).

3.2.2.2. "*La Robe simultanée*" (Sonia Delaunay, 1913).

3.2.2.3. La interpretación de la velocidad en la obra de Giacomo Balla. "*El traje masculino futurista*" 1914.

3.2.2.4. La transparencia en el arte y en la arquitectura moderna. "*Aprée le Cubism*" (Amedée Ozenfant y Le Corbusier 1918) y *Edificio de la Werkbund* (Walter Gropius y Adolf Meyer 1914).

3.2.3. La revelación de la silueta por la transparencia en *Le Charming Chemise Dress* (Coco Chanel, 1916) y *Maison Ozenfant* (Le Corbusier, 1922).

3.2.3.1. El espíritu común.

3.2.3.2. El cuerpo visible en *Le Charming Chemise Dress* (Coco Chanel, 1916).

3.2.3.3. Usos y recorridos compartidos en *Maison Ozenfant* (Le Corbusier, 1922) .

3.2.3.4. Confluencias acerca de la invisibilidad del objeto habitado.

3.3. Materiales habituales.

3.3.1. Acciones de descontextualización cultural. *Los Ballets Rusos* (Sergei Diaghilev, 1909-1924).

3.3.1.1. La racionalización del diseño. La hibridación como método creativo.

3.3.1.2. Multidisciplinareidad y popularidad creativa. *Los Ballets Rusos* (Sergei Diaghilev, 1909-1924).

3.3.2. Hibridación multidisciplinar. *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París* (1925).

3.3.2.1. La multiplicidad presente.

3.3.2.2. Hibridación de estilos.

3.3.2.3. Artefactos híbridos en la moda del siglo XX. *Schiaparelli*

3.3.3. Reordenamiento de las piezas en *El collar de perlas de Romanov* (Coco Chanel, 1922) y *Urbanisation de la villa d'alger* (Le Corbusier, 1930).

3.3.3.1. Joya, *Bijoux* o palacio.

3.3.3.2. Acciones de descontextualización en la obra de Coco Chanel y de Le Corbusier.

3.3.3.3. La hibridación como método creativo de Coco Chanel.

3.3.3.4. *El collar de perlas* (1922) y la *Urbanisation de la villa d'alger* (1930), dos *bijoux*.

4. patrones y planos.

5. Conclusiones sobre Moda y Arquitectura.

anexo 1. Vidas paralelas. Coco Chanel (1883-1971) y Le Corbusier (1887-1965)

a1.1. Gabrielle Chanel y Charles-Édouard Jeanneret Gris.

a1.2. Coco Chanel y Le Corbusier.

anexo 2. bibliografía.

a2.1. Habitaciones accesibles

a2.2. Envases transparentes.

A2.3. Materiales habituales.

resumen

El edificio y el vestido, son pieles inmediatas habitables que difieren en su escala y en su materialidad pero que hablan lenguajes idénticos con respecto a la relación espacial que comparten con el usuario. Sea sobre indumentaria humana o arquitectónica, esta coincidencia se produce sobre todo en torno a la técnica de producción y a la manipulación del objeto. El objetivo de esta tesis es visualizar estas confluencias conceptuales entre la moda y la arquitectura que se dieron con más fuerza a principios del siglo XX, en tres concepciones concretas; **habitaciones accesibles**, en la relación entre producción y habitar, **envases transparentes**, en la relación entre forma y espacio interior con los nuevos significados artísticos y **materiales habituales**, en la integración de las técnicas y materiales comunes o populares en situaciones de mayor riqueza conceptual. En la era previa a la modernidad, se disolvieron las bases de la moda y la técnica, el arte y la cultura le proponen nuevas vías exploratorias de ordenación, que son persuadidas por una práctica de interacción entre disciplinas independientes. Con la exposición explicativa del medio, se muestra esta maniobra tendente de intercambio y de fusión entre las obras industriales, plásticas, culturales e indumentarias que flexibiliza los teoremas fundacionales genéricos de otras prácticas profesionales como es la arquitectónica.

Los casos que se exponen, muestran que el vestido y el edificio evolucionan desde la primera década del siglo, en Europa, por una senda simultánea, trasladando las estrategias comunes de producción, de tratamiento de la piel y de manipulación de la habitación a los diseñadores de moda y a los arquitectos como directores de laboratorios experimentales y que a través de su obra, formulan innovadoras vías exploratorias compartidas. Como punto de partida se presenta a *Frederick Worth (1825-1895)*, primer teórico de la actividad indumentaria en Francia, que proponía la utilización de estrategias especulativas de industrialización para su trabajo, en paralelo a la práctica disciplinaria clásica, generando la convivencia de vías temporalmente contradictorias. Su actividad se desarrolla en un París que ha asimilado un urbanismo político incitante de la nueva sociedad y economía del país. Un segundo grupo de casos, en continuidad cronológica, reúne a *Paul Poiret (1879-1944)*, a *Giacomo Balla (1871-1958)* y a *Sonia Delaunay (1885-1979)* que a través de su obra seleccionada descubren espectros de interacción del arte con la moda. Sus trabajos dibujan el interés pertinente por el objeto definido en su piel y en su dinamismo, presentando nuevas posibilidades de habitabilidad, que también refleja la arquitectura coincidente, dependiente de la irrupción de la transparencia y de los flujos internos del contenedor material. En tercer lugar, en la segunda década del siglo XX, predomina como vía exploratoria la lectura contemporánea de lo clásico desafiando la continuidad lógica, trasladando geo-temporalmente obras de la cultura popular al marco de sofisticación predominante en París. “*Los Ballets Rusos*” de *Sergei Diaghilev (1909-1924)* son una prueba de dicha transacción y manifiestos de un concepto de convivencia plural que orbita el pensamiento del medio explorado que afectará al sistema generador del traje y del urbanismo moderno.

Las confluencias conceptuales manifiestas en la moda y en la arquitectura de las dos primeras décadas del siglo XX, presentan un laboratorio de estrategias sintetizado en los trabajos de Coco Chanel, que se ha podido leer también en Le Corbusier. En la exposición de su obra que se estudia en esta tesis, se manifiesta la transcripción conceptual de las repercusiones más fructíferas del periodo del tiempo expuesto, detectando una vista única de la obra de ambos. Moda y arquitectura se asocian con mirada crítica proponiendo un discurso inédito de las siguientes obras de Coco Chanel “*El Ford de Chanel*” (Coco Chanel 1926), “*Le charming chemise dress*” (Coco Chanel 1916) y “*El collar de perlas de Romanov*” (Coco Chanel 1922) a las que referenciamos de manera rápida y paralela, ya que están suficientemente estudiadas y tratadas por la historiografía oficial, con tres obras de Le Corbusier: *Pessac* (1925), el “*Maison Ozenfant*” (1922), los *Urbanisation de la villa d’alger* (1930).

Introducción

1. El marco histórico.

A través del itinerario de casos históricos que se suceden entre 1871 y 1939, se percibe la pérdida de la identidad del contexto heredado, reconstruyéndose hacia un nuevo espíritu que debe alumbrar el camino de la época. El desafío político, social y económico resultante, afecta a los medios de expresión cotidianos. Esta tesis detecta las alteraciones consecuentes de forma y de contenido en los trabajos expedidos por numerosas disciplinas y propone un recorrido por las obras seleccionadas que intenta desenmascarar este halo común. El análisis de los cambios que se producen en la indumentaria es, sin duda, una de las acciones más directas para expresar la mutación de la práctica, y es a través de este análisis que podemos experimentar un entendimiento inédito de la arquitectura.

El recorrido de ejemplos destapa que París ofrece a finales del siglo XIX, un laboratorio experimental de estrategias artísticas, tecnológicas, actuaciones políticas y movimientos sociales de primer orden. Resulta incuestionable el alcance cultural de las vanguardias artísticas. Esta investigación las amplía también, a las repercusiones que impulsaron los promotores de la moda. El arte opera en el objeto habitable, proponiendo nuevas pieles y un nuevo concepto de espacio de ocupación. Es evidente que la ropa es nuestra primera piel y es en este momento cuando además empieza a relacionarse la vestidura con el espacio que el cuerpo ocupa en él. Aparece, por tanto, una primera interacción entre arte y la moda. Los espectros de los cánones de composición formal heredados devienen ahora velados y cada vez más difusos. Se ofrecen otras vías exploratorias conceptuales que la moda y la indumentaria recogen. Por otro lado, los avances del medio técnico proponen campos de conocimiento, prácticas industriales, planteamientos organizativos del trabajo, herramientas funcionales y reconsideraciones de materiales reutilizados en otras profesiones que inducen a la transformación del proceso de manufactura textil y modifican las velocidades de producción masiva y la intervención del individuo en dicho proceso.

El mismo desarrollo tecnológico se estaba produciendo en la locomoción, modificando la velocidad de las personas y de los hechos, y por tanto repercutiendo en la ciudad y en las relaciones interurbanas. Las transformaciones industriales también acaban integrándose en la ciudad. El resultado: un nuevo urbanismo, que ofrece estrategias experimentales de crecimiento que produce la aparición de construcciones megalíticas contenedoras propias del consumismo masivo favorecidas por las nuevas políticas de desarrollo y la inclusión de los espacios de producción textil en el propio interior urbano, junto al desafío práctico de los movimientos sociales utópicos. Es imposible en esta exposición, no evaluar el papel de la mujer, con su incorporación exhaustiva en el marco cotidiano laboral, dada la ausencia de figuras masculinas que tuvieron que cubrir la actividad bélica de la I Guerra Mundial. Todo ello se manifestó a través de métodos de consumo ampliados y propuestas políticas. Al margen, se detectan estratos burgueses y bohemios insertados en la aristocracia, que desafían el orden social establecido, ofreciendo un marco de costumbres que se injertan e incorporan preceptos de habitabilidad nuevos.

Todos estos factores que orbitan en el panorama propuesto, son destilados en una indumentaria capaz de acaparar las interacciones del medio.

2. Habitaciones textiles.

La profesión de costurero, habría sufrido la renovación propia del marco histórico. Es la actividad textil la que se ofrece, en su propio formato, como práctica industrial, artística y cultural pertenecientes al momento. La máquina, incorporada en el proceso de manufactura textil, evidencia su influencia, tanto en el desarrollo del producto final como en la necesidad de nuevos espacios de comercio y venta – la arquitectura de grandes superficies-, lo cual repercute de forma indirecta y expansiva en el urbanismo. El vestido puede servirnos como un sistema de reconocimiento de estrategias de desarrollo, y que evolucionará hacia caminos inéditos que se exponen en los trabajos elegidos. El guión que los enlaza, sigue las tres vías exploratorias reincidentes en el mayor número de situaciones coetáneas.

En primer lugar, la posibilidad de consumir los objetos habitables se torna real en el momento que los fabricantes ofrecen al usuario facilidades económicas para la compra de sus productos. La superproducción derivada del uso de la tecnología es la responsable de este desarrollo económico, repercutiendo directamente en el consumo, pero también indirectamente en el individuo, que como consecuencia, podría perder su identidad en la masificación de la habitación móvil que habita, su vestido. Como consecuencia, la producción seriada y estandarizada del traje repercute en la individualidad del vestir y la elección personal entra en un proceso de manipulación dictada por la economía, que afecta al habitante social. Se debate entre la exclusividad de la que nos hacen protagonistas los productos de lujo, o por el contrario, la pérdida de personalidad diluida en la masa cuando nos introducimos en los productos populares. Se añade al vestido una responsabilidad sociológica, del individuo frente a la comunidad.

Desde una perspectiva formal, el envase de la moda se torna transparente tanto en su materialidad como en su capacidad de ocultación del cuerpo humano. Si lo relacionamos con, aspectos sensitivos, el vestido se libera de las restricciones fenomenológicas, permitiendo al usuario un movimiento enriquecedor, tanto visual como literal y un recorrido espacial que dota de un valor añadido a su función. En la tesis se muestra que el vestido asume en *El vestido simultaneo* (Sonia Delaunay 1913) y en *El tratado del traje futurista* (Balla 1914), las reinterpretaciones de la práctica artística vanguardista, referentes a la simultaneidad, la transparencia y el purismo, que alcanzan un uso cotidiano en los trajes de Paul Poiret.

En el marco del espectáculo, a pesar del vacío fruto del tiempo bélico, las transacciones culturales desafían la realidad. *Los Ballets Rusos* (Sergei Diaghilev 1909-1924), mediante la traslación directa del folklore nacional, reinterpretado por artistas vanguardistas parisinos, reinventan estrategias de producción creativa innovadoras en la reordenación de lo clásico, extendido al campo del diseño de la moda. Es por tanto el primer espectáculo que ofrece un medio de inspiración creativa basado en reorganizar el material cultural habitual que orbita en la memoria de todos los ciudadanos, generando sistemas de trabajo que pueden ser usados como herramientas proyectuales.

La arquitectura formulada tras la mirada de la moda, amplía el conocimiento en los campos de la producción, su materialidad y su función, como resultado conclusivo de esta investigación.

3. Metodología: entre Chanel y Le Corbusier.

Coco Chanel, recoge en su trabajo, la mutación del sistema de producción de la moda, que ha seguido el guión descrito anteriormente. La intención de los casos de estudio expuestos en la tesis es proponer la relación indirecta de su obra con la arquitectura de Le Corbusier, ofreciendo una mirada inédita a Pessac, el *Maison Ozenfant* e *Urbanisation de la villa d'Alger* a través de la lectura de *El Ford de Chanel*, *Le charming chemise dress* y *El collar de perlas de Romanov*.

Con el fin de hacer una exploración práctica, se han seleccionado estos seis casos que se relacionan comparativamente por parejas diseminadas por los campos conceptuales coincidentes, previamente expuestos: **las habitaciones accesibles, los envases transparentes y los materiales habituales.**

Le robe noir de Coco Chanel (1917) expone frente a *quartiers modernes* Frugés en Pessac de Le Corbusier (1925), la mirada de la industrialización desde la superproducción, la simplicidad y lo impersonal, que evidencian *The Crystal palace* (Paxton, 1851), *The Ford Company* (Ford 1903) y *Principles of Scientific Management* (Taylor 1911) y en su correspondiente temática tipológica. La mejoría del desarrollo tecnológico durante la I Guerra Mundial, consecuencia de la necesidad armamentística de resolver mayor producción y mayor eficacia, conlleva también un aumento de la producción generalizada de todo tipo de productos. Determinadas acciones urbanísticas y comerciales intervienen en la implantación de esta nueva forma de interacción, tanto en la ciudad como en el propio individuo de ese tiempo. Éste, ha perdido su identidad individual inmerso en la pluralidad. El *flâneur* (Baudelaire 1857)² podría ser un ejemplo paradigmático del nuevo ciudadano, perdido en la masa de la ciudad, pero atento a lo que pasa a su alrededor como a lo que él mismo piensa. La aspiración para que la indumentaria y la vivienda pueda llegar a todos los públicos, es la manifestación clara de una nueva comprensión del campo de relación industrial del individuo con la ciudad, y de las experiencias de habitar que ello conlleva.

Las cualidades inmateriales de la vanguardia artística, detectadas en *El vestido simultaneo* (Sonia Delaunay 1913) y *El tratado del traje futurista* (Giacomo Balla 1914), repercutidas por el espíritu de progreso, se materializan en el vestuario propuesto por el modisto *Paul Poiret* (1879-1944) en toda su carrera. *Le charming chemise dress* (1916) de Coco Chanel recoge la simultaneidad desde el marco perceptivo, concentrando el concepto en una esencia pura, sin límites y difusa, como el traje que se había generado. El envase en su transparencia literal, pierde su aspecto superfluo. Por tanto, de la narración espacial interna despeja su función, al igual que sucediese en la muestra arquitectónica del pabellón de *Maison Ozenfant* (1922) de Le Corbusier.

Un enfoque novedoso de lo clásico permite incorporar sistemas de desarrollo en el marco de la moda que desafían el uso protocolario. La intervención de Coco Chanel como diseñadora del vestuario de *Le train bleu* (Sergei Diaghilev 1924) es la manifestación de la práctica indumentaria en el espectáculo, trasladando material inédito a un contexto extraño que en su inserción se ha desvinculado de su función inicial. Los Ballets rusos (1909-1924) son laboratorios experimentales donde la cultura desafía a lo clásico a través de su lectura contemporánea, y como consecuencia, la habitación textil o arquitectónica, en su desplazamiento temporal formula una nueva experiencia. Desde esta perspectiva, *el collar de perlas* (Chanel 1922) y *Urbanisation de la villa d'Alger* (Le Corbusier 1925) testifican la práctica de esta estrategia conceptual del diseño, en el marco de lo funcional.

2. Término que pertenece a la novela *"Le fleurs du mal"*, 1857, Editorial Auguste Poulet-Malassis, Francia.

2.

Similitudes entre el vestido y
el edificio

2.1. La fábrica textil modifica la ciudad. Mediación entre técnica e individuo: *David Dale, "New Lanark" (1775), Robert Owen, "Harmony society" (1825) y Hebenzer Howard "La ciudad jardín del mañana" (1898-1902).*

"No merece ni siquiera una mirada un mapamundi en el que no se encuentre el país Utopía"
cit.Oscar Wilde

La utopía es una de las herramientas para el desarrollo urbano. Es el resultado de una larga serie de pensamientos de mejora de la ciudad, desde la primera *Isla Utopía* descrita en 1515 por Moro, pasando por los viajes de *Lord William Carisdall*¹ hacia 1840, ó *New Lanark*², la ciudad cooperativa de David Dale y Owen de 1785 y *Saltair*³ en 1853. Los falansterios de Fourier⁴ de 1822 o el *Familistere*, construido por el industrial Godin⁵ junto a su fábrica de Guise en 1870. *La Colonia Cecilia en Brasil*⁶ en 1890, *La Reunión en Texas*⁷ o *Nauvoo en Illinois*⁸ en 1898 serán otros ejemplos de sociedades utópicas.

"La utopía y la imagen de una ciudad son inseparables" afirma Rowe (1999, p.197), haciendo referencia a las transformaciones formales (paisaje, recorridos, zonas verdes y accesos, etc...) que sufre por los condicionantes sociales (calidad de vida, derechos humanos, condiciones laborales, incorporación de la mujer, etc..)

¹ Es el protagonista de la novela *Voyage et aventures de lord William Carisdall en Icarie*, escrita en 1840 por Étienne Cabet. La novela describe los viajes a mundos utópicos, entre ellos Icaria. En esta ciudad describe su *ciudad ideal*

² New Lanark es un pueblo situado a la orilla del pueblo Clyde. Fundado por David Dale en 1785. Hizo construir fábricas de algodón y residencias para los obreros. La cercanía del río permitía usar la corriente para obtener energía. Su yerno Robert Owen continuará su sueño, una fábrica con otros edificios de residencia para los trabajadores y sus familias. Preocupado por la educación de los niños, la sanidad, y otro temas de índole social. Una fábrica ecológica en cuanto el uso de las corrientes del río, limpia, con parques.

³ *Saltair* es un pueblo en la ciudad de Bradford fundado en 1853 por Sir Titus Salt, un industrial líder en la industria de la lana de Yorkshire, que trasladó todo su negocio (cinco molinos separados) de Bradford a este lugar en parte para proporcionar mejores alojamientos para sus trabajadores y en parte para albergar su gran molino textil por un canal (el pueblo estaba cerca del río Aire y el canal de Leeds y Liverpool) y un ferrocarril. Actualmente es patrimonio de la humanidad

⁴ *Le Nouveau monde Industriel*, 1829, de Charles Fourier (1772-1837) se basa en una teoría filosófico-psicológica, según la cual las acciones de los seres humanos derivan de la atracción pasional y no del provecho económico. Define una forma de vida utópica colectivizadas, que los hombres abandonarán la ciudad y vivirán en Falanges de 1.620 individuos, viviendo en edificios colectivos adecuados llamados *Falansterios*. El Falansterio, según su propia descripción es como un gran hotel. Los ancianos vivirán en la planta baja; los niños en la primera y los adultos en las superiores. El Falansterio estará dotado de instalaciones colectivas y servido de forma centralizada. Constará de tres patios y numerosas entradas.

⁵ Godin (1817-1889) comienza a realizar el Familisterio de Fourier durante el II Imperio en su fábrica metalúrgica de Guise. Es una reducción y una interpretación personal del modelo de Fourier. Esta compuesto de tres bloques cerrados. El primer bloque es de 1859, el segundo de 1862 y el tercero de 1877. Entretanto se concretaron los servicios generales (1860), al asilo-nido y asilo infantil (1862), las escuelas y el teatro (1869), los baños y el lavadero (1870). En 1880 Godin estableció una cooperativa entre sus operarios, a quienes confió la dirección de la fábrica y el Familisterio. Está continuó sus actividades hasta 1939. Godin expuso sus teorías en el libro *"Soluciones sociales"* (1841)

⁶ Comuna experimental anarquista fundada en 1890 en el municipio de Palmeira, Paraná por un grupo de libertarios entre los que destaca Giovanni Rossi. Llegó a alojar más de 250 colonos que convivieron según los principios anarquistas de cooperación. Se construyeron un barracón colectivo y veinte individuales, escuela, molino, estanques y un pabellón que contenía consultorio médico y almacén

⁷ Victor Considerant (1808-1893) era Ingeniero del Ejército, dejó su profesión para seguir las ideas de Fourier y difundirlas. Considerant intentó algunas experiencias falansterianas que terminaron en fracaso. La más célebre fue la colonia de la Reunión, fundada cerca de Dallas (Texas) A la muerte de Fourier se convirtió en jefe del movimiento falansteriano y en director de su órgano: la Falange. En sus obras se exponen los principios de Fourier de forma más clara y sintética que en los libros del propio fundador, como en *"La Description du Phalanstère"* (1840)

⁸ Nauvoo fue la ciudad construida a orillas del Mississipi en 1838 por Étienne Cabet y un grupo de seguidores (Icarios). Cabet filósofo y socialista utópico francés había desarrollado la visión del socialismo de Estado en su libro *"Viaje por Icaria"* en 1840, como habíamos visto, con *Lord William Carisdall* de protagonista, que es una descripción de la organización social y política de una comunidad imaginaria, un tratado científico y filosófico. Cabet explicó su programa político en un periódico, *Le Populaire*, reuniendo un grupo de seguidores para iniciar la experiencia de Nauvoo. La colonia fracasó, empezando un nuevo establecimiento en Nueva Icaria (1879) en California, que continuó viviendo modestamente hasta 1895.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

La utopía comprende el deseo de *hacer realidad un plan, un proyecto, una doctrina o un sistema optimista que aparecía como irrealizable en el momento de su formulación* (RAE). Y la convivencia entre lo individual y lo colectivo en la ciudad lo parecía. Según Mannheim, la utopía son *“las orientaciones que trascienden la realidad....que, cuando pasan a efectuarse, tienden a quebrar, parcial o totalmente, el orden de cosas imperantes”* (Rowe 1999, p. 202) . La utopía es más una necesidad que una realidad. Existe en cuanto que modifica la existencia. Surge de las necesidades de los individuos que constituyen la colectividad e influye, afecta, modifica y condiciona el recorrido de esta. La utopía es considerada como un fin estático en si mismo ya que ella ni se modifica ni crece pese a que el resultado si lo haga (la ciudad cambia). Ella transforma al individuo, transforma al conjunto, es dinámica en el origen y en el resultado pero es estática en si misma (ya que conserva el objetivo) .

Es precisamente esta doble función (de transformación y conservación) la que la convierte en nexo entre el individuo-origen (y sus necesidades) y la ciudad-resultado (y su evolución) y les hace convivir. Rowe compara la utopía con la obra de arte

“..en la relación del individuo con la obra de arte todavía podemos encontrar algo comparable a la relación del estado con la utopía. Porque la utopía también puede servir para instruir, civilizar, e incluso edificar, a la sociedad política que contempla. Todo eso lo puede lograr, pero de ningún modo puede, como ocurre a la obra de arte, es cobrar vida. No puede convertirse en la sociedad a la cual cambia, y por lo tanto no puede cambiarse a sí misma.” (1999, p. 203) dando por sentado la transformación que la obra de arte es capaz de producir en el individuo.

En el proceso de diálogo entre la utopía y la sociedad política que la reclama, aparecen nuevas civilizaciones e incluso utopías nuevas, aunque al igual que la obra de arte no puedan cobrar vida. La utopía y la obra de arte son acciones inertes, la vida la poseen el individuo y la ciudad. Coexiste un juego doble de la utopía con el individuo y con la sociedad, entre la inactividad de una y el dinamismo de uno y el del otro, entre las necesidades de uno y la evolución del otro.

La utopía defiende la convivencia entre el individualismo y el bienestar del usuario; y la producción industrial y su colectividad consecuente. Preserva que el individuo se adapte. Es el hilo conductor de las ideas con las necesidades mundanas. En esta caso, su misión es resguardar la productividad de la industria (los bajos costes) con la igualdad de posibilidades que esto provoca (acceder al mismo producto) y la diferenciación individual que supone el bienestar personal. La utopía hace de la ciudad su laboratorio. La obliga a asumir esa doble responsabilidad de favorecer al uno y al todo. Desde su influencia es concebida como un diálogo entre las necesidades del individuo y las exigencias del colectivo homogéneo, como una forma de convivencia entre ambos. El individuo habitante de la ciudad industrial se mezcla con la masa homogénea, por calles de igual trazado, vestuarios idénticos, rincones semejantes y casas clonadas, pese a que sigue anhelando la diferenciación del resto. La utopía dictará el guión.

“No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas, fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma a la dulzura de las utopías” Cit. Foucault. *“Utopías y Heterotopías”*, 1966

Desde su origen, el término Utopía hace referencia a cualquier situación que haga convivir el valor individual del ser, con la fuerza de lo colectivo. Parece que la primera vez que se considera la posibilidad de alcanzar una forma de convivencia utópica diferente, a la establecida es en el libro *“De optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopiae”* (Moro 2011) publicado por Tomás Moro en 1517, muchos años antes de la Revolución Industrial.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

En él muestra (por primera vez) un proyecto de vida ideal en un Isla ficticia así llamada: *Utopía* donde la vida es pacífica y no existe la propiedad privada (muestra un sistema de vida contrario a su Inglaterra natal en una situación social precaria previa a la industrialización definitiva) y donde un grupo consigue vivir en paz.

Afirma Foucault: *“Es muy probable que todo grupo humano, cualquiera que este sea, delimite en el espacio que ocupa, en el que vive realmente, en el que trabaja, lugares utópicos, y en el tiempo en el que se afana, momentos ucrónicos”*.

La palabra *Utopía* tiene su origen etimológico en el prefijo griego *eu* (bueno) y la palabra *topos* (lugar). El nacimiento de este término es un pensamiento filosófico (con tendencia socrática) de búsqueda de una sociedad feliz en grupo aunque conscientes de su imposibilidad en ese momento de formulación, como luego recogerá la RAE en su definición⁹.

En general, el principal tema abordado por Moro en *Utopía* es el problema filosófico de la convivencia del individuo en la sociedad. Moro describe la geografía, el urbanismo, la agricultura, la arquitectura (curiosamente todas las casas en *Utopía* son iguales), la política, la religión y la organización del trabajo de esta isla para la vida (utópica) perfecta de sus ciudadanos.

La isla es el nexo entre las necesidades de los habitantes de la sociedad y la ciudad real que han de habitar. La exclusividad, la buena calidad de vida, la convivencia pacífica, o los derechos laborales, son los deseos del individuo y el germen de una utopía que dirige, los dirige hacia su ciudad ideal. Temas intrínsecos a la convivencia en sociedad del ser humano se verán incrementados tras la I Revolución Industrial

La ciudad de la I Revolución Industrial se había convertido en un lugar hostil por las malas condiciones laborales de los trabajadores y eran habituales las situaciones de inadecuada salubridad. Arquitectos, sociólogos y urbanistas se dieron cuenta de la necesidad de intervenir generando ciudades o comunidades que favoreciesen la convivencia de la fábrica con sus trabajadores.

“Toda gran ciudad tiene uno o varios “barrios malos”, donde se concentra la clase obrera. Desde luego, es frecuente que la pobreza resida en callejuelas recónditas muy cerca de los palacios de los ricos; pero, en general, se le ha asignado un campo aparte donde, escondida de la mirada de las clases más afortunadas, tiene que arreglárselas sola como pueda. En Inglaterra, estos “barrios malos” están organizados por todas partes más o menos de la misma manera, hallándose ubicadas las peores viviendas en la parte más fea de la ciudad. Casi siempre se trata de edificios de dos o una planta, de ladrillos, alineados en largas filas, si es posible con sótanos habitados y por lo general contruidos irregularmente. Estas pequeñas casas de tres o cuatro piezas y una cocina se llaman cottages y constituyen comúnmente en toda Inglaterra, salvo en algunos barrios de Londres, la vivienda de la clase obrera. Las calles mismas no son habitualmente ni planas ni pavimentadas; son sucias, llenas de detritos vegetales y animales, sin cloacas ni cunetas, pero en cambio sembradas de charcas estancadas y fétidas. Además, la ventilación se hace difícil por la mala y confusa construcción de todo el barrio, y como muchas personas viven en un pequeño espacio, es fácil imaginar qué aire se respira en esos barrios obreros.” (Engels 1945).

⁹ *“Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación”.*

2. similitudes entre el vestido y el edificio

La *Harmony Society* creada en 1825 por Robert Owen era el proyecto sucesor de New Lanark¹⁰ creada a su vez en 1775 por David Dale (su suegro). La original correspondía a una micro ciudad entorno a la producción textil.

Surgió de la intención de conseguir la convivencia de la industria con el individuo. Era una fábrica que incluía en su territorio la vida cotidiana de sus trabajadores además de los nuevos medios de producción. Con lo que podía ser considerada fábrica y ciudad simultáneamente y que cuidaba de la buena calidad de vida de sus trabajadores-habitantes y de sus familias.

En el segundo proyecto (el de Harmony) la utopía domina el pragmatismo. Quizá por ello su fracaso (que cerro un año después. Intenta hacer realidad una sociedad pacífica, auto sostenible donde desaparecía la propiedad privada.

Plantea por primera vez de manera real el cooperativismo como sistema económico. La Isla soñada por Moro, se materializa de manera más o menos real en New Lanark y New Armony. Ambas comunidades son el laboratorio experimental planteado teóricamente por Moro de convivencia entre el individuo y el comunidad.

Crea un núcleo de vida en torno a la producción industrial, donde el hombre como individuo olvidaba su condición individual para empezar a formar parte de un conjunto, (no solo a nivel profesional), también a nivel personal.

La tecnificación de la producción no solo afecta al objeto, también afecta a la ciudad y por tanto al individuo que la habita.

Convivencia de la fábrica y el individuo en la ciudad. Robert Owen

La mayoría de estas construcciones de uso industrial se instalan próximas a los cauces de los ríos, para aprovechar la energía que se extrae de ellos. Se manifiesta la aparición de numerosas comunidades creadas a partir de los sistemas de producción, que han de integrar en su urbanismo la fábrica y la fuente de energía que necesitan y en ella deben cohabitar sus trabajadores. Comienza un proceso de convivencia, que ira determinando su crecimiento futuro.

Estos son ejemplos de pragmatismos utópicos en torno a la industria textil del siglo XIX. Varios modelos de ciudad utópica responderán en todo este siglo y el XX a estos deseos. La convivencia del individuo con la fábrica en la ciudad, es desarrollado por arquitectos y urbanistas, desde tres posturas diferentes ante la irremediable incorporación de la fábrica al equipamiento de la ciudad y la obligada habitabilidad del individuo como hombre.

-Una situación de conformación o adaptación que la ciudad hará de una situación real y necesaria en la inclusión de la máquina al mecanismo de producción, y donde la ciudad entrará a formar parte del mecanismo de la máquina, pero a la vez aportará un sistema de vida mejor a sus habitantes. Es el caso del mencionado Robert Owen y su visión de cooperativismo y de integración de los derechos humanos al proceso de manufactura industrial.

-Una segunda postura es de superación, por que la ciudad ha sufrido mucho con la tecnología, con la industria, con los sistemas de producción y se ha visto perturbada en la calidad de vida de sus habitantes. Algunas situaciones dan la espalda a la nueva ciudad y crean ciudades utópicas

¹⁰ Una fábrica con cuatro molinos donde las condiciones del trabajador son muy importantes. La fábrica es levantada junto a la orilla de un río, igualmente las viviendas para los trabajadores, los jardines y escuelas para los niños. Un sistema industrial que desarrollará su yerno Robert Owen por todo Inglaterra y EEUU.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

2. similitudes entre el vestido y el edificio

que soporten la nueva situación laboral urbana. Es el caso Ebenezer Howard, que a partir de los experimentos de Owen, publica en 1902 uno de los tratados de urbanismo más influyente del siglo XX "Ciudades Jardín del Mañana" y aporta el modelo urbanístico ciudad-jardín. Desarrolla un ideario orgánico de la ciudad materializada en la ciudad de Letchworth, a 56 kilómetros de Londres, por los arquitectos ingleses Raymond Unwin y Barry Parker en "Los Tres Imanes" (The Three Magnets).

2.2. Convergencias históricas entre moda y urbanismo. *Bryam Blummel (1778-1840) y Burnham y Root (Chicago 1871).*

A finales del siglo XIX, Chicago, tras el incendio sufrido en 1871 que la devastó por completo, inicia un periodo de reconstrucción. La ciudad aspira a convertirse en una de las más avanzadas de Norteamérica, a nivel económico y a nivel arquitectónico. Y será pionera en el diálogo entre sus edificios y el vestuario de sus habitantes.

En 1907, nos cuenta Collin Rowe, que John Belcher escribió “Essentials in Architecture”, un resumen de la tesis de John Root¹¹ donde este pedía a la hora de reconstruir Chicago “la verdad, la sinceridad, la reserva, la modestia, etc...cualidades distintivas de un caballero, fuesen reconocidas también como rasgos característicos de la existencia de los edificios” (Rowe 1999, p.80) (Monroe 1968, p.77)

La época solicita una lógica identitaria común. Y parece clara la petición de influencia que la ciudad hace a la indumentaria de sus habitantes. Quiere ser como ella: sincera, modesta y elegante. *“...de igual modo como el caballero puede señalar una actividad específica cambiando de vestido, parecía deseable que la construcción recurriese al guardarropía convencional a fin de lograr expresar con la mayor adecuación sus finalidades” (cit. Belcher, Rowe 1999, p.80).*

Se inicia el primer diálogo concreto entre moda y arquitectura. Será un intercambio de principios y de resolución creativa a los objetos que las conforman. Los edificios buscan sinceridad y modestia, los trajes aportan este concepto nuevo: la elegancia. La moda ya había definido ese pensamiento en su campo. La imagen masculina de la elegancia, que llega hasta nuestros días, la había delineado George Bryan Brummel¹² a mediados del siglo XVIII.

Hasta entonces, tanto en Inglaterra como en Francia, la indumentaria repetía las tendencias del siglo anterior (siglo XVII). Los hombres vestían con casaca¹³ sobre una camisa de manga larga y un lazo en el cuello. Llevaban chaleco, calzones hasta debajo de la rodilla y medias de seda, algodón ó lana. La vestimenta que portaban era decorativa y excesiva. Brummel rompe con la excentricidad, como precepto de vestuario. Defiende, en contra de lo heredado, la austeridad, la sencillez y la sobriedad. Reivindica textiles de tonos suaves y planos. Propone un prototipo de vestuario masculino, con cortes en la chaqueta, telas sin adornos y pantalón rectos y substituye los lazos por el plastrón¹⁴. Un modelo que devendrá en el actual traje de americana y corbata que usan los hombres en el siglo XXI. Establece a mediados del siglo XVIII las pautas del hombre elegante y del edificio venidero. Define al verdadero caballero¹⁵ Inglés: al estilo *“conspicuously inconspicuous”*¹⁶, con su carácter invisible. *“Si alguien se vuelve a mirar tu traje, es que no vas*

¹¹ John Wellborn Root, socio del estudio de arquitectura de Burnham & Root company en Chicago junto a Daniel Hudson Burnham.

¹² Conocido como Beau Brummel (el bello Brummel) nace en Londres en 1778. Muere en Caen Francia, en 1840, a donde había huido por las deudas impagadas en Inglaterra. Su estilo, su indumentaria y sus modales eran imitados por todos los caballeros británicos de la época. Entre sus extravagancias puso de moda bañarse (él se bañaba en leche, como la reina Cleopatra), afeitarse y lavarse los dientes todos los días.

¹³ La casaca es un chaqueta de longitud tres-cuartos y ceñida al cuerpo, con cuello recto.

¹⁴ El plastrón es un nudo de corbata con las palas más anchas y un resultado algo más abultado

¹⁵ Noble, hidalgo, señor.

¹⁶ Notoriamente desapercibido.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

bien vestido” (cit. Brumell). Contradictoriamente, era un dandi, exhibicionista de su imagen y su cuidado personal, como si se tratase del Dorian Grey¹⁷ de Wilde¹⁸. “*Sé tu mismo. Los demás ya*

¹⁷ Dorian Grey es el personaje de la novela “El retrato de Dorian Grey” publicada por Oscar Wilde en 1890. En ella, su autor describe un hombre hedonista y hace una crítica a la sociedad victoriana en la que sucede.

¹⁸ Oscar Wilde fue escritor tremendamente crítico de la sociedad Victoriana heredada. De origen irlandés (en ese momento perteneciente al reino Unido), nació en Dublín en 1854, desarrollará su carrera en Londres y morirá en París en 1900.

tienen dueño" (cit. Wilde) . Que dedicó su vida a la moda, fracasó a nivel personal (murió arruinado por las deudas) pero que triunfó por la implantación en el Espíritu de la Época de la característica de invisibilidad que definía su vestir.

Las calles de Chicago de finales del siglo XIX son invadidas por ese vestir. Caballeros discretos, modestos y sobrios, que con su vestimenta transmiten la personalidad impuesta por Brumell, y conforman el *zeitgeist* que direccionará la arquitectura. Se inicia ese diálogo entre las características predominantes de diferentes disciplinas que genera objetos de arquitectura, de moda y de arte, correlacionados.

El proceso lógico y racional del espíritu de una época determina propiedades similares en objetos diferentes. Son particularidades idénticas, consecuencia de relaciones de jerarquía comunes, entre los elementos constitutivos del objeto teórico. Sin embargo, Rowe fomenta un tráfico de atributos bidireccional al interpretar el uso de cualidades extraídas de la indumentaria del hombre para definir ese *zeitgeist* que alimentará a la arquitectura.

Y entonces nos preguntamos, ¿Qué es antes, el ánimo de una era o el objeto fruto de ella? No existe uno sin el otro y viceversa. Los dos caminos que hibridábamos previamente, entre lógica y estética, entre razón y sensación, muestran el origen intermitente, basado en el intercambio profundo entre lo intelectual, lo social y la técnica. Una dialéctica precisa que se transmite a una sensación genérica, y a la vez, una lógica general que se aplica a una sensación específica. ¿Quiere eso decir, que el alma de una era, es la encargada de perfilar estas cualidades comunes a todos los objetos creados durante ese tiempo y una estética concreta? ¿es el encargado de marcar las relaciones que conectan los elementos constitutivos de los objetos construidos en ese tiempo? La respuesta, tras todo lo expuesto, es clara y es no.

El *zeitgeist* no es estático. Procede de una lógica racional común que lo va alimentando reciprocamente. Existe un razonamiento general que se va definiendo, a medida que se van produciendo los objetos. Un espíritu lógico e intelectual que no procede de una estética subjetiva, ni tampoco la genera. Proviene en si mismo del intercambio con un método racional, con unos productos racionales y esporádicos y con las intuiciones.

Entonces, ¿qué diálogo existe entre ellos? Es un diálogo de intercambio de influencias entre diferentes disciplinas y entre diferentes objetos, todos de un mismo tiempo. El camino no es unidireccional y esta permanentemente transformándose. El origen es confuso y difuso. Del espíritu a un objeto, de ese objeto a otro y de ahí se transforma nuevamente el espíritu. Además y probablemente sea un intercambio cíclico.

Los arquitectos Burnham y Root, proyectan edificios de la nueva ciudad de Chicago, aplicando las cualidades del traje masculino. Definen el lenguaje arquitectónico de la ciudad desde el espíritu que el vestuario ha marcado. Y sus objetos arquitectónicos comparten las cualidades que portan los trajes.

Reconoce Belcher (1907) estas características indumentarias expuestas en los edificios de Chicago: "*fuerza, vitalidad, contención, refinamiento, reposo, gracia, aliento y escala*" (Rowe 1999, p.80). Desarrolla un índice de cualidades de edificios, aplicable al caballero que los habita. Así se define un Espíritu común a varios objetos, que conviven en un mismo tiempo y que conllevan la cualidad de la invisibilidad que inició Brumell en su vestir. A la pregunta, ¿que relación de tensión entre los elementos constitutivos destaca en la época que señalamos? La respuesta es que el objeto, creado para cualquier disciplina, de esta época destaca por su invisibilidad, por la capacidad de pasar desapercibido formalmente, por la discreción. La transparencia cualitativa de

2. similitudes entre el vestido y el edificio

2. similitudes entre el vestido y el edificio

la imagen formal va acompañada de múltiples y simultaneas relaciones invisibles que ocupan el interior de su volumen, que le dan el valor intelectual y racional al objeto. Se produce una simultaneidad de relaciones intrínsecas entre sus componentes. El ente se presenta como contenedor de conceptos, de ideas y de referencias y de visibilidad nula. Y la lógica surgida de la condición social, intelectual y técnica de esta etapa invade cualquier objeto creado.

El diálogo entre objetos ha comenzado. *“Como es posible que la persona que hace un esfuerzo para estar vestida según el último ejemplo, en casa se comporta como si regresase al S.XV y S.XVI?”* cit. Hoffmann, (Josef Hoffmann, *“The Architectural Work”*, 1985, 483)

2.3. Situaciones de manipulación del objeto habitable en el marco histórico (1871-1939).

Los elementos constitutivos del urbanismo, expuestos por Giedon (2009) son muro-calle-plaza, incorporando así la deconstrucción de la ciudad. Desde tal perspectiva, en todo objeto se detecta un orden compositivo de sus partes, que en sus interrelación, los define. La desactivación de tal ley genera una no gravitación de sus partes hacia un futuro reordenado. El problema se acota en la definición de estas nuevas leyes.

Colin Rowe (1999, p.119-136) en el ensayo *“Neoclasicismo y Arquitectura Moderna I”* ofrece la visión de esta diferenciación constitutiva al objeto arquitectónico limitando la descomposición en: función, estructura y materiales, aseverando su independencia: (...) *“son las cargas negativas y positivas que autentifican todo proceso creador. Que sólo pueden juntarse en una relación de tensión y que ninguna puede subordinarse a la otra”* (Rowe 1999, p.130). La reflexión de alcance arquitectónico, ofrece una nueva consideración del objeto indumentario. El traje incorpora sus tres elementos compositivos, cuya relación de jerarquía lo define. Relaciones de jerarquía que irán cambiando con el tiempo.

La invisibilidad del objeto traduce el lenguaje de las vanguardias artísticas.

La invisibilidad es la tendencia a no ser visto, y es una de las cualidades halladas en este periodo en todos los objetos creados. La misma técnica de pasar desapercibido que usara premonitoriamente Brummell para su indumentaria en el XVIII. Una cualidad que se establece entonces y que se concreta en esta era delimitada, percibiéndose en todo objeto creado.

En la arquitectura, *“se creía que la búsqueda de la forma se tornaba irracional y particularista, que era una premeditada preocupación por el pasado, un alejamiento irresponsable del futuro. La nueva arquitectura debe ser auténtica”* (Rowe 1999, p.124). Auténtica, en cuanto a la veracidad de lo que trasmite, a la naturalidad y por tanto a pasar desapercibida, como el vestir de Brummell, como la arquitectura que Burnham y Root interpretan en Chicago. Un concepto que desde sus orígenes va dejando huellas en todos los objetos que se van creando a lo largo de todo su recorrido.

La transparencia fenomenal

Rowe defiende una lógica aplastante para la arquitectura y una desaparición total de la imagen como expresión subjetiva del arquitecto. *“Es decir, que debía ser inevitable, debía ser predestinada, pertenecer a la naturaleza de las cosas”* (Rowe 1999, p.124) Debía ser invisible, pasar inadvertida y dejar ver lo que sucedía en su interior, debía mostrar su esencia y su naturaleza. Collin Rowe defiende la presencia de la transparencia en la arquitectura, que define en su ensayo *“Transparencia: literal y fenomenal”* recogido en el libro *“Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos”*, distinguiendo dos ramas de la misma: *“La transparencia puede ser una cualidad inherente a la substancia, como ocurre en una tela metálica o una pared de vidrio, o puede ser una cualidad inherente a la organización. Y podemos distinguir entre transparencia literal o real y transparencia fenomenal o aparente”* (Rowe 1999, p.124). El termino porta un doble significado que nos interesa, porque amplía el ámbito de afección y su entendimiento. La literal es por todos sabida, pero la fenomenal complejiza la cualidad de lo invisible, al ir más allá del propio material, entendiéndose como simultaneidad organizativa, de los elementos que componen el objeto, o como la notoriedad desapercibida de lo material.

Advertimos en el periodo de transición del siglo XIX al XX, en el proceso creador del objeto, una búsqueda general de lo transparente en sus dos modalidades, hacia el objeto sincero y honesto,

2. similitudes entre el vestido y el edificio

casi invisible. En 1896, George Meliés¹⁹ descubría el “*Stop trick*”, un sistema muy usado en el cine, que consistía en apagar la máquina unos instantes durante la grabación. Cuando se ve la secuencia completa, se ha logrado un efecto casi de magia, de desaparición, “*ahora se ve, ahora no se ve*”. Meliés era mago, con lo que el invento de los hermanos Lumière²⁰, tal y como él lo usa, le permite crear las ilusiones propias de la magia. Los mismos efectos de simultaneidad, de complejidad contenida e invisibilidad formal de la transparencia fenomenal.

Moholy-Nagy confirma el origen de la transparencia fenomenal entre los siglos XIX y XX y la ve en “*la tarea práctica de construir una totalidad mediante una ingeniosa transparencia de relaciones*” en la literatura James Joyce, en “*las múltiples aglutinaciones de palabras*” (Rowe 1999, p.157). El Ulises de Joyce, en su último capítulo no usará puntuación gramatical, con lo que no hay puntos, ni comas, no hay frases, ni jerarquías. El texto se funde en una masa única, perdiendo su forma. La literatura modifica el desarrollo del guión, abandona el esquema clásico lineal y superpone situaciones, presentando el movimiento secuencial de las imágenes, como en el cine. “*Ulises*” (Joyce, 1922), puede considerarse la primera novela, donde el protagonista ya no lo es, no es lo importante de la historia. Aunque ya lo hizo Baudelaire (1857) en “*Las flores del mal*”, las jerarquías formales desaparecen cuando el héroe es el antihéroe y el contenido se complejiza. El lector recibe múltiples perspectivas de una realidad, que le muestran otra original.

La nueva percepción de la realidad.

“*Es probable que nuestra actitud hacia la transparencia fenomenal derive exclusivamente de la pintura cubista; y desde luego, cualquier lienzo cubista de 1911-1912 podría servir para ilustrar la presencia de estos dos órdenes o niveles de lo transparente.*” (Rowe 1999, p.157). El *zeitgeist* evolucionará en todas sus actividades. Por un lado en el arte, en el Cubismo. “*El cubismo es la vanguardia que intelectualiza el arte*”, dice Balmaceda, “*el cubismo abandona la representación de una única perspectiva del tema y en su lugar combina diversas perspectivas superpuestas.*” (Mir Balmaceda 1995). La idea de superposición de perspectivas propuesta en el arte, engendra esa transparencia fenomenal que se definirá en otros procesos creativos.

La aparición de la fotografía, aporta la búsqueda de un nuevo sentido a la mera transcripción formal y permite representar una realidad distinta a la que entendemos a primera vista. También, descubrimientos matemáticos como la teoría de la relatividad, publicada en 1905, muestran el mundo de manera diferente a como lo presentaba la geometría clásica. “*Lo más importante es entender cómo el tiempo depende, en realidad, del movimiento, de la velocidad*” explica Luis Álvarez Gaumé, director del grupo de física teórica del CERN.

Los nuevos ojos que nos dan la cámara y el nuevo pensamiento relativo, dan una perspectiva de la realidad (no solo matemática) intuitiva e variable. La persona influye en la realidad del objeto, que yo no es en si mismo. Comienza una perspectiva relativa sobre todos los actos, los hechos y nos hace dudar de todo aquello que entendíamos real.

La aparición del psicoanálisis, que defiende que pueden existir motivaciones más profundas para los actos y pensamientos humanos, nos aporta las perspectivas mentales subconscientes superpuestas, que quería representar el cubismo. Advierte Rowe, aunque él se muestra escéptico, “*de la existencia de una vertiente que considera el cubismo como una premonición de la Relatividad, presentándolo como un producto secundario y “natural” de una particular atmósfera*

19. Ilusionista y cineasta francés, 1861-1938.

20. Auguste Marie Louis Nicolas Lumière, 1862-1954; y Louis Jean Lumière, 1864-1948, fotógrafos e inventores del cinematógrafo que patentaron en 1895.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

cultural". Tal y como dice Alfred Barr²¹, "*Apollinaire invocó la cuarta dimensión...en un sentido más metafórico que matemático*" (Barr 1946, p.56) dudando de ese origen intuitivo del cubismo, pero marcando la presencia evidente de la profundidad que aporta la superposición de perspectivas.

Mies Van der Rohe hacia 1923 gritaba "*nos negamos a reconocer problemas formales; sólo reconocemos problemas de construcción*". También era el leitmotif de la Bauhaus y un elemento presente en el pensamiento de Le Corbusier. (Rowe 1999, p.124) Las relaciones entre los elementos que definen el objeto arquitectónico, material-función-estructura, se regeneran y modifican sus jerarquías. Se difumina la intensidad del material o el aspecto externo, a la función y a la estructura. Estos cobran la importancia en la definición del resultado final. Es uno de los actos necesarios para el reconocimiento y la defensa de la transparencia del edificio, en cuanto a la complejidad que adquiere la organización interna del objeto, basa su evolución en la dialéctica. La técnica permite que se desarrolle la transparencia literal. Como lo hacen la fotografía, el cine, las matemáticas, el psicoanálisis o la arquitectura, la percepción del objeto se ha visto modificada.

El recorrido del objeto habitable influenciado por el medio.

La introducción del dinamismo en la percepción espacial, en el periodo del siglo XX, modifica la descripción de cualquier espacio contenido. Se incorpora la relación espacio-tiempo al significado interno de los objetos que le aporta las superposiciones de forma comentadas. El recorrido interno y el movimiento cobran importancia. Esta circulación del cuerpo será el factor en común entre la moda y la arquitectura. El recorrido por el edificio modifica la percepción que de él se tiene. Igualmente la libertad en el desplazamiento que permita el traje, influirá en este nuevo tiempo en la apreciación de este.

La intelectualización en el entendimiento del interior, como sucedía en el cubismo y en la mente, modifica la relación del contenido con su piel. El movimiento del cuerpo en la indumentaria le dota de importancia profunda interna y lo hace transparente. La transparencia fenomenal se da en el vestido, además de en la arquitectura, como indicador de algo más que el cuerpo, como representante de diversas relaciones y comunicados. Interior y exterior son vistos como uno solo, a veces se confunde y el elemento material deja de ser, fomenta su invisibilidad.

La forma es, según cita la RAE "*la configuración externa de algo*" El objeto, en este tiempo, deja de tener forma, en el sentido que deja de tener configuración externa. "*La composición ha muerto*" dice Wright refiriéndose a la arquitectura moderna. "*La preferencia de soluciones impersonales, neutrales y estandarizadas es incompatible con la idea de una expresión característica*". La forma como expresión característica, ha perecido, no solo para la arquitectura, también para el vestir, el arte o el escribir. Los objetos creados en esta época, atienden a soluciones impersonales y estandarizadas, como afirmaba Wright, y se tienden a ser invisibles, transmitiendo otros valores.

Rowe menciona que Noholy-Nagy, en su "*Abstract of an Artist*" (1947, p.75) "*cuenta que, las pinturas transparentes de Delaunay²² quedaron completamente libres de cualquier elemento que recordase la naturaleza y, ése era el resultado lógico de las pinturas cubistas*". La intención era eliminar cualquier elemento que asemejase la realidad, para buscar la esencia pura, el objeto puro, su interior, el objeto invisible pero perceptible, lo informe. "*la transparencia literal tiende a ser*

²¹ Primer director de Arte Moderno de Nueva York entre 1929-1946.

²² Robert Delaunay (1885-1941), pintor, uno de los promotores del cubismo en París.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

asociada con el efecto de “trompe-l’oeil”²³ de un objeto traslúcido en un espacio profundo y naturalista”. (Rowe 1999, p.161)

La percepción del nuevo siglo, busca relaciones que profundicen la realidad visual que percibimos y hagan del objeto comprendido, un continente invisible. Y esta percepción se consigue gracias a la cualidad de la transparencia “*mientras la transparencia fenomenal parece darse cuando un pintor busca la presentación articulada de objetos frontalmente alineados en un espacio poco profundo y abstraído*” (Rowe 1999, p.161)

La imagen exterior pierde su valor a cambio de la revalorización de las relaciones internas de su interior. El objeto se conforma caja de un contenido. Y contiene en cuanto que existe un espacio interior a ocupar o llenar sea de un traje o de un edificio o de cualquier otro objeto genérico creado. Contenedor es según cita la RAE, “*los que tienen la capacidad de contener en si a otra cosa*”. El objeto, en este periodo de tiempo acotado, contiene movimiento, contiene profundidad significativa, contiene significado intelectual, contiene perspectiva plural y varias situaciones. ¿En que momento se definieron las jerarquías de los elementos constituyentes del objeto? En “*Carácter y Composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX*”, Rowe (1999) reflexiona sobre el sentido de la “*composición arquitectónica*” y el “*carácter*” del edificio, y la convivencia entre ambos. Distingue, a principios del siglo XX, entre los arquitectos que defienden la arquitectura moderna y los que defienden la composición arquitectónica. “*La arquitectura moderna siempre parece descansar en la convicción que la auténtica forma arquitectónica sólo puede ser engendrada si se reconocen las disciplinas impuestas por la estructura y la función*”. (Rowe 1999, p.65).

La relación entre estructura y función que defiende Rowe para la arquitectura moderna, es la que rige la esencia del objeto entre el siglo XIX y el siglo XX. Se ha invertido la jerarquía entre los elementos constitutivos del mismo. El aspecto exterior pasa a tercer plano (por no decir que desaparece) por la significación que adquieren el contenido y la estructura. Arquitectura y moda y demás disciplinas creativas, engendran su producción, apoyándose en las relaciones entre relaciones de organización interior y soporte. Son factores ajenos a los diseñadores y a la subjetividad propia de estos. Su imagen, el volumen, la forma, quedan relegados, son la máscara invisible, que no se ve, pero se siente.

Beatriz Colomina afirma que “*en el palacio Stoclet de Hoffmann de 1905, al mobiliario ya se le había hecho participar de la misma cualidad de los espacios*” (1987), ya que vuela en el espacio y genera unas relaciones entre si, que potencian su valor. En ese momento el cerramiento que los envolvía se vuelve etéreo al crearse una superposición de objetos de igual tratamiento. “*El espacio y su mobiliario son parte de una misma cosa. Ellos son los que habita. Uno es su máscara*”. El espacio interior se complejiza para ser percibido en su recorrido y la envolvente se invisibiliza. La jerarquía de sus relaciones se ve modificada. El objeto como continente, encierra desde ese momento ideas, efectos, relaciones visuales y sensaciones, y su imagen se degrada.

²³ Impostor.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

El interior ocupado en movimiento.

“La arquitectura es una relación creativa del sujeto humano con su entorno espacial, con el mundo exterior como totalidad espacial, de acuerdo a las dimensiones de su propia y verdadera naturaleza. Esto no se refiere exclusivamente al hombre como cuerpo físico, como se suele creer, sino que realiza de acuerdo a las características del intelecto humano de acuerdo a su constitución física y espiritual. Resultado de esto es una base común, la ley de existencia del espacio, por la cual el hombre y su mundo se construyen mutuamente, y es aquí exactamente donde se fundamentan los valores objetivo y subjetivo de sus creaciones”, de Uber den Wert den Dimensionen in Menslichen Raumgebilde, August Schmarsow, 1896 (PRADA 2008, P.73)

Centrando la ocupación en el traje y en el edificio, ¿cómo influye el movimiento relacional interno? El edificio y el vestido, tienen la doble capacidad de contener, una idea, una historia, un aroma o un espacio, o un cuerpo. Su presencia depende del esqueleto o estructura que lo soporte. El movimiento en si mismo puede ser real o visual.

Nuevos estudios a finales del siglo XVIII²⁴ defienden una nueva realidad, entendida desde el movimiento, donde el recorrido favorece la comprensión de la realidad. La realidad ya no debe verse desde una actitud estática. Cuando la manera de percibir el espacio cambia, también lo hace la forma de usarlo.

El cobijo vendrá definido por la percepción en movimiento interior o exterior y no por un estilo arquitectónico predefinido o por una moda concreta. La imagen exterior ya no sigue una idea estática. La imagen exterior estará definida por el movimiento, el uso, los recorridos y la velocidad. Volviendo a las preguntas inicialmente formuladas, ¿qué tienen en común objetos de la época de diferente tamaño, material o uso? El fin último de cada creación de esta época será establecer relaciones, conexiones o correspondencias entre los elementos del objeto o entre los objetos mismos; conexiones físicas o imaginarias, visuales, espaciales o temporales.

El espacio es interpretado como un cuerpo interno etéreo de relaciones sometido a modificaciones intangibles producidas por efectos, sensaciones, recorridos, usos, visualidades, luces o sombras dentro del continente.

El movimiento real en su interior, modifica la percepción que en su recorrido se tiene del objeto. Pero la mirada simultánea de espacio crea unas relaciones que a su vez dan movimiento. Sería un movimiento fenomenal. Entendido como relaciones entre puntos y direcciones, la subjetividad de su percepción depende de estas relaciones definidas por el espectador/visitante.

Loos con el concepto de Raumplan²⁵ añade el movimiento fenomenal a la arquitectura *“Mi arquitectura no se concibe en los planos, pero sí en los espacios (cubos). Yo no diseño plantas, fachadas, secciones. Yo diseño de espacios. Para mí, no hay planta baja, primer piso, etc ... Para mí, sólo hay contiguos, espacios continuos, habitaciones, antesalas, terrazas etc. Historias que se funden y espacios que se relacionan entre sí. Cada espacio requiere una altura diferente: el comedor es sin duda superior a la despensa - así los límites máximos se indican en los diferentes niveles. Para unirse a estos espacios, de tal manera que el ascenso y la caída no sean sólo observables, sino también práctico. En esto veo lo para los demás es el gran secreto, a pesar de*

²⁴ Berkeley (1685-1753) fué un filósofo francés que a principios del siglo XVIII defiende la teoría de que “tener una idea es lo mismo que percibir”. Completada por Locke en la percepción espacial a través de la teoría del ojo y el cuerpo en movimiento. Semper por su parte aplicará todas estas teorías filosóficas a la arquitectura aportando una nueva visión de la percepción del espacio arquitectónico.

²⁵ Raumplan, o Planta espacial, concepto diseñado por Loos para distribuir las estancias a diferente altura según los usos.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

que es para mí es una cosa natural ... Es precisamente esta interacción espacial y austeridad espacial lo que hasta ahora he podido realizar en mejores condiciones en la casa del Dr. Müller. (Loos 1930). Y Colomina añade al concepto del movimiento fenomenal, que el espacio del palacio Stocklet es *“un espacio que ni cierra ni abre, sino que establece relaciones entre puntos y direcciones”* (1987).

La arquitectura moderna, la indumentaria vanguardista, representan el cambio de la opacidad a la transparencia, del ornamento al purismo como sistema de representación. Y el lenguaje de la apariencia de la arquitectura y la indumentaria, en adelante estará dictaminado por su contenido y su estructura. *“Desgracia para la mujer que quisiera entrar en una habitación así, con un vestido que no sea artísticamente apropiado”*. Cit. Josef Hoffmann (SCHWEIGER, W.J., *“Wiener Werkstatte: Design in Viena 1903-1932”*, 2003, 90)

Por tanto, el movimiento (el recorrido y la velocidad) son los liberadores de la ocupación del vestido y del edificio. La necesidad del cuerpo de moverse, de recorrer distancias o de recorrer al mismo objeto (arquitectónico) son los que provoquen la liberación del objeto. Son las que provoquen en parte las nuevas relaciones de tensión entre los elementos constituyentes, entre estructura, función e imagen.

La ciudad Utópica y el ciudadano práctico.

“No merece ni siquiera una mirada un mapamundi en el que no se encuentre el país Utopía”
cit.Oscar Wilde

La utopía es una de las herramientas para el desarrollo urbano. Es el resultado de una larga serie de pensamientos de mejora de la ciudad, desde la primera *Isla Utopía* descrita en 1515 por Moro, pasando por los viajes de *Lord William Carisdall*²⁶ hacia 1840, ó *New Lanark*²⁷, la ciudad cooperativa de David Dale y Owen de 1785 y *Saltair*²⁸ en 1853. Los falansterios de Fourier²⁹ de 1822 o el *Familistere*, construido por el industrial Godin³⁰ junto a su fábrica de Guise en 1870. *La Colonia Cecilia en Brasil*³¹ en 1890, *La Reunión en Texas*³² o *Nauvoo en Illinois*³³ en 1898 serán otros ejemplos de sociedades utópicas.

“La utopía y la imagen de una ciudad son inseparables” afirma Rowe (1999, p.197), haciendo referencia a las transformaciones formales (paisaje, recorridos, zonas verdes y accesos, etc...) que sufre por los condicionantes sociales (calidad de vida, derechos humanos, condiciones laborales, incorporación de la mujer, etc..)

²⁶ Es el protagonista de la novela *Voyage et aventures de lord William Carisdall en Icarie*, escrita en 1840 por Étienne Cabet. La novela describe los viajes a mundos utópicos, entre ellos Icaria. En esta ciudad describe su *ciudad ideal*

²⁷ New Lanark es un pueblo situado a la orilla del pueblo Clyde. Fundado por David Dale en 1785. Hizo construir fábricas de algodón y residencias para los obreros. La cercanía del río permitía usar la corriente para obtener energía. Su yerno Robert Owen continuará su sueño, una fábrica con otros edificios de residencia para los trabajadores y sus familias. Preocupado por la educación de los niños, la sanidad, y otro temas de índole social. Una fábrica ecológica en cuanto el uso de las corrientes del río, limpia, con parques.

²⁸ *Saltair* es un pueblo en la ciudad de Bradford fundado en 1853 por Sir Titus Salt, un industrial líder en la industria de la lana de Yorkshire, que trasladó todo su negocio (cinco molinos separados) de Bradford a este lugar en parte para proporcionar mejores alojamientos para sus trabajadores y en parte para albergar su gran molino textil por un canal (el pueblo estaba cerca del río Aire y el canal de Leeds y Liverpool) y un ferrocarril. Actualmente es patrimonio de la humanidad

²⁹ *Le Nouveau monde Industriel*, 1829, de Charles Fourier (1772-1837) se basa en una teoría filosófico-psicológica, según la cual las acciones de los seres humanos derivan de la atracción pasional y no del provecho económico. Define una forma de vida utópica colectivizadas, que los hombres abandonarán la ciudad y vivirán en Falanges de 1.620 individuos, viviendo en edificios colectivos adecuados llamados *Falansterios*. El Falansterio, según su propia descripción es como un gran hotel. Los ancianos vivirán en la planta baja; los niños en la primera y los adultos en las superiores. El Falansterio estará dotado de instalaciones colectivas y servido de forma centralizada. Constará de tres patios y numerosas entradas.

³⁰ Godin (1817-1889) comienza a realizar el Familisterio de Fourier durante el II Imperio en su fábrica metalúrgica de Guise. Es una reducción y una interpretación personal del modelo de Fourier. Esta compuesto de tres bloques cerrados. El primer bloque es de 1859, el segundo de 1862 y el tercero de 1877. Entretanto se concretaron los servicios generales (1860), al asilo-nido y asilo infantil (1862), las escuelas y el teatro (1869), los baños y el lavadero (1870). En 1880 Godin estableció una cooperativa entre sus operarios, a quienes confió la dirección de la fábrica y el Familisterio. Está continuó sus actividades hasta 1939. Godin expuso sus teorías en el libro *“Soluciones sociales”* (1841)

³¹ Comuna experimental anarquista fundada en 1890 en el municipio de Palmeira, Paraná por un grupo de libertarios entre los que destaca Giovanni Rossi. Llegó a alojar más de 250 colonos que convivieron según los principios anarquistas de cooperación. Se construyeron un barracón colectivo y veinte individuales, escuela, molino, estanques y un pabellón que contenía consultorio médico y almacén

³² Victor Considerant (1808-1893) era Ingeniero del Ejército, dejó su profesión para seguir las ideas de Fourier y difundirlas. Considerant intentó algunas experiencias falansterianas que terminaron en fracaso. La más célebre fue la colonia de la Reunión, fundada cerca de Dallas (Texas) A la muerte de Fourier se convirtió en jefe del movimiento falansteriano y en director de su órgano: la Falange. En sus obras se exponen los principios de Fourier de forma más clara y sintética que en los libros del propio fundador, como en *“La Description du Phalanstère”* (1840)

³³ Nauvoo fue la ciudad construida a orillas del Mississipi en 1838 por Étienne Cabet y un grupo de seguidores (Icarianos). Cabet filósofo y socialista utópico francés había desarrollado la visión del socialismo de Estado en su libro *“Viaje por Icaria”* en 1840, como habíamos visto, con *Lord William Carisdall* de protagonista, que es una descripción de la organización social y política de una comunidad imaginaria, un tratado científico y filosófico. Cabet explicó su programa político en un periódico, *Le Populaire*, reuniendo un grupo de seguidores para iniciar la experiencia de Nauvoo. La colonia fracasó, empezando un nuevo establecimiento en Nueva Icaria (1879) en California, que continuó viviendo modestamente hasta 1895.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

La utopía comprende el deseo de *hacer realidad un plan, un proyecto, una doctrina o un sistema optimista que aparecía como irrealizable en el momento de su formulación* (RAE). Y la convivencia entre lo individual y lo colectivo en la ciudad lo parecía. Según Mannheim, la utopía son *“las orientaciones que trascienden la realidad....que, cuando pasan a efectuarse, tienden a quebrar, parcial o totalmente, el orden de cosas imperantes”* (Rowe 1999, p. 202) . La utopía es más una necesidad que una realidad. Existe en cuanto que modifica la existencia. Surge de las necesidades de los individuos que constituyen la colectividad e influye, afecta, modifica y condiciona el recorrido de esta. La utopía es considerada como un fin estático en si mismo ya que ella ni se modifica ni crece pese a que el resultado si lo haga (la ciudad cambia). Ella transforma al individuo, transforma al conjunto, es dinámica en el origen y en el resultado pero es estática en si misma (ya que conserva el objetivo) .

Es precisamente esta doble función (de transformación y conservación) la que la convierte en nexo entre el individuo-origen (y sus necesidades) y la ciudad-resultado (y su evolución) y les hace convivir. Rowe compara la utopía con la obra de arte

“..en la relación del individuo con la obra de arte todavía podemos encontrar algo comparable a la relación del estado con la utopía. Porque la utopía también puede servir para instruir, civilizar, e incluso edificar, a la sociedad política que contempla. Todo eso lo puede lograr, pero de ningún modo puede, como ocurre a la obra de arte, es cobrar vida. No puede convertirse en la sociedad a la cual cambia, y por lo tanto no puede cambiarse a sí misma.” (1999, p. 203) dando por sentado la transformación que la obra de arte es capaz de producir en el individuo.

En el proceso de diálogo entre la utopía y la sociedad política que la reclama, aparecen nuevas civilizaciones e incluso utopías nuevas, aunque al igual que la obra de arte no puedan cobrar vida. La utopía y la obra de arte son acciones inertes, la vida la poseen el individuo y la ciudad. Coexiste un juego doble de la utopía con el individuo y con la sociedad, entre la inactividad de una y el dinamismo de uno y el del otro, entre las necesidades de uno y la evolución del otro.

La utopía defiende la convivencia entre el individualismo y el bienestar del usuario; y la producción industrial y su colectividad consecuente. Preserva que el individuo se adapte. Es el hilo conductor de las ideas con las necesidades mundanas. En esta caso, su misión es resguardar la productividad de la industria (los bajos costes) con la igualdad de posibilidades que esto provoca (acceder al mismo producto) y la diferenciación individual que supone el bienestar personal. La utopía hace de la ciudad su laboratorio. La obliga a asumir esa doble responsabilidad de favorecer al uno y al todo. Desde su influencia es concebida como un diálogo entre las necesidades del individuo y las exigencias del colectivo homogéneo, como una forma de convivencia entre ambos. El individuo habitante de la ciudad industrial se mezcla con la masa homogénea, por calles de igual trazado, vestuarios idénticos, rincones semejantes y casas clonadas, pese a que sigue anhelando la diferenciación del resto. La utopía dictará el guión.

“No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas, fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma a la dulzura de las utopías” Cit. Foucault. *“Utopías y Heterotopías”*, 1966

Desde su origen, el término Utopía hace referencia a cualquier situación que haga convivir el valor individual del ser, con la fuerza de lo colectivo. Parece que la primera vez que se considera la posibilidad de alcanzar una forma de convivencia utópica diferente, a la establecida es en el libro *“De optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopiae”* (Moro 2011) publicado por Tomás Moro en 1517, muchos años antes de la Revolución Industrial.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

En él muestra (por primera vez) un proyecto de vida ideal en un Isla ficticia así llamada: *Utopía* donde la vida es pacífica y no existe la propiedad privada (muestra un sistema de vida contrario a su Inglaterra natal en una situación social precaria previa a la industrialización definitiva) y donde un grupo consigue vivir en paz.

Afirma Foucault: *“Es muy probable que todo grupo humano, cualquiera que este sea, delimite en el espacio que ocupa, en el que vive realmente, en el que trabaja, lugares utópicos, y en el tiempo en el que se afana, momentos ucrónicos”*.

La palabra *Utopía* tiene su origen etimológico en el prefijo griego *eu* (bueno) y la palabra *topos* (lugar). El nacimiento de este término es un pensamiento filosófico (con tendencia socrática) de búsqueda de una sociedad feliz en grupo aunque conscientes de su imposibilidad en ese momento de formulación, como luego recogerá la RAE en su definición³⁴.

En general, el principal tema abordado por Moro en *Utopía* es el problema filosófico de la convivencia del individuo en la sociedad. Moro describe la geografía, el urbanismo, la agricultura, la arquitectura (curiosamente todas las casas en *Utopía* son iguales), la política, la religión y la organización del trabajo de esta isla para la vida (utópica) perfecta de sus ciudadanos.

La isla es el nexo entre las necesidades de los habitantes de la sociedad y la ciudad real que han de habitar. La exclusividad, la buena calidad de vida, la convivencia pacífica, o los derechos laborales, son los deseos del individuo y el germen de una utopía que dirige, los dirige hacia su ciudad ideal. Temas intrínsecos a la convivencia en sociedad del ser humano se verán incrementados tras la I Revolución Industrial

La ciudad de la I Revolución Industrial se había convertido en un lugar hostil por las malas condiciones laborales de los trabajadores y eran habituales las situaciones de inadecuada salubridad. Arquitectos, sociólogos y urbanistas se dieron cuenta de la necesidad de intervenir generando ciudades o comunidades que favoreciesen la convivencia de la fábrica con sus trabajadores.

“Toda gran ciudad tiene uno o varios “barrios malos”, donde se concentra la clase obrera. Desde luego, es frecuente que la pobreza resida en callejuelas recónditas muy cerca de los palacios de los ricos; pero, en general, se le ha asignado un campo aparte donde, escondida de la mirada de las clases más afortunadas, tiene que arreglárselas sola como pueda. En Inglaterra, estos “barrios malos” están organizados por todas partes más o menos de la misma manera, hallándose ubicadas las peores viviendas en la parte más fea de la ciudad. Casi siempre se trata de edificios de dos o una planta, de ladrillos, alineados en largas filas, si es posible con sótanos habitados y por lo general contruidos irregularmente. Estas pequeñas casas de tres o cuatro piezas y una cocina se llaman cottages y constituyen comúnmente en toda Inglaterra, salvo en algunos barrios de Londres, la vivienda de la clase obrera. Las calles mismas no son habitualmente ni planas ni pavimentadas; son sucias, llenas de detritos vegetales y animales, sin cloacas ni cunetas, pero en cambio sembradas de charcas estancadas y fétidas. Además, la ventilación se hace difícil por la mala y confusa construcción de todo el barrio, y como muchas personas viven en un pequeño espacio, es fácil imaginar qué aire se respira en esos barrios obreros.” (Engels 1945).

³⁴ *“Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación”.*

2. similitudes entre el vestido y el edificio

La *Harmony Society* creada en 1825 por Robert Owen era el proyecto sucesor de New Lanark³⁵ creada a su vez en 1775 por David Dale (su suegro). La original correspondía a una micro ciudad entorno a la producción textil.

Surgió de la intención de conseguir la convivencia de la industria con el individuo. Era una fábrica que incluía en su territorio la vida cotidiana de sus trabajadores además de los nuevos medios de producción. Con lo que podía ser considerada fábrica y ciudad simultáneamente y que cuidaba de la buena calidad de vida de sus trabajadores-habitantes y de sus familias.

En el segundo proyecto (el de Harmony) la utopía domina el pragmatismo. Quizá por ello su fracaso (que cerro un año después. Intenta hacer realidad una sociedad pacífica, auto sostenible donde desaparecía la propiedad privada.

Plantea por primera vez de manera real el cooperativismo como sistema económico. La Isla soñada por Moro, se materializa de manera más o menos real en New Lanark y New Armony. Ambas comunidades son el laboratorio experimental planteado teóricamente por Moro de convivencia entre el individuo y el comunidad.

Crea un núcleo de vida en torno a la producción industrial, donde el hombre como individuo olvidaba su condición individual para empezar a formar parte de un conjunto, (no solo a nivel profesional), también a nivel personal.

La tecnificación de la producción no solo afecta al objeto, también afecta a la ciudad y por tanto al individuo que la habita.

Convivencia de la fábrica, la ciudad y el individuo

Estos son ejemplos de pragmatismos utópicos en torno a la industria textil del siglo XIX. Varios modelos de ciudad utópica responderán en todo este siglo y el XX a estos deseos. La convivencia del individuo con la fábrica en la ciudad, es desarrollado por arquitectos y urbanistas, desde tres posturas diferentes ante la irremediable incorporación de la fábrica al equipamiento de la ciudad y la obligada habitabilidad del individuo como hombre.

-Una situación de conformación o adaptación que la ciudad hará de una situación real y necesaria en la inclusión de la máquina al mecanismo de producción, y donde la ciudad entrará a formar parte del mecanismo de la máquina, pero a la vez aportará un sistema de vida mejor a sus habitantes. Es el caso del mencionado Robert Owen y su visión de cooperativismo y de integración de los derechos humanos al proceso de manufactura industrial.

-Una segunda postura es de superación, por que la ciudad ha sufrido mucho con la tecnología, con la industria, con los sistemas de producción y se ha visto perturbada en la calidad de vida de sus habitantes. Algunas situaciones dan la espalda a la nueva ciudad y crean ciudades utópicas que soporten la nueva situación laboral urbana. Es el caso Ebenezer Howard, que a partir de los experimentos de Owen, publica en 1902 uno de los tratados de urbanismo más influyente del siglo XX "Ciudades Jardín del Mañana" y aporta el modelo urbanístico ciudad-jardín. Desarrolla un ideario orgánico de la ciudad materializada en la ciudad de Letchworth, a 56 kilómetros de Londres, por los arquitectos ingleses Raymond Unwin y Barry Parker en "Los Tres Imanes" (The Three Magnets).

³⁵ Una fábrica con cuatro molinos donde las condiciones del trabajador son muy importantes. La fábrica es levantada junto a la orilla de un río, igualmente las viviendas para los trabajadores, los jardines y escuelas para los niños. Un sistema industrial que desarrollará su yerno Robert Owen por todo Inglaterra y EEUU.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

-Y una tercera posición, de yuxtaposición entre el ciudadano y la fábrica, cuando el desarrollo textil entra en la ciudad y ambas se acomodan y se transforman hasta encontrar el equilibrio de convivencia. En esta convivencia utópica del siglo XX se hace realidad en la figura de Tony Garnier. Expone sus ideas humanitarias con *Une cité industrielle* en 1904 que no publicará hasta 1918. Totalmente influenciado por Zola (1993) y Fourier, Tony Garnier piensa en una ciudad industrial transformada por un Socialismo positivista con deseos de una sociedad nueva sin policía, sin cárcel, una sociedad libre sostenida por una única religión: el trabajo, basada en la austeridad aunque lo importante sea el bienestar de los habitantes. Es un proyecto optimista, social y de armonía y fundado con la razón. La principal aportación de Garnier será la diferenciación funcional del espacio urbano, lo que en CIAM llamaría “ciudad funcional” y que pasaría a la jerga urbanística como zonificación.

Garnier empieza a considerar la ciudad como sumatorio de sus partes. Esta nueva concepción de la ciudad, dará lugar al urbanismo moderno del siglo XX. La idea que surge, es la de entender el conjunto como la suma de los sistemas individuales. La ciudad va evolucionando igualmente a como harían los oficios, desde una situación cerrada, introspectiva y puramente subjetiva hacia la exteriorización, la interacción con el entorno y la objetivación que la tecnología y la industria aportan. El siglo XX parece direccionarse hacia la culminación en la aplicación de los teoremas industriales. Una de las cosas más interesantes, es la aplicación de los avances tecnológicos de la industria de la construcción ya que toda la ciudad esta hecha de hormigón. Tony Garnier hizo del hormigón el fundamento de todo su trabajo como hubiera hecho Perret, avanzando a una escala mayor, la ciudad entera. El hormigón fue el material elegido para construir y proyectar una ciudad entera: la *cité industrielle* (1901-1904). **La manufactura del individuo.**

Zola afirmaba que la sociedad deja huella en los individuos que la conforman. De la misma manera, La I Revolución Industrial, desde mediados del siglo XVIII, deja huella en los objetos manufacturados, los productos generados en esta era comparten la herencia del proceso que los hace nacer.

"Quiero explicar cómo una familia, un pequeño grupo de seres humanos, se comporta en una sociedad, desarrollándose para dar lugar al nacimiento a diez o a veinte individuos que parecen, a primera vista, profundamente diferentes, pero que el análisis muestra íntimamente ligados los unos a los otros. La herencia tiene sus leyes, como la gravedad" cit. Emile Zola en *“La Fortuna de los Rougon”*, (1871)

La finalidad.

La producción en masa como fin último de la fabricación industrial, deja una huella clave sobre el objeto manufacturado, que difiere de la creación artesanal, en la pérdida de su individualidad. A esta pérdida de la individualidad, fomentada por la máquina, hay que añadirle las huellas de los nuevos métodos organizativos del trabajo, introducidos tras la I Guerra Mundial. Estos modifican la expresión subjetiva que lo generaba, que desaparece del proceso, a cambio de hechos objetivos dictados que complementan la eficiencia y aportan eficacia, acercando las posibilidades de mejorar más y más la productividad. Y es que el fin de la fabricación, ha cambiado su rumbo y ya no obedece ni al individuo ni al objeto, ahora reside en la producción del grupo. El concepto de productividad se alza como fin y aquellos sufren sus consecuencias. Afecta a la esencia y a la presencia del objeto en cuanto a la desaparición de la expresión artística del mismo.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

El producto está adecuado “a un modelo previamente establecido” (RAE) que corresponde a los medios de producción, y es fabricado en serie ³⁶, con el fin de la eficacia. El concepto de productividad le obliga a formar parte de una colectividad homogénea, compuesta por múltiples similares a él, le obliga a nacer con la pérdida del valor de la exclusividad y del carácter.

Afirma Rowe, respecto a los objetos arquitectónicos obtenidos de la industria, que “la preferencia de soluciones impersonales, neutrales y estandarizadas es incompatible con la idea de una expresión característica”. Canjea el carácter de su esencia por la condición de tipo ³⁷.

Por otro lado, su escala ha sido absorbida por la esencia del conjunto y ha pasado a ser un valor referencial. La relatividad que provoca el colectivo difumina la realidad del mismo (semejante a todos) que ahora estará definida por los medios de producción, es decir medios de almacenaje, transporte, maquinaria, fábricas o estadísticas de consumo).

El objeto deja de ser él, para ser parte de un algo que lo define, en su nacimiento común. Datos abstractos ajenos lo concretan, una herencia, como decía Zola, del proceso industrial que marca las características semejantes a todos.

El principal afectado en esta era de industrialización es el objeto manufacturado. El profesional ha modificado el peso de su subjetividad hacia el peso de la industria, nuevos métodos de fabricación se han incorporado y todo ello ha modificado los hábitos de vida.

El objeto en ese momento ha sido transformado en su producción, en su contenido y en su fin de consumo. Claramente este cambio afectará en su ser. Formal, conceptual y genérica. Las leyes que gobiernan su creación han sido modificadas por la evolución lógica de la sociedad.

La objetividad de la lógica técnica e industrial han ganado la partida, tanto en textil, como en construcción. Y el objeto ha perdido su carácter único, hacia la pertenencia de la pluralidad. Es ese aspecto el que definiremos con más extensión y demostraremos su existencia al encontrar trazas de su presencia en objetos elegidos de la época a la que hacemos referencia.

Producir es “fabricar cosas útiles” (RAE). La utilidad de estas cosas demuestran la involucración en todo el proceso del individuo que los consume. La producción industrial le afecta en cuanto que influye en sus mecanismos de consumo y el uso que haga del mismo.

El usuario

La industria no solo ha dejado huella en el objeto, también ha transformado al individuo usuario. Si el objeto había perdido su exclusividad transaccionalmente el individuo lo hará en el momento que lo utilice. Y deberá enfrentarse a esta doble colectividad (de productos y de individuos) que le aparece en situaciones cotidianas como portar un vestido (estandarizado) o habitar una ciudad (de casas seriadas).

El individuo que asume la colectividad del objeto tendrá que asumir la tendencia de la industria a fomentar la homogeneización de él mismo. Asume su semidesaparición en la masa pese a continuar existiendo como individuo. En situaciones cotidianas: en las fábricas, en los bailes, en las ciudades. El conflicto en el trabajo, en el vestir como en el habitar del individuo, portadores del proceso industrial, se sitúa en la convivencia entre la situación de lo individual y la posición en lo colectivo. Es la huella de la industria.

³⁶ “En conjuntos de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas entre sí”.

³⁷ “Ejemplo característico de una especie, de un género”.

2. similitudes entre el vestido y el edificio

“Yuxtapuestos a lo económico, a lo social y a lo político, los valores de orden psicológico y fisiológico ligados a la persona humana introducen en el debate preocupaciones de orden individual y de orden colectivo. La vida solamente se despliega en la medida en que concuerdan los dos principios contradictorios que rigen la personalidad humana: el individual y el colectivo”³⁸, escribía Le Corbusier. Y en esta convivencia, Chanel define la individualidad en lo colectivo en cuanto que a las relaciones entre sus semejantes: “el francés no tiene sentido de conjunto; lo bonito de un herbacious border³⁹, en un jardín inglés es el conjunto; una begonia, una margarita, una espuela de caballero, aisladas, no tienen nada de sublime, pero con una espesura de veinte pies esa masa floral resulta magnífica. ¡Pero esto priva de toda originalidad a una mujer!, dicen. Error: las mujeres conservan su belleza individual en relación al conjunto. Tomemos a una figurante de un espectáculo de variedades; aislémosla: es un monigote horroroso; volvámosla a meter en la fila: no sólo recupera sus cualidades, si no que, por comparación con sus compañeras, su personalidad se destaca”. (Morand 2009, p.48).

Y donde Simondon lo define como trans-individual: *“lo que está entre los individuos, a raíz de sus múltiples interacciones. No es un conjunto de requisitos que ligan al individuo con otros individuos, sino lo que hace referencia a la relación entre individuos, sin que pertenezca a ninguno de ellos en particular”. (Simondon 2009).*

Aparece un área invisible de relaciones que conecta al individuo con su colectividad y que a su vez destaca a cada uno de ellos, un área intermedia que marca la relación entre ambas condiciones (como explicaba Chanel). Es una relación de convivencia y casi supervivencia entre todos (como pedía Le Corbusier), que se percibe en los vestidos, en las ciudades de esta época industrial. El vestido negro de Chanel y Pessac de Le Corbusier son testigos de ello como demostraré más adelante.

³⁸ Le Corbusier, “Carta de Atenas”.

³⁹ Jardín típico inglés que consiste en una colección de plantas perenes, llamativo por su colorido, frondosidad y escala.

La organización del trabajo tras la I Guerra Mundial.

Durante la I Guerra Mundial, las empresas que tuvieron mayor auge, fueron aquellas que proveían bienes y servicios al ejército. El crecimiento de la demanda de automóviles, aviones y armamento, favoreció al desarrollo y perfeccionamiento de la organización científica del trabajo. La necesidad de producir grandes cantidades de armamento y aviones en poco tiempo, fomentarán y darán cuerpo a estas teorías. Nuevas empresas, nuevos sistemas de producción y de construcción. La intensa dedicación a la mejora productiva favoreció el avance de la técnica y la ciencia, con nuevos materiales, nuevos motores, nuevos sistemas de construcción, pero sobre todo, nuevos sistemas de organización. Las fábricas, ante la falta de mano de obra masculina, por estar al frente, tuvieron que usar mano de obra femenina. La mujer se incorporaría al trabajo provocando una secuencia de consecuencias sin retorno, ya que se volvieron indispensables y cobraron un protagonismo en la sociedad, que hasta entonces tenían relegado. El feminismo progresa y con él el derecho a voto que, fue acordado en Gran Bretaña, Alemania, Estados Unidos, Turquía y Rusia, pero no en Francia. Y con su nuevo papel, la moda tuvo que adaptarse a ellas.

Los estratos sociales acrecentaron sus diferencias. Y estas diferencias fueron el motor para la defensa de los derechos humanos comentados, ligada a la lucha política en el comunismo y el socialismo. Políticamente, en Francia la figura de Georges Clemenceau⁴⁰ fue vital. Principal defensor de Alfred Dreyfus⁴¹ redactor del periódico L'aurore donde Emile Zola publicó el artículo en defensa suya, *¡J'accuse....!*, Dreyfus fue acusado injustamente por una parte del país antisemita. Esta situación marco las grietas que existían en la sociedad francesa. Las ciudades, habían quedado destruidas por los bombardeos, y una corriente de reconstrucción invadirá Europa. Nuevas ciudades y nuevos edificios serán uno de los objetivos, pero sobre todo un nuevo orden. La producción se concentró en el fenómeno, ligeramente intuido en la hiladora, de la estandarización. La I Guerra mundial servirá a muchos fabricantes en general, y de automóviles en particular (construyendo motores Liberty, muy usados tras la guerra, siendo excedentes de ella⁴²), para experimentar la fabricación en serie en la industria de la aviación, armamento y vehículos de guerra y desarrollar este concepto, que se implantará en las cadenas de producción. Tuvieron a su disposición la infraestructura necesaria para poner en práctica todos los métodos de promulgados por Taylor⁴³ y desarrollados por Henry Ford⁴⁴.

“No nos esta permitido añorar el pasado, sólo existe lo eternamente nuevo, formado de los elementos del pasado, y el auténtico anhelo ha de tener siempre la facultad de crear la nuevo, lo mejor”. (cit. Goethe, Gropius 1968, p.55).

⁴⁰ Georges Benjamin Clemenceau 1841-1929, médico, periodista y político francés.

⁴¹ Alfred Dreyfus, militar francés, 1859-1935, víctima del error judicial en el Caso Dreyfus que le acusó de antisemita y que tuvo graves consecuencias en la política francesa.

⁴² Extraído de (Valencia Giraldo 2014, 131).

⁴³ Frederick Winslow Taylor (1856-1915). Ingeniero, matemático y economista fue el redactor de las teorías sobre la organización del trabajo y la eficiencia. En 1911 escribió The Principles of Scientific Management donde formula estos pensamientos, que desembocarán en el Taylorismo.

⁴⁴ Henry Ford(1863-1947) granjero de Detroit que probablemente trasladó los sistemas de los fabricación de la granja a la de automóviles.

3.1.

habitaciones accesibles

3.1. habitaciones accesibles

3.1.1. Estrategias de especulación en la moda. *Frederick Worth*, Londres-Paris (1825-1895).

3.1.1.1. La expansión del oficio costurero incorpora el concepto de *Haute-couture*. *Frederick Worth* (1825-1895).

*Frederick Worth*¹ es el empresario textil que con mirada crítica hacia el oficio costurero convencional consolida su expansión incorporando el concepto de *haute couture* o alta costura, que hace referencia a la moda exclusiva, elaborada a medida para el consumidor y confeccionada en su mayoría a mano. Desde el marco de la técnica, el oficio de coser se acerca a la expresión artística del sastre satisfaciendo de esta forma las exigencias socio-económicas del contexto en el que se desarrollaba la actividad empresarial y la prenda indumentaria irrumpe como un bien de lujo más que como una necesidad transformando el sistema de la moda.

El contexto de desarrollo de las primeras experiencias profesionales del modisto en la tienda de ropa *Swan&Edgar*² (Londres 1843) próxima a la *National Gallery*, ofrece una cultura artística influyente en la reinterpretación del *couture* tipo. Desde este punto de vista, Worth irrumpe traspasando su condición de oficial al de diseñador al injertar su firma en sus creaciones con voluntad de artista, trasladando la actividad textil común a la *haute couture*. De esta manera, Worth dota al traje de la expresividad y del carácter subjetivo propio del diseñador concentrado en un encargo preciso. Se revela como harían los pintores, elevando con su gesto gráfico plasmado en el objeto indumentario al concepto de la obra de arte. En concordancia, Julian Gallego detecta en la pintura del renacimiento la fuente de esta traslación y despeja que en el tiempo que el oficial decidió firmar sus obras, su condición de artesano mutó a artista.: “*Existe cierto paralelismo entre la decisión de firmar por primera vez las prendas de vestir y la de los pintores del Renacimiento. Pues la aparición de su firma en la obra fue decisiva para dar el paso de artesano a artista.*” (Gallego 1976)³.

Posteriormente, *Worth* se asocia al modisto *Otto Gustaf Bobergh* y abren la tienda de telas “*Worth et Bobergh*” en la *Rue de la Paix* (París 1858), cuya voluntad es ofrecer un laboratorio experimental donde desarrollar el pensamiento inédito de *alta costura*, basado en la voluntad de desafiar la homogeneización del producto artesano aportando un halo de exclusividad al cliente a través de la firma única en cada uno de ellos, que lo diferencie en el vestir respecto al resto de las gentes. En este contexto, medio y producto establecen un diálogo de producción e integración donde *Worth* ejerce de moderador.

Por tanto, esta postura habrá de convivir con el peso de la técnica y de la industria predominante que en la *Gran Exposición Internacional* de Londres de 1851 se había materializado, siendo la casilla de salida para la integración de la subjetividad impregnada en el traje por su propio diseñador, con la objetividad que impone el producto industrial manufacturado. *Worth* se presentaría al concurso de diseño de moda de la *Gran Exposición Internacional*, representando a

1. costurero y empresario inglés nacido en 1825 en Bourne, en pleno auge de la tecnificación de la industria textil con la aparición de la máquina de coser y los telares.

2. Tienda de ropa Londinense caracterizada por vender muy buena calidad de telas. Estaba situada en Piccadilly Circus. La tienda cerró en 1982 debido a los altos costes de modernización. Actualmente el edificio pertenece a *The Sting*, una marca de ropa alemana.

3. Gallego, Julian, “*El pintor de Artesano a Artista*”, Universidad de Granada, Departamento Historia del arte, Granada.

la tienda de telas donde trabajaba previamente *Gagelin Magasin*⁴ (París 1845), y ganaría el concurso definiendo el punto de partida de su camino de exploración que orbita entre el cliente y

4. Londres, renombrada unos años después como *Opigez&Chazelle*.

la industria. La textil, pero también otras, son testigo de las relaciones expedidas, oficio-consumo, que buscan un cliente que le haga sobrevivir y una técnica que le permita realizarse.

Worth junto con su hijo Gastón organizan *La Chambre Sindycal de la Couture Français* (1868), un sistema de defensa de su trabajo que evita la copia de los diseños e irrumpe estableciendo un formato de empresa de alta costura excluyente para las que no cumplan los requisitos formulados. Estos estatutos son presentar dos colecciones al año y diseñar para clientes privados, "(...)formando parte de la lista anual que las autorizaba a usar el título por el inventado de Alta Costura". (cit. Worth)⁵. Al instaurar el sistema de las temporadas en el vestuario, al menos dos al año, el modisto Frederick Worth difunde el concepto de tendencia o moda en el sentido de lo que está en boga algún tiempo, generando así una corriente de cambio obligada para todo aquel que quisiera vestir bien. Como consecuencia, la tiendas de ropa se verían favorecidas por los flujos de consumo marcados por el injerto rítmico de la moda y a su vez las ventas sugestionan a la sociedad al favorecer su intención consumista trasladando el pensamiento de la indumentaria como necesidad al de la actividad de la moda como satisfacción personal. La cualidad efímera del producto textil hacía que el estilo redujera su periodo de vida, no pasando de civilización en civilización como podría suceder con la arquitectura. Y Worth es el primer modisto en darse cuenta y sacarle partido empresarial. "*La moda es el espacio vacío de la continuidad del cambio a partir de un objeto que se degrada antes de que se desgaste*" (cit. Worth)⁶.

El peso de la exclusividad intrínseca que generaba más clientela moría en si mismo así que para su supervivencia fueron precisos nuevos métodos de sugestión. En el marco de la comunicación, para conseguir sus objetivos, la industria textil desafía los hábitos de consumo habituales introduciendo nuevas vías de experimentación, basadas en desfiles de moda con figurantes humanos en espacios preparados y con la clientela seleccionada y publicaciones internacionales de sus patrones, *look-book* (1880), para que sus diseños legalmente pudieran ser duplicados en otros países, cediendo su autoría tan defendida anteriormente a cambio de éxito empresarial. De este modo, el precepto de industria ha superado al de costurero y al altruismo del artista creador de la *haute-couture* precedente. El siguiente paso que da es acotar esta acción, midiendo su productividad, haciendo de ella un sistema de ventas y de beneficios positivo. A estos efectos, cobra importancia la suma de estos métodos apoyada sobremanera en la obra de *Worth* que inciden en el oficio costurero, en la expresión subjetiva y en la industria indumentaria y los agrupa en la vía de la democratización del consumo del producto exclusivo, hacia el *pret-a-porter*.

3.1.1.2. La democratización del consumo. *Henry Ford (1863-1947) y Frederick Winslow Taylor (1856-1915)*.

Henry Ford reinterpreta el espectro de la patente que había desarrollado Karl Benz en 1886 para la industria del automovil, con el nº 37.435 *Motorwagen* expuesto actualmente en el museo Aleman de Munich, que repercutía en la acción de poseer un vehículo y la dotaba de exclusividad, orientando su posesión hacia la popularización de su consumo, y todo ello con la intención premeditada de un beneficio del fabricante por la estrategia del crecimiento de ventas. La propuesta automovilística que lo hizo posible fue un vehículo biplaza fácil de usar para el conductor y de bajo coste (850\$) por el material utilizado y la facilidad tecnológica de su construcción: *El Ford T* (1908-1927). Por tanto, el sistema de montaje del vehículo habría

5. DIAZ SANCHEZ, Julián, 2013, "*Arte, diseño y moda : confluencia en el sistema artístico*", Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, p39.

6. DIAZ SANCHEZ, Julián, 2013, "*Arte, diseño y moda : confluencia en el sistema artístico*", Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, p39.

3.1. habitaciones accesibles

repercutido en el valor económico del mismo, influyendo así en su comercialización. Para extraer el mayor beneficio del ajuste en el precio de la construcción, Ford habría modificado la línea de montaje (1913) reduciendo el número de trabajadores y por tanto el gasto en salarios y aumentando la velocidad del proceso. Lleva a cabo esta experiencia productiva, inspirado en los sistemas mecánicos de los mataderos y conservas cárnicas de Cincinnati y Chicago (1905), donde desarrolló su primera actividad profesional, desplazando las piezas por las cintas transportadoras, en vez de moverse los operarios. En el marco industrial esta acción organizativa irrumpe en la cadena de producción, mejorando su rendimiento y ampliando sus beneficios. Como consecuencia al excedente fabricado debe reubicarse y a estos efectos, el desafío se centra en las estrategias de comercialización para aumentar el consumo.

Los sistemas de ventas incorporan la idea de la exportación, la publicidad masiva en los periódicos, una red de concesionarios por todos los estados de América facilitando el acceso al comprador, y un sistema de ventas a crédito a voluntad de todos sus trabajadores de poseer un automóvil incidiendo en el pensamiento de que el obrero sea el mercado. La consigna de que es más favorable vender barato a muchos que caro a pocos será la guía de todo el proceso estableciendo el consumismo como sistema de soporte económico, transformando un deseo en una necesidad, como sucedería en la moda textil.

La práctica de Ford es intelectualizada por Taylor (1911) en el tratado *"Principles of Scientific Management"* donde como teórico transcribe con mirada crítica y con un halo humanista las acciones productivas y comerciales aplicadas en la *Ford Company* desde sus comienzos. Mientras que para Henry Ford el objetivo era el beneficio efectivo apartando el interés por las condiciones laborales de los trabajadores y prohibiendo los sindicatos en cualquiera de sus fábricas, para Taylor, el fin último era la organización interna en sí misma. En el marco de la teoría, expone la mejora de la productividad a través de métodos organizativos del trabajo, que favorezcan la eficacia de la mano de obra y de las máquinas fundada dividiendo las tareas de cada obrero especializándolas, racionalizando el montaje en secuencias, cronometrando las operaciones, suprimiendo toda improvisación en la actividad industrial y motivando además al obrero mediante el pago de primas al rendimiento.

"En primer lugar hallar de diez a quince obreros, si es posible en distintas empresas y de distintas regiones, que sean particularmente hábiles en el trabajo a analizar. Luego definir la serie exacta de movimientos elementales que cada uno de estos obreros lleva a cabo para ejecutar el trabajo analizado, así como los útiles y materiales que emplean. Más adelante determinar con un cronómetro el tiempo necesario para realizar cada uno de estos movimientos elementales y elegir el modo más simple de ejecución. Eliminar todos los movimientos mal concebidos, los lentos o inútiles. Por último, tras haber suprimido así todos los movimientos inútiles, reunir en una secuencia los movimientos más rápidos y los que mejor permiten emplear los mejores materiales y útiles." (cit. Taylor 1911)⁷. Desarrollando un sistema de ejecución de perfecta eficiencia.

Fordismo y Taylorismo irrumpen en la industria y en la sociedad de consumo como teorías que inundan el pensamiento de las gentes activas y las transforman hacia lo que será la futura sociedad democrática del consumo. La controversia se da en el marco del crecimiento de la industria, cuando la misión original había sido, tanto en la textil como en la del automóvil, el beneficio del cliente y de repente se ve superada por su propia creación. Los propios clientes incentivan la superproducción para tener la posibilidad de consumir más.

7. TAYLOR, Frederick Winslow, 1911, *"The Principles of Scientific Management"*, Harper&Brothers, NY and UK, Traducción al español: 1985, *"Principios de la Administración Científica"*, Herreo Hermanos.

3.1. habitaciones accesibles

“El Fordismo se configuró como una ideología de optimismo, infundado sobre lo técnico y lo económico, una ideología pronto difundida por todos los países industrializados que llegó a impregnar la cultura de la llamada sociedad industrial: no sólo de los directivos sino también de los mismos trabajadores y de los sindicatos que aceptaron casi sin resistencias las duras exigencias del sistema” cit. Weber (1920)⁸.

Como en la industria textil haría Worth, creando la necesidad de modificar el estilo continuamente, el gran éxito de Ford fue crear su propio mercado. *“Lo importante para vender algo es hacer pensar al de enfrente que lo necesita”* (Scorsese 2014)⁹ decía didácticamente Joan Belfort, el protagonista de dicha película, a nivel de enseñanza comercial. El siglo XX se caracteriza por la necesidad de tener un coche y de cambiarlo por su obsolescencia, y Ford será el responsable de su desarrollo. Aldous Huxley caricaturiza en *Un mundo feliz* (1932) esta nueva sociedad industrializada a modo de denuncia alegórica, como el propio título refiere. Narra con toques premonitorios una comunidad de personas imaginarias cuyas vidas transcurren en un periodo de tiempo inventado: siglo VII después de Ford, ya que este ha sido propuesto ficticiamente como un dios. Es una vía literaria exploratoria con tintes humanistas que condena los métodos organizativos del proceso industrial fordista. Worth sin embargo, nació demasiado pronto para satisfacer sus deseos de tener su propia cadena de montaje y producción de trajes, sino probablemente hubiese hecho eco de su eficacia.

3.1.1.3. La incidencia de la industria en la manufactura textil. La máquina, la fábrica y el individuo.

La I Revolución Industrial *“(...) Es la transformación más fundamental experimentada por la vida humana en la historia del mundo”* (Hobsbawm 1995)¹⁰. Aporta un cambio en la producción de los bienes, al introducir la tecnificación, es decir, el proceso complejo por el cual se precisa el uso de instrumentos hábiles o máquinas, que para moverse exigen la aplicación de una fuerza que proviene de la naturaleza, para manipular y manufacturar la materia prima hasta la obtención de un bien útil o de consumo. Su manifestación irrumpe en el pensamiento del individuo, que muta, al verse modificada su situación laboral en su propio contexto por ejemplo, la habilidad de las personas ya no será una cualidad indispensable para la prosperidad. La onda de afectación se expande también a los consumidores que tienen mayor oferta y mayor variedad, a las ciudades por la implantación del macro-comercio y los nuevos estratos sociales, a la economía por los beneficios producidos con el exceso de productividad, a la política y al humanismo que han de gestionar todas estas variables. Es el historiador británico Arnold Toynbee quien populariza el término Revolución Industrial en *Lectures on the Industrial Revolution in England* (1884), como una transformación de crecimiento económico, acompañada de cambios de organización social, con el resultado de la miseria y sufrimiento de la clase trabajadora.

Heidegger confirma el origen de la máquina en el siglo XVIII, en su exposición filosófica de la tecnificación *“Ser y Tiempo”* (1927)¹¹ *“la técnica de las máquinas que producen energía no se desarrolla hasta este siglo”*. La máquina se incorpora en el proceso de producción por el halo de inquietud por el que algunos profesionales desean resolver los problemas cotidianos de la

8. WEBER, Max, 1968, *“Economía y Sociedad”*, Editores T Parson, Free Press, New York, Traducción: A. R. Henderson, Edición Original: 1920, *“The Theory of Social and Economic Organization”*

9. Frase de la película *“El lobo de Wall Street”* de Martin Scorsese, 2014.

10. Eric Hobsbawm, 1995, *“Age of Extremes. The short Twentieth Century: 1914-1991”*, Abacus, Londres.

11. Heidegger, Martin, 2003, *“Ser y tiempo”*, TROTTA, Madrid. Edición original: 1927, *“Sein und Zeit”*, Berlín.

3.1. habitaciones accesibles

manufactura que en el marco textil, por el peso económico que soportaba, son numerosos. *John Kay* (1733) idea el primer instrumento que favorece la velocidad en la actividad de hilar, al permitir que una actividad que necesitaba a dos personas, se pudiese realizar con una sola: es *la lanzadera volante*, que constaba de una cuña de madera para hilar sin dedos. El siguiente paso para apartar las manos del hombre del proceso de fabricación e integrar la máquina, viene con el descubrimiento de una nueva herramienta, la *Spinning Jenny*, (1764) inventada por el británico *James Hargreaves*. Esta incide en la producción de múltiples bobinas de hilo al mismo tiempo, desafiando la posibilidad de manufacturar un objeto de manera masiva, y la repercusión de esta acción se traduce en la reducción de los recursos. Se esboza así la futura idea de la fabricación *seriada y estandarizada* como sistema de optimización, que afectará a la producción futura en cualquier disciplina. *Arkwright* desarrolla la *Water Frame* (1768). La primera máquina de la historia, al aplicar energía externa, en este caso el agua de los ríos, para mover el artefacto que manufactura el material textil. Transformar la energía de la naturaleza en movimiento provoca el mayor cambio en las condiciones de vida de la humanidad e introduce el concepto de *eficiencia*, transformando la relación entre los recursos utilizados y lo producido y facilitando las condiciones para la futura producción y el consumo en masa.

Pero el descubrimiento de la *Water Frame* supone algo más que la fabricación en serie y el uso de una fuerza exenta, su onda de influencia alcanza el campo de lo macroeconómico. Es delicada en su movimiento y eso le permite fabricar múltiples bobinas de hilo de algodón al mismo tiempo. El algodón era un material muy frágil para ser utilizado en la *Spinning Jenny*, por eso se seguía usando el lino o la seda, material muy caro que aumentaba los costes de producción, que permitían ser trabajados en la tejedora. Pero la nueva máquina de *Arkwright* lo trataba con tanta suavidad como los dedos de sus trabajadores. Y un hecho tan simple como la manufactura del algodón, modificará las políticas económicas del país. El Estado Británico poseía extensas plantaciones de esta materia prima en Norte América en régimen esclavista, donde prácticamente no existían reglas gremiales en el proceso productivo. Esto le posibilita abaratar costes. Las importaciones de algodón de la India, China o Persia estaban muy limitadas y eran caros. Pero las políticas inglesas abrieron la mano con las importaciones de sus colonias en América. Pudiendo exportar grandes cantidades de material, aumentando la producción considerablemente. El control del comercio marítimo favoreció a ello. Provoca la ira de los hiladores tradicionales *luditas* (1811-1812) de Lancashire que veían peligrar sus puestos de trabajo, aunque este movimiento duró poco, serán a su vez las primeras movilizaciones obreras en defensa de sus derechos. Las fábricas de algodón ocupaban un 6% en 1900 del producto nacional, empleaban en ellas cerca de 800.000 personas al término de la época victoriana. Por tanto, se deduce que la Revolución Industrial alcanza su mayor desarrollo en Inglaterra en la época del reinado de Victoria I (1837-1901). *“no fue realmente los avances tecnológicos los únicos que fomentaron la revolución industrial. Un espíritu, un nacionalismo británico, una forma de gobierno, unas carencias en las leyes de comercio fueron las que permitieron este desarrollo”* (Hobsbawm 1995)¹². El resto de países imitaran la trayectoria del Reino Unido a lo largo del siglo XIX convirtiéndose la industria textil en el índice de comparación económica, como afirmaba Giedion *“(…) el número de hiladoras mecánicas de un país era un indicador preciso de su grado de industrialización”* (Giedion 1941)¹³ y por tanto de su índice económico y de riqueza.

La industria se injerta en la ciudad y en la sociedad a través de las fábricas como espacios laborales integradores de la convivencia entre la máquina y el obrero. Las consecuencias que surgen de este estado, enmarcan el nacimiento de una clase obrera inerte y una clase media

12. Hobsbawm, Eric, 1995, *“Age of Extremes. The short Twentieth Century: 1914-1991”*, Abacus, Londres.

13. Giedion, Sigfried, 2009, *“Espacio, Tiempo y Arquitectura”*, Editorial Reverte, Barcelona, p471; Edición original: 1941, *“Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition”*.

3.1. habitaciones accesibles

consumista, y ambas han de hacerse un hueco en las costumbres instaladas. *Charles Dickens* en su obra *Oliver Twist* (1837-1839), describe sus propias vivencias en una fábrica de betún, donde se explotaba a los niños como mano de obra. El siglo XIX se enmarca en una reacción social contra las condiciones negativas de los trabajadores, pero también intelectual. *Engels* en su obra *Situación de la clase obrera en Inglaterra* (1845)¹⁴ denuncia por primera vez esta realidad. El filósofo, político y economista inglés *Stuart Mill* lo perfila en sus *Principios de Economía Política con alguna de sus aplicaciones a la filosofía social* (1848)¹⁵ enfocando la cuestión desde la economía y el utilitarismo expuesto por *Bentham* en “*Introducción a los principios de moral y legislación*” (1789). En el libro I de *El Capital* (1867)¹⁶ *Karl Marx*, describe con mirada investigadora la nueva situación económica y sobre todo el proceso de producción centrándose en el concepto de la mercancía. “*El sistema manufacturero ya ha extendido tanto su influencia sobre el Imperio británico como para efectuar un cambio esencial en el carácter general de la masa del pueblo*”. (cit *Robert Owen* 1825)¹⁷.

En un circuito paralelo al aumento de la producción de la industria textil, el artesano hace uso personal de las innovaciones tecnológicas que facilitan su trabajo a una escala doméstica, como es el caso de la máquina de coser en la manufactura textil. Su invención se debe a una sucesión de casos de exploración que comienzan en 1755 en Londres, con la patente de *Charles Weisenthal*, que plantea una aguja que puede usarse en un precario tipo de costura mecanizada. En ningún momento se mencionó que cosiera con una maquina de coser. *Thomas Saint* (1789) inventa y patenta, lo que actualmente se considera como la primera maquina de coser: una maquina con la cual una aguja agujereaba el cuero, si bien nunca llegó a construirse. Tras ellos, lo intentarán el alemán *Balthasar Krems* (1810) y el australiano *Josef Madersperger* (1814), sin llegar a ningún resultado concreto. En Francia, en 1804, también se patentaron dos sistemas de maquinas de coser una de *Thomas Stone* y *James Henderson*, que simulaba parte de la costura y otra de *Scout John Duncan* utilizando varias agujas. En 1818 *John Adams Doge* puso en marcha un dispositivo, que a pesar de realizar una puntada, sólo podía coser una longitud limitada y necesitaba un proceso laborioso para volver a colocar la tela.

En 1830, el gobierno francés concede la patente a *Barthelemy Thimonnier*. La máquina era de madera. Obtiene el dinero que necesita para construir varias máquinas y es contratado para coser todos los uniformes del ejercito francés. Diez años después, *Thimonier* tenía una fábrica con 80 máquinas de coser. La convivencia del progreso con la defensa del individuo, fue la responsable de su final. Una noche, un grupo de artesanos molestos por el uso de la máquina de coser que les quitaba trabajo, entraron en su fábrica y destrozaron todas las máquinas, teniendo que huir a Inglaterra. En 1833, el americano *Walter Hunt* inventa una máquina con dos carretes de hilo, pero con errores de ejecución. Tras él *John Greenough* también intentó una máquina que no cuajó. Es finalmente *Elias Howe* a quien se la adjudica el invento de la actual máquina de coser en 1844. .

14. Edición Original : 1845, “*Die Lage der arbeitenden Klasse in England*”, Verlag Otto Wigand, Leipzig. Es un retrato social de la vida en la Inglaterra del siglo XIX. Las malas condiciones laborales, la mala higiene de las ciudades, las desigualdades sociales y las injusticias, todo ello en gran medida producido por el cambio tras la aparición de la máquina.

15. Mills, John Stuart, 1848, “*The Principles of Political Economy: with some of their applications to social philosophy*”, John William Parker, Londres.

16. Marx, Karl, 1867, “*Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*“, Alemania. Segunda edición: 1873; Tercera y Cuarta edición: 1885,1894, editados por *Engels*.

17. Cita de *Robert Owen* en “*Observaciones sobre el efecto del sistema manufacturado*”(1825) que junto con “*Nueva visión de la sociedad, ensayo sobre la formación del carácter humano*” (1814); y “*Una visión de la sociedad*” (1823) conforman su ideario. En Casaseca, Panera y Ruiz, 2013, “*El poder de la imagen*” p. 142.

3.1. habitaciones accesibles

La empresa *Singer*, que aún las comercializa, fue pionera en poner en marcha el alquiler con derecho a compra y desarrolló técnicas agresivas de venta.

La comercialización de esta máquina transforma el sistema de manufactura del textil, abaratando costes y favoreciendo la popularización de la costura. El marco de influencia alcanza una escala menos a la que llegó las hiladoras que desembocaron en fábricas y cambiaron la industria. A una escala más remota, la máquina de coser afecta al técnico costurero por ser substituido por un mecanismo más rápido y eficaz, afecta al producto que canjeado el valor de lo artesanal por el tiempo y el dinero.. Y como consecuencia afecta al consumidor, que puede discernir en su elección. Emile Zola, en *“La obra”* (1886)¹⁸ expresaba los miedos de la sociedad a lo novedoso, y lo hace desde la mirada frustrante del protagonista (Florent), un pintor de carácter noble e idealista, que encuentra en París la frustración de la incomprensión del público por su obra vanguardista.

18. Zola, Emile, 1886, *“L’Oeuvre”*, G. Charpentier, Paris.

3.1. habitaciones accesibles

3.1.2. La definición del comercio moderno en la ciudad. *Los Grandes Almacenes de Paris (1854-1870).*

3.1.2.1. El compromiso industrial con el diseño.

La estrategia de expansión comercial de la corona británica con intención de internacionalizar su industria se materializa en la exposición Universal de 1851 en Londres. Las consecuencias de este desafío, abarcan lo económico y lo político, pero también la construcción y el diseño tal y como *Semper*¹⁹ detecta, exponiendo sus ideas un año después en *“Ciencia, Industria y Arte”* (1852)²⁰ donde evalúa la influencia de la industria en las artes aplicadas en el contexto global de la producción y del consumo masivo tendente.

Es decir, que la industrialización alcanza a la manifestación creativa, y al diseño del objeto, que ha abandonado los cánones clásicos que lo guiaban en su desarrollo, detectando la voluntad de cumplir las metas propuestas en el marco de la producción, la tecnificación y la función que *Semper* incluía.

De forma similar, el vestido sigue este proceso evolutivo irrumpiendo en la mitad del siglo XIX con un goteo de experimentos que analizan el entramado originado entre el fin de la producción del objeto y el medio en el que se desarrolla lo cual refleja las leyes del entorno que lo han alimentado.

“(…)una configuración organizacional no sólo produce efectos sobre su entorno, sino que ella misma se configura, en complejo acoplamiento con ese entorno, adaptándose internamente a las exigencias y condicionamientos externos”. (cit. Worth)²¹

La Industria textil es la imagen inmediata de la actividad económica que la secunda y que gobierna el contexto global, basada en el crecimiento de la tecnología aplicada a la maquinaria, así como en el resurgir de nuevos medios de transporte. Proviene de una relación directa entre el oficio y el consumidor que muta a una relación empresarial donde el beneficio y el esfuerzo se interponen en sus diálogos, buscando un equilibrio más equitativo que el que existía. Esta traslación dimensional presiona a su vez, al pensamiento de la sociedad hacia nuevas vías exploratorias de mayor rendimiento a menor precio, y surgen sistemas de organizativos como la seriación y la prefabricación, de desarrollo en otras áreas.

3.1.2.2. La seriación y la prefabricación se consolidan como sistema constructivo. *Crystal Palace 1851.*

La construcción megalítica que cubre el espacio expositivo de la Gran Exposición Internacional de Londres de 1851 y contiene todos los pabellones que muestran los avances tecnológicos de cada país, se supera a si mismo e irrumpe en el marco estructural como una demostración del progreso industrial del anfitrión. La reina *Victoria de Inglaterra* (1837-1901) promueve junto al *Príncipe*

19. Gottfried Semper había participado en la Revolución de 1840 en Dresde y tuvo que huir de Alemania, primero a Francia para en 1851 instalarse en Inglaterra.

20. Semper, 1852, *“Wissenschaft, Industrie und Kunst”*, Vieweg, Berlin, , traducido al castellano en el libro *“La casa de un solo Muro”*, Hernández de León (1990).

21. DIAZ SANCHEZ, Julián, 2013, *“Arte, diseño y moda : confluencia en el sistema artístico”*, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, p49.

3.1. habitaciones accesibles

Alberto de Sajonia-Coburgo-Gotha esta acción de prosperidad, de unidad internacional y de paz mundial, según sus propias palabras en el discurso de inauguración:

“Caballeros, considero que es deber de toda persona observar y estudiar atentamente la época en que vive y, en la medida de lo posible, sumar su humilde esfuerzo individual para impulsar el cumplimiento de aquello que considera ordenado por la Providencia. Nadie que haya prestado la mínima atención a los rasgos peculiares de nuestra época dudará por un instante que estamos viviendo en un periodo de maravillosa transición, que tiende a cumplir ese gran fin al cual apunta toda la historia: la realización de la unidad de la humanidad”.²²

Por tanto, la arquitectura debía insinuar los avances internacionales de la actividad industrial y lo hace con un alarde estructural al cubrir luces de 100m con estructura metálica y fachadas de cristal incorporando la seriación y la fabricación de las piezas constitutivas: *“(…)más allá del problema de superar las luces de la nave, están en ser la primera aplicación a gran escala de las piezas prefabricadas y en usar el vidrio plano en fachada como nuevo sistema de expresión.”* (Giedion 1941)²³. A estos factores se le añade el escaso tiempo de ejecución otorgado por motivos de gestión organizativa que incide en la necesaria eficacia de la prefabricación como estrategia constructiva. La causa de tal situación aparentemente improvisada, fue la desaprobación por parte del jurado de las propuestas entregadas en el concurso convocado para su desarrollo. Los proyectos de arquitectura de Hector Herau y de Richard Turner, pese a no ser elegidos, destacaron por el uso del cristal y el hierro e impusieron las bases de la imagen visual anhelada por la comisión que encarga directamente el desafío arquitectónico de cubrir el área del recinto expositivo de 46.500m² con los materiales indicados a Joseph Paxton (1803-1865) especialista en invernaderos. A este efecto se le añade los bajos costes consecuentes del sistema incorporado.

El edificio se desarrolla en 563 metros de fachada y 43 metros de altura interior, con 358 arcos metálicos, 18.000 placas de vidrio y 2.300 vigas; 2.000 obreros trabajaron en la estructura basada en piezas modulares. *“(…) Tardo menos de 4 meses (comenzaron el trabajo en Septiembre de 1850), basando la construcción en la colocación de placas modulares de vidrio unidas por guías de hierro y sostenidas por columnas fabricadas ex profeso en las fundiciones ferroviarias”*. (Strike 1991)²⁴.

La onda de influencia de la construcción no se limita al edificio, sino que se expande a su uso, albergando los resultados de la aplicación de la industria al diseño condicionando el pensamiento de sus visitantes. *“(…)los estímulos que este acontecimiento ha producido continúan fermentando en millares de cerebros y anhelantes corazones.”* (Hernández de León 1990, p147). Por lo tanto, la condición propia de recinto ferial repercute en el marco de la técnica, tal y como afirma Giedion, intuyendo en la arquitectura propuesta para albergar el espacio de uso popular, laboratorios experimentales de sistemas de construcción innovadores. *“Incluso en el siglo XIX, cuando la arquitectura estaba enraizada en el trasfondo del desarrollo industrial, fue en estos edificios de*

22. Discurso del Príncipe Alberto pronunciado en Mansión House, Briggs, Asa, 2007, *“Historia social de Inglaterra”*, Editorial Alianza, Barcelona.

23. GIEDION, Sigfried, 2009, *“Espacio, Tiempo y Arquitectura”*, Editorial Reverté, Barcelona, Traducción Jorge Sainz Avia, p 265, Edición Original: *“Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition”*, 1941, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts

24. STRIKE, James, 2004, *“De la construcción a los proyectos: la influencia de las nuevas técnicas en el diseño arquitectónico, 1700-2000”*, Editorial Reverté, Barcelona, Traducción: María Jesús Rivas, ISBN: 8429121013, p 52-62.

3.1. habitaciones accesibles

cierta intención festiva, donde se dieron las grandes soluciones del periodo al problema del abovedamiento".(Giedion 1941)²⁵

Como consecuencia, *El Crystal Palace* defiende la condición de contenedor teórico de los sistemas de organización del trabajo defendidos posteriormente por *Taylor* (1911) y aplicados desde un campo práctico en la *Ford Company* (1903). Su construcción se inscribía en la lista de industrias florecientes y fieles al medio, que defendían la seriación y la prefabricación.

En la posición contraria se pronunciaba *Ruskin* (1819-1900) renunciando en su arquitectura al hierro y a la máquina en defensa del trabajo artesanal realizado a mano, propio del pasado, ya que para él, el trabajo a máquina implicaba la pérdida de toda aura arquitectónica, es decir "(...) *de esa impronta irreplicable que caracteriza a todo objeto realizado por la mano del hombre*" (Cit. Ruskin 1849)²⁶. *Charles Dickens* (1843) desafiaba la manifestación de la expansión industrial, expresando su rechazo por los eventos festivos que se ocupan de ello: "(...) *el evento es demasiado. Sólo he estado dos veces... tengo una natural aversión a los espectáculos y la fusión de tantos no me hizo cambiar*" (cit. Dickens)²⁷. Y *Fiodor Dostoevski* en "*Memorias del subsuelo*" (1864)²⁸ renegaba de la seriación y la organización constructiva, estructural o organizativa en defensa de lo orgánico: "*la naturaleza humana prefiere el caos y la destrucción antes que la armonía artificial que simboliza el palacio de cristal*". Pese a estas opiniones teóricas de índole intelectual las consecuencias evidentes de modificación de la industria tras la Exposición Universal de Londres de 1851, fueron irrevocables en su campo de influencia hacia la industria en general y la textil y de la construcción en particular.

3.1.2.3. Consecuencias comerciales de la transformación urbanística de París a mediados del siglo XIX.

En el marco geográfico, se evalúa la transformación en el siglo XIX de la estructura medieval de las calles sinuosas de París, de escasa salubridad y favorecedora de revueltas sociales, y la consecuente implantación de nuevas estrategias urbanísticas que desafiaron los usos implantados. "(...) *la mayoría de los parisinos durante la primera parte del siglo XIX consideraban las calles sucias, populosas, e insalubres... Cubiertas de lodo y chabolas improvisadas, húmedas y fétidas, llenas de pobreza, así como rastros de basura y desperdicios en las calles que dejaba el defectuoso e inadecuado alcantarillado* (...)". (cit. Shelley Rice)²⁹

25. GIEDION, Sigfried, 2009, "*Espacio, Tiempo y Arquitectura*", Editorial Reverté, Barcelona, Traducción Jorge Sainz Avia, p 263, Edición Original: "*Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition*", 1941, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets

26. Ruskin, John, 1849, "*The seven lamps of Architecture*" en *The Works of John Ruskin*. George Allen, 1903-1912, E.T Cook & A. Wedderburn, Londres. Ed. Castellana. John Ruskin, 1989, "*Las siete lámparas de la arquitectura*", Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Madrid. Citado en Hereu, Montaner, Oliveras 1999, "*Textos de arquitectura de la modernidad*", p.150)

27. Dickens, Charles, 1999, "*Cuento de Navidad*", ALBA, p26. Edición Original : Dickens,1843, "*A Christmas Carol*", Chapman&Hall, Londres.

28. Dostoevski, Fiodor, 2006, "*Memorias del subsuelo*", Editorial Cátedra, Madrid. Edición original: 1864, "*Записки изъ подполья*", Epoch, San Petersburgo,

29. Rice, Shelley, 1999, "*Parisian Views*", p9.

3.1. habitaciones accesibles

Napoleon III despotamente condena la ciudad de la incompatibilidad progresista promoviendo las reformas urbanísticas propuestas por *Haussmann*³⁰ sobre París. Las consecuencias de la práctica reformadora de la ciudad, se manifiestan en la aparición de amplios espacios públicos, la plaza y el boulevard, generados desde la evolución tridimensional de las circulaciones, y en las nuevas formas de explotación, ya que las vías exploratorias de comercio aprovechan la aglutinación espacial sistemática del público concurrente desestimando la tendencia previa de un comercio pequeño y disgregado por la linealidad de las calles de la ciudad.

En respuesta a la amplitud del espacio cedido al comercio, y al aumento de transacciones de índole textil en su mayoría, surgen construcciones megalíticas que alberguan dichos usos: los centros comerciales. Estas arquitecturas afectan directamente la constitución de la ciudad por los flujos de gente que promueven, intercambiando necesidades con la plaza, dándole al comerciante la clientela necesaria y a la ciudad un halo de vida aparentemente saludable. Por tanto, el gran almacén se consolida como estrategia de mediación entre los sistemas constructivos megalíticos, la superproducción textil favorecida por la fábrica y el uso de las hiladoras y el hiperconsumo adaptado al pensamiento moderno. *“Los grandes almacenes son un producto de la era industrial; tienen su origen en el desarrollo de la producción en serie y en una de sus consecuencias: la pérdida de contacto directo entre el productor y el consumidor”*, (cit. Giedion 1941)³¹.

En el marco de la sociedad, cada estrato social evidencia posturas diferentes sobre el nacimiento de esta figura comercial. Por ejemplo, la aristocracia introvertida manifiesta su escepticismo ante las relaciones personales con el comerciante en defensa de su actitud de exclusividad pese a la tendencia extrovertida evidente. *“La idea de tener un boutique³² que sirva a una minoría suponía un lujo deseado y los nuevos métodos industriales de comercio desmerecían esta idea de exclusividad, aún tan valorada y heredada de una aristocracia rancia”*. (cit. Veblen 2002)³³. Como consecuencia, el pequeño comerciante sentía la invasión de las infraestructuras impersonales temiendo el cambio inmediato de los sistemas operativos convencionales acostumbrados a la ciudad medieval con la amenazadora desaparición del *boîte à couture*³⁴. Por otro lado, la agrupación favorecida por esta tendencia industrial del comercio, es la burguesía, defensora de una producción seriada y de una actividad ordenada y regulada por una normativa ajena al consumidor, que proporcione beneficios económicos a ese sector de la sociedad que no existía previamente.

Todo ello conlleva la experiencia mutante del habitante, que en el espectro de las masas debe resurgir en una nueva figura social, que literariamente es representada por primera vez en los personajes literarios de *Baudelaire* (*“Las flores del mal”* 1857)³⁵ y *Balzac* (*La comedia humana*

30. Georges-Eugène Barón Haussmann, el funcionario público, diputado y senador francés encargado de elaborar el plan urbanístico de París de mediados del siglo XIX.

31. Giedion, Sigfried, 2009, *“Espacio, tiempo y Arquitectura”*, p250. Edición original: 1941, *“Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition”*, 1941.

32. Tendero en francés.

33. VEBLEN, Thorstein, 2002, *“Teoría de la clase Ociosa”*, Editorial Fonde de Cultura Económica de España, Mexico.

34. Costurero

35. Charles Pierre Baudelaire, 1857, *Las flores del mal*, Editorial Auguste Poulet-Malassis, Francia, Título original *Les fleurs du mal*. Realiza un retrato novelado de la situación transformadora de la sociedad de París, En ella formula el nacimiento del *flâneur*, como el viandante que se pierde paseando sin rumbo fijo por la masa de la ciudad, distante al cambio inevitable del funcionamiento social.

3.1. habitaciones accesibles

1830-1850)³⁶ y es analizada por Walter Benjamin (*"Sobre algunos temas de Baudelaire"* 1939)³⁷, y por T. J. Clarck (*"The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851"* 1973)³⁸ que según el artículo *The Artistic and Literary transformation of nineteenth-century*, (Rosner 2009) son las manifestaciones narrativas más representativas del cambio del individuo frente a la masa. Las connotaciones sociopolíticas de esta situación también se manifiestan en los numerosos retratos literarios orientados a entender esta actividad. Siguiendo un guión cronológico, los relatos novelísticos de Emile Zola el volumen tercero del proyecto literario *Les Rougon-Macquart* (1871-1893)³⁹ es *Le ventre de Paris* (1873), publicada por fascículos en el periódico *L'état*, protagonizada por la primera construcción megalítica con el techo y paredes de cristal y columnas de hierro, que comprende actividad comercial independiente en un mismo espacio habitable, *Les Halles de Paris* (1852-1870). El decimoprimer relato es *Au bonheur des dames* (1882), que indirectamente sobrepasando a los personajes, despeja la voluntad social de desafiar al pequeño comercial frente al gran almacén resurgente. Estos relatos novelados son los mejores aliados para detectar las consecuencias humanísticas y arquitectónicas del desarrollo comercial.

3.1.2.4. Estrategias constructivas en la industria textil. El centro comercial.

Philip Nord en *"Paris shopkeepers and the politics of resentment"* (1986) amplía el alcance social del gran almacén señalando actividades en la órbita de la domesticidad. Dice de él que es *"(...)una micro ciudad que lo contiene todo, un microcosmos, una población que vive dentro donde trabaja, sufre y vive alegrías"*. En el marco conceptual, el gran almacén se formula como una vía comercial lineal cubierta aspirando a simular un boulevard urbano interior, constituida esquemáticamente por un eje central público de reparto de los flujos de gentes a la actividad comercial privada, antecesora de *Rue future* (Eugène Hénard 1910)⁴⁰, por formular la intención divisora de circulaciones de diferentes intensidades. Es también relacionable con el concepto de *Falansterio*⁴¹ propuesto por Fourier en *"Traité de l'association domestique agricole"* (1822)⁴² en cuanto a la estrategia constructiva megalítica para reunir en un espacio único varias actividades, sistematizando las circulaciones para comunicar lo público y lo privado, *"(...) la ciudad en miniatura cuyas calles tendrían la ventaja de no estar expuestas a las inclemencias del tiempo (...)"* (Fourier 1822) sería una de las ventajas que justifican esta agrupación arquitectónica de funciones. A nivel práctico, se minimizan los esfuerzos organizativos relativos al acceso de mercancías y de usuarios, a la seguridad, a la climatización, al mantenimiento jerarquizando piramidalmente el funcionamiento general.

36. Honoré de Balzac, realizará una pintura detallada de la situación que se vivía en la Francia de esta época, a través de una descripción exhaustiva de sus personajes, en este proyecto literario que consta de noventa y cuatro obras. Según sus propias palabras: *"mi intención es hacerle la competencia al registro civil"* cit. Balzac

37. Walter Benjamin en su escrito *"Sobre algunos temas de Baudelaire"*, 1999, Leviatan, Edición original: 1939 incide en la dificultad de algunas gentes de convivir con la masa, tal y como habría expuesto inéditamente el poeta indicado.

38. Timothy James Clarck es historiador y escritor británico que a través de su obra busca el mensaje que la pintura traslada de la vida, por ejemplo en su libro: *"The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851"*, 1973, New York Graphic Society, busca las pistas de la sociedad coetánea en la pintura de Monet y Renoir.

39. *Les Rougon-Macquart*, 1871-1893, es el proyecto literario de Emile Zola compuesto por veinte libros editados en fascículos originariamente, cuya voluntad es narrar la vida cotidiana en París durante el periodo político del Segundo Imperio.

40. El concepto *Rue future* traducido al español *La calle futura* esta recogido en el documento *"Las ciudades del futuro"* presentado en la conferencia impartida en Instituto Real de la Conferencia de Urbanismo Arquitectos Británicos en Londres, 1910, por Eugène Hénard.

41. *Falansterios*: Comunidades rurales autosuficientes en un único edificio.

42. Fourier, Charles, 1822, *"Traité de l'association domestique agricole"*, Bossange Père et P. Mongie Ainé, Paris.

3.1. habitaciones accesibles

Los casos de grandes almacenes injertados en el nuevo urbanismo de París son: *Le Grand Magasins du Louvre*, (1855), *La Belle Jardinière* (1856), *Le Gran Magasine du PrinTemps* (1865), *Les Galeries Lafayette de París* (1896) y *Le Bonne Marché* (1867).

En el caso de los almacenes *Printemps* (1865) el espacio se disemina en niveles superpuestos en altura que presentan una organización temática, independientes en si mismos, ligados visualmente por la galería central pero con un funcionamiento autónomo. “*En los almacenes Printemps, cada planta o departamento constituye una ciudad autónoma en si misma: la de las lanas, de las sedas, de la marroquinería*” (cit. Mc Orlan 1931)⁴³.

Desde un punto de vista utópico, la gran construcción centralizada responde a las intenciones propuestas por los pensadores urbanistas predecesores, como en el caso del *Panóptico* publicado por *Bentham* (1791)⁴⁴ descrita por *Foucault* (“*Vigilar y Castigar*” 1975)⁴⁵ donde el espacio arquitectónico propuesto ofrece estrategias de uso cargadas de moral. “*La moral reformada, la salud preservada, la industria vigorizada, la instrucción difundida, los cargos públicos disminuidos, la economía fortificada, todo gracias a una simple idea arquitectónica*” (cit. Bentham 1971). Por otro lado experimenta la idea de la *heterotopía* (Foucault 1967)⁴⁶, de sobrestimulación provocada por las actividades superpuestas en un único espacio visualmente comunicados, “*la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real, varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles*” (cit. Foucault 1967).

La cesión de espacios de la ciudad al comercio, revierte en vías utópicas de convivencia como la del escritor *Pierre Mac Orlan* que traslada el diagrama de la práctica comercial proponiendo una comunidad donde el poder esta centralizado y toda transacción económica es posible. “*París no sería otra cosa que inmensos almacenes rodeados de hoteles y restaurantes anexos (...) Los transeúntes en la calle serían los clientes, que vendrían a la ciudad a hacer sus compras y a divertirse. Los grandes almacenes contarían con estaciones de radio y publicarían periódicos con los que reducirían el presupuesto que actualmente dedican a publicidad en radios y periódicos ajenos.*” (Mc Orlan 1931)⁴⁷.

Por tanto, el centro comercial transcribe en el marco de la construcción las inquietudes de pensadores, urbanistas, comerciantes y ciudadanos, y en la ciudad de París, se programan como laboratorios experimentales de todas las circulaciones propias de su urbanismo se exponen a una ordenación propulsada por un comercio modernizado que afecta a su velocidad interna y a sus posibles sistemas de habitación. Las ideas de productividad, de eficiencia organizativa, de beneficio económico y de necesidades sociales que se injertan en sus calles, repercuten en la forma de habitar de sus gentes, ya que desde un marco individual la supervivencia en la comunidad depende de este sistema de relaciones y el centro comercial será en gran medida responsable del nuevo ciudadano habitante de las ciudades del siglo XX.

43. MC ORLAN, Pierre, 1930, “*Le Printemps*”, Gallimard, París, p22

44. Jeremy Bentham, 1791, “*Panoptique ou Maison d’inspection*”, L’imprimerie nationale, París.

45. FOUCAULT, Michel, 2012, “*Vigilar y Castigar*”, Biblioteca Nueva, Madrid,. Edición Original: 1975, “*Surveiller et Punir: Naissance de la prison*”, Editions Gallimard, París.

46. Tras una serie de conferencias radiofónicas del filósofo sobre utopía y literatura para la *France-culture* en 1967, se extraen los artículos *Utopías y Heterotopías* y *El cuerpo Utópico*.

47. MC ORLAN, Pierre, 1930, “*Le Printemps*”, Gallimard, París, p126

3.1. habitaciones accesibles

3.1.2.4. La técnica del hormigón ofrece nuevas vías de desarrollo en la construcción.

En un marco histórico, la invención del hormigón armado se atribuye a *William Wilkinson*, que en 1854 registra la patente de un forjado de hormigón armado con hierros con propiedades ignífugas que aplica por primera vez en 1864 en Inglaterra, *New Castle*, aunque es el constructor *Joseph Monier* que en 1867 patenta un sistema de hormigón con alambres para la fabricación de abrevaderos para el ganado y desarrolla una empresa específica de construcción en hormigón, que repercute en la divulgación de su uso. *François Hennebique*, será el constructor que lo aplique con más iniciativa en la construcción de edificaciones de ingeniería e infraestructura, y en construcciones megalíticas como *Le Gran Palais* (1897) que servirá para alojar la *Exposición Universal de Paris*, en 1900.

Perret se apoya en el espectro del hormigón para aplicarlo a la concepción del espacio arquitectónico.

“El hormigón armado era para Perret el sistema homogéneo perfecto con el que reconciliar el cisma de doscientos años de antigüedad que yacía en el mismo corazón ideal grecogótico, es decir, combinar las asperezas de la forma platónica con la expresividad tectónica del racionalismo estructural.” (Frampton 1995)⁴⁸.

Auguste Perret, como constructor y como arquitecto, incide en la preocupación de acercar a través de la tecnología la objetividad técnica del oficio con la práctica subjetiva del arquitecto y para ello recurre al uso del hormigón. Es la herramienta integradora de la construcción y la expresión artística *“(...) el arquitecto no es sólo un artista, un soñador de formas. Las líneas de un proyecto dibujadas por él, se deben edificar, construir. Y su mérito es lograrlo.”* (Giedon 1941)⁴⁹. Esta actividad complementaria es la consecuencia lógica de la combinación casual del entorno de Perret. Afirma Frampton *“(...) que la carrera de Perret tiene su origen en dos experiencias antiéticas: el negocio de construcción de su padre y la educación en la Ecole des Beaux-Arts, de la mano de Julien Guadet (“Elements et théories de l’architecture” 1902)⁵⁰”* (Frampton 1995)⁵¹. El entorno laboral en el que se desarrolla su carrera combina la actividad de constructor de su padre Claude Marie Perret, *“será uno de los “contratista de Hennebique y estar certificado como contratista suyo era un título de prestigio”* (Frampton 1995)⁵², y una educación artística en la *Escuela de Bellas Artes de París*, que le transmitirá el valor por la estética y la belleza de las formas y en este escenario, es el hormigón el material que despeja las incógnitas de las ecuaciones.

En 1926 concede una entrevista a la revista francesa *Comoedia* (1907-1944)⁵³ donde sintetiza su obsesión de que arquitectura y construcción fueran por una única vía de desarrollo, por eso

48. Frampton, Kenneth, 1999, *"Historia sobre Cultura Tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX"*, p125 ; Edición original: 1995, *"Studies in tectonic Culture. The poetics of construction in nineteenth and twentieth century Architecture"*.

49. GIEDION, Sigfried, 2009, *"Espacio, Tiempo y Arquitectura"*, Editorial Reverté, Barcelona, p336; Edición original: 1941, *"Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition"*.

50. Guadet, Julie, 1902, *"Elements et théories de l’architecture"*.

51. Frampton, Kenneth, 1999, *"Historia sobre Cultura Tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX"*, Edición original: 1995, *"Studies in tectonic Culture. The poetics of construction in nineteenth and twentieth century Architecture"*.

52. Ibíd. P 124.

53. Revista francesa de difusión cultural fundada por Henri Desgrange.

3.1. habitaciones accesibles

avanzan en paralelo su actividad práctica de la arquitectura con el estudio A. & G. Perret Architectes (1905) y la de la empresa constructora Perret Frères Entrepreneurs, que ejecutó con sendos hermanos.

“El hormigón armado no crece como la madera, no nace de la laminación como el acero, ni posee juntas como la sillería, sino que, materia vertida en moldes, podría compararse con la fundición, cuyas formas particulares, nacidas de una larga experiencia, podrían enseñarnos mucho por su forma de pasar de uno a otro elemento constructivo de modo progresivo y continuo, evitando cualquier quiebro angular. Es esta visión de conjunto, integrando las partes en el todo, la que condiciona la belleza de las formas” (cit. Maillart 1938)⁵⁴.

Entre los planes de desarrollo impuestos por Perret, se encuentra la traslación del uso del hormigón a la escala doméstica, de menor tamaño pero en mayor número. Las propiedades del material como la trabajabilidad, la homogeneidad y la resistencia mecánica facilitan la disposición formal de las ideas. La durabilidad o la permeabilidad favorecen la calidad de la construcción. Por tanto, el hormigón se consolida como el material a usar para desarrollar la industria de la arquitectura accesible a la mayoría, cediendo el concepto de exclusividad precedente. *“(…) fue el primero en reconocer cómo debía emplearse el hormigón armado como medio de expresión arquitectónica”* (Giedon 1941)⁵⁵.

Tony Garnier reúne en su obra *Une cité industrielle* (1904), la tecnificación que le da el uso del hormigón y el aspecto teórico que le da el pensamiento arquitectónico, que sintetiza la tendencia futurista y socialista del momento. El contexto espacio-temporal en el que se ubica la investigación, muestra un halo social que la arquitectura asume como propia y al que le ofrece propuestas correctivas. El urbanismo ha de asumir los problemas de convivencia entre el individuo y la industria y *Une cité industrielle* (1904) publicado en 1918, aporta constructivamente la infraestructura precisa para la inserción de una sociedad innovadora integrada en un ciudad industrial al margen del declive de los derechos denunciados. Tony Garnier propone una estrategia urbanística para solventar el pensamiento socialista que se impone y que desea una sociedad libre sin policía, sin cárcel, sostenida por el trabajo, basada en la austeridad aunque lo importante sea el bienestar de los habitantes. Es un proyecto optimista y de armonía y fundado con la razón.

En el marco del urbanismo, la aportación de Garnier es la diferenciación funcional del espacio urbano, lo que en CIAM se llamaría *ciudad funcional* y que pasa a la jerga urbanística como *zonificación*. Desde esta nueva perspectiva, la ciudad es considerada por primera vez como un sumatorio de sistemas independientes que forman un conjunto individual y esta concepción de la ciudad, dará lugar al urbanismo moderno del siglo XX. Y desde esta perspectiva, la ciudad va evolucionando igualmente a como harían los oficios, desde una situación cerrada, introspectiva y puramente subjetiva hacia la exteriorización, la interacción con el entorno y la objetivación que la tecnología y la industria le proponen. Tony Garnier hizo del hormigón el fundamento de su obra avanzando a una escala mayor que la que usara Perret: la ciudad entera, y en ambos casos el material responde con sus propiedades cualitativas y cuantitativas a la necesidad teórica y práctica requerida.

54. Robert Maillart (1872-1940), consultado el 25 de Julio de 2018, https://www.ecured.cu/Robert_Maillart.

55. GIEDION, Sigfried, 2009, *"Espacio, Tiempo y Arquitectura"*, Editorial Reverté, Barcelona, p336; Edición original: 1941, *"Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition"*.

3.1. habitaciones accesibles

3.1.3. La industrialización del objeto habitable. “*El Ford de Chanel*” (Coco Chanel, 1926). “*Pessac*” (Le Corbusier, 1926).

3.1.3.1. Seriación, estandarización y superproducción.

A través del itinerario marcado por las dos obras singulares expuestas como casos de estudio particulares de la obra de *Coco Chanel* y de *Le Corbusier*, *Le robe noir* y *Pessac*, respectivamente, se manifiesta como analogía la aplicación del sistema de seriación y de prefabricación en el proceso de manufactura de ambos proyectos, como herencia de la era industrial. Ante esta situación, tanto desde un marco indumentario como arquitectónico, el producto final sufre la contrariedad de la convivencia entre la pluralidad fruto de su producción industrializada, con la esencia misma de la exclusividad, que en ambos casos se manifiesta. El vestido elaborado por Coco Chanel, definido por la revista *Vogue* como “*El Ford de Chanel*” (1926), es *le robe noir* o el vestido negro, que con sus cualidades tanto técnicas de patronaje como por el material elegido para su desarrollo así como el color, describen una tipología femenina nueva, donde la indumentaria representa en si misma el valor de la industrialización en los procesos de fabricación coetáneos, y donde la mujer ya no ha de destacar por su vestuario aparente ni por los materiales utilizados ni por el color, si bien habrá de destacar por situaciones más complejas y místicas como el recorrido o el dinamismo del propio cuerpo contenido. Y en la comunidad de *Pessac*, las células del proyecto, son un prototipo de una cuarta versión de la *Maison Citrohan* o también llamada *Citroën* por el propio Le Corbusier y en ambos casos, se percibe la huella de los nuevos sistemas de producción estandarizada, accesible a todos, donde técnica, industria y sociedad encuentran un lugar común.

Seriación se da en cuanto que la sencillez de su diseño, permitiría su fabricación por piezas. El patronaje es simplificado en formas limpias de fácil montaje. Las mangas son ajustadas, el cuerpo es ceñido y la falda lineal cae por su propio peso, de manera que la repercusión estructural del cuerpo incide en cada caso. El traje es por tanto idéntico a todos en su corte, adaptable al cuerpo de cualquier mujer en actitud de colaboración y por eso con voluntad de diferenciación en su uso. La fabricación en esos términos, abarataría lógicamente sus costes alcanzando a la mayoría del público femenino sin distinciones sociales.

La *estandarización* sucede por la adecuación del modelo a todos los cuerpos, como una consecuencia lógica de la seriación promovida por razones económicas. Todas las mujeres tendrán el mismo diseño, el mismo vestido y del mismo color: el negro. Y esa agrupación, precisamente, será lo que les aporte la elegancia deseada, la posibilidad de pasar desapercibido que defendía Bryan Brummel en el siglo XVIII.

La *superproducción* se formula como estrategia de ventas a la obsolescencia propia del tejido, como vía resolutoria de una demanda consecuencia del bajo precio del objeto, en contra de *La Chambre Syndicale de la Couture Française* (1868) impuesta por el sistema de firma de Worth así como su sistema de temporadas que permitía a los modistos formar parte de ellos. Coco Chanel irrumpe con esta trayectoria de la moda y la renueva hacia una vía experimental de desarrollo basada en los principios básicos de la industria moderna. “*La moda femenina de este siglo XX será bautizada: venga a cortar*” (Charles-Roux 2007)⁵⁶ por la superproducción y consecuente superventas del traje de Chanel.

La comunidad de *Pessac* es una de las escasas vías utópicas experimentales construidas por Le Corbusier perteneciente al campo de la vivienda social. El entramado utópico y arquitectónico es ideado por el empresario *Frugés*, que le cede a Le Corbusier su confianza total y le da libertad en

56. CHARLES-ROUX, Edmonde, 2007, “*El siglo de Chanel*”, HERCE, Madrid, p226.

3.1. habitaciones accesibles

la ideación y en la realización el proyecto. Le desafía a construir un barrio para los obreros y empleados de su industria en la ciudad de Pessac. *“Está usted autorizado a realizar en la práctica sus teorías, como las consecuencias pueden ser muy extremas, quiero lograr resultados concluyentes en la reforma de una vivienda barata. Pessac debe ser un laboratorio. Yo le autorizo a romper completamente con los convencionalismos”*. (cit. Frugés 1925)⁵⁷. Ambos buscan seriación, estandarización y superproducción en el proyecto, con un sistema constructivo eficaz, que ofrezca el espacio doméstico adaptable a los trabajadores y ha sus familias. Como hiciese Ford, encuentran en los obreros el propio mercado prefiriendo viviendas baratas a muchos clientes que pocas viviendas caras y exclusivas. La exclusividad cedida, sin embargo, se recupera en el recorrido y en las costumbres de cada familia que habita de diferente manera cada espacio personalizándolo, haciéndolo propio y único. *“Pessac es un poco de una novela de Balzac. Un hombre generoso quiere demostrarle que usted puede resolver el tema de la vivienda”* (Morand 1976)⁵⁸.

El tiempo de construcción de la comunidad moderna de Pessac fue menor a un año y en 1926 las cincuenta viviendas estaban terminadas. Urbanísticamente se distribuían en tres tipologías complementarias que cubrían diferentes necesidades. La tipología más usada constaba de dos células unidas por su pared posterior, espalda contra espalda. La veracidad del proyecto, le hace ajustar las dimensiones del prototipo inicial de la *maison Citrohan* (1920), suprimir la doble altura y llevar los elementos de la célula a su mínima expresión. La planta baja no permite el uso de los *pilotis* ya experimentados anteriormente. Se accede por un hall exterior, y de ahí a un reducido vestíbulo que será garaje, desde donde se sube a la primera planta, donde están el salón y la cocina con un dormitorio de servicio, separadas por la escalera. En la planta segunda, dos dormitorios también separados por la escalera, dejan espacio para un baño pequeño. Desde esta planta, al exterior, sube una escalera a la terraza, diáfana, que ocupa toda la planta.

En toda la urbanización un gran número de viviendas son exentas. El propio le Corbusier las llama en las *Obras Completas*, la pequeña casa (*“le petites mansion”*). Estas viviendas se desarrollan también entre dos muros y dos plantas. La planta baja acoge el salón, la cocina y un dormitorio de servicio. Al ocupar toda la crujía, tiene acceso por ambas fachadas transversales. La escalera, también separando las estancias, sube a la segunda planta. En ella hay dos dormitorios y un baño. Esta no ocupa toda la superficie, dejando una terraza, cubierta con una pérgola, a la que se accede por el dormitorio pequeño.

La tercera tipología experimentada ofrece las viviendas pareadas lateralmente. Se accede a través del jardín intermedio que conecta las viviendas. La planta es de mayor dimensión, se desenvuelve también en dos plantas y la distribución es similar, pero añade un cuerpo exento de forma orgánica, que amplía la zona de dormitorios y permite que haya tres.

Frente al negro que homogeneizaba la moda de Coco Chanel, el color de las fachadas de la colonia, estaban pintadas de colores, experimentando los efectos lumínicos que según la orientación provocan la desaparición de la materia. *“Un esteta ilustrado, que vuelva de Pessac, dirá: Una casa es blanca. Nosotros dimos el estándar de apreciación: fachadas blancas. Cuando las líneas de la casa crearon una masa opaca, hemos camuflado cada casa: las fachadas sur, van alternativamente marrón y blanco. Un fachada lateral es blanca, la otra es verde pálido. La unión en el borde del color verde, el blanco y el marrón, provoca una supresión de volumen y reduce la*

57. Le Corbusier, 1995, *OEuvres complètes*, Volumen 1, 1910-29, Les Éditions d'Architecture, Zurich,; *Edición Original: 1964*.

58. Morand, Paul, 2009, *"El aire de Chanel"*, Fábula Tusquets Editores, Barcelona, p78. Edición original: 1976.

3.1. habitaciones accesibles

superficie.” (cit. Le Corbusier 1964)⁵⁹. La comunidad es un laboratorio en todos los aspectos: la policromía propuesta camuflaba la arquitectura ofreciendo la ciudad-jardín deseada por la intromisión de la era industrial en la convivencia urbana. *“Pessac era la primera versión de la ciudad-jardín horizontal de Le Corbusier. Al mismo tiempo, era su primer ensayo de policromía, inspirado en el camuflaje de los buques de guerra de la I Guerra Mundial”* (Frampton 1995)⁶⁰.

“Esta policromía es completamente nueva. Es racional y fundamentada”, justifica Le Corbusier.

Pessac reúne también la *seriación*. No solo en referencia a la construcción, por su modulación y el uso del hormigón. También por la repetición de los tipos de viviendas, La *estandarización*, ya que todas las viviendas siguen una norma común y la *superproducción*, por que por la repetición, Le Corbusier pretende construir un barrio entero. Generar vida discontinua a partir de la repetición aparentemente ordenada de un tipo y llegar al tema de la ciudad que desde el Plan de la ciudad Contemporanea de tres millones de habitantes de 1922 o los Inmuebles villas del mismo año, formará parte de sus obsesiones. En el pabellón de la exposición de 1925 presentaba esas preocupaciones a través del plan Voisin y desarrollaba Audincourt. En la Carta a Atenas⁶¹, Le Corbusier, hace una extensa reflexión sobre el significado de la ciudad, su funcionalidad, recorridos y velocidades, y la necesidad del individuo de formar parte de un grupo. En la segunda parte analiza el estado actual de las ciudades, critica y pone remedios a estos, en cuanto a la habitabilidad, las condiciones higiénicas, las zonas verdes, la mala orientación, la falta de zonificación o los suburbios.

Las propuestas del nuevo urbanismo se basan en razones de higiene, de densidad y se apoya en el clima y la topografía. Defendiendo los mejores lugares para las viviendas, la altura, superficies libres para el ocio y el distendimiento (playas, parques, terrenos deportivos, estadios, bosques, etc..). Redistribución de los lugares de trabajo (fábricas, industria, artesanía, negocios, administración y comercio) y la comunicación entre ellos (las vías urbanas, interurbanas). Dimensión de las vías según el tráfico que soporten y la velocidad a la que se recorran. Adaptar las nueva velocidad de la ciudad a sus redes de comunicación. En definitiva equilibrar las necesidades vitales del individuo en plena armonía con las necesidades colectivas. Y manda un mensaje: el interés privado se subordinará al interés público

3.1.3.2. “El Ford de Chanel”. (1926)

En 1926, *“la edición americana Vogue predecía que cierto vestido de Chanel, en crep de China, con mangas largas, muy ajustadas, iba a convertirse en una especie de uniforme que todas las mujeres desearían llevar ¿Cuántas mujeres aceptaría llevar el mismo vestido?”*, se pregunta Charles-Roux (2007, p.227). *“Esa predicción, contesta, parecía completamente irrazonable. Entonces le revista aventuraba: ¿acaso dudamos en comprar un automóvil so pretexto de que no se diferencia de otro de la misma marca? Con esta comparación aseguraban que las lectoras de la revista viesan el éxito del vestido precisamente en la simplicidad impersonal. Y contestaba: Al contrario. Esa similitud garantiza su calidad. De este moda la moda entraba en la era de la estandarización. Una evolución irreversible”*.

Y Vogue concluía el artículo: *“Ha Llegado el Ford de Chanel”*.

59. Le Corbusier, 1995, *OEuvres completes*, Volumen 1, 1910-29, Les Éditions d'Architecture, Zurich, p85; Edición original: 1964

60. Frampton, Keneth, 2001, *“Le Corbusier”*, Ediciones AKAL, Madrid p20; Edición Original: 1995

⁶¹ 1933

3.1. habitaciones accesibles

La reacción de los modistos, y más exactamente de Poiret al ver dicho vestido fue su conocido *boutade*⁶²: *“Antaño las mujeres eran esculturales como mascarones de proa, y bellas. Ahora parecen telegrafistas muertos de hambre”*.

Tampoco tuvo mucha suerte el sombrero que acompañaba el traje. Sem lo describía así: *“no son más que bolsas informes de fieltro, en las cuales las mujeres meten la cabeza tirando para abajo con las dos manos”*.

Sin embargo, a las mujeres si les gustó y no cesaron de usarlo y los sombreros antiguos de ala ancha no volverían nunca más. *“La moda tiene que morir, y deprisa, para que el comercio pueda vivir”* (Morand 2009, p. 135) afirmaba Chanel.

3.1.3.2. “Pessac” (1925). “El Citroën de Le Corbusier” .

Pessac nunca obtuvo el permiso final de aguas. Parece ser que las envidias boicotearon el proyecto. En 1929, Pessac era una ciudad vacía. Y la prensa internacional criticaba y desvalorizaba la ciudad diciendo que era inhabitable, que estaba construida sobre principios erróneos. Le Corbusier se defiende afirmando que las iniciativas novedosas hieren la opinión pública y que esta, hace la guerra a las ideas. *“Es este un ejemplo de urbanización moderna, donde los recuerdos históricos, la casa suiza o los cerditos alsacianos se han quedado en el museo del pasado. Un espíritu libre de obstáculos románticos, trata de resolver un problema bien planteado”*. (cit. Le Corbusier, Le Corbusier, Jeanneret, P. 1995, p. 83)

La comercialización de la moda de Chanel llegó de la mano del “Robe Noir”. Le Corbusier tuvo que esperar. Le Corbusier publica las ideas que promovieron Pessac y que defiende ante Frugés cuando el mismo le dice *“Me gustaría que aplicases tus teorías”* (cit. Le Corbusier, Le Corbusier, Jeanneret, P. 1995, p. 80). Y también:

-El gol de le Corbusier: lo barato (*le bon marché*). (ibid).

-El gol de Chanel será lo efímero. *“La moda tiene que morir, y deprisa, para que el comercio pueda vivir”* (Morand 2009, p.135)

-El medio de Le Corbusier: el hormigón armado. (cit. Le Corbusier, Le Corbusier, Jeanneret, P. 1995, p. 80).

-El medio de Chanel es el color negro. En toda Francia desde la exposición de París de 1925 este color se puso de moda. *“Después de 1920, los grandes modistos intentaron competir conmigo. Por aquella época recuerdo haber visto la sala de la Ópera desde el fondo de un palco. Todo aquel colorido renacentista me llamaba la atención; aquellos rojos, aquellos verdes, aquellos azules eléctricos, toda la paleta de Rimsky-korsakov y Gustave Moreau, puesta de moda por Poiret, me producía náuseas. Los ballets rusos son decoradoescénico, no costura”* (Morand 2009, p. 48)

El negro se impuso con el Jazz de Josephine Baker, en los coches y en la decoración. Chanel lo extrajo de su lugar y lo introdujo en la moda. De Seda gasa o de satén, vestidos, como el pabellón de la Elegancia de la Expo de 1925, negros. *“Me acuerdo perfectamente de haber dicho a alguien que se encontraba a mi lado: estos colores son imposibles. Voy a j....a esas mujeres con negro. Así impuse el negro; y todavía reina, ya que el negro echa todo por tierra”* (Morand 2009, p. 48) Y si Chanel popularizó el negro, Pessac difundía el uso de colores vivos en sus muros.

⁶² Intervención pretendidamente ingeniosa, destinada por lo común a impresionar.

3.1. habitaciones accesibles

-El método de Le Corbusier: la estandarización, la industrialización, el taylorismo. (cit. Le Corbusier. Le Corbusier, Jeanneret, P. 1995, p. 80)

El método de Chanel: la estandarización, la seriación, la comercialización directa como harían Poiret, Worth o Ford.

-Estructura de Le Corbusier: Una viga de hormigón armado de 5 metros para todas las propiedades. (ibid).

La estructura del Chanel es un vestido de crep de china negro sin entallar en la cintura, caído a la cadera con un cinturón y por debajo de las rodillas, es decir, el cuerpo.

-División de equipos por Le Corbusier: cada equipo ejecuta el mismo trabajo (ibid)

-División de equipos por Chanel: cada equipo ejecuta el mismo trabajo.

*"Le Corbusier conceive it (Pessac) in this perspective in using a number of innovations which, we saw it, influence greatly the interior environment. The simulation is proven out to be indispensable to put the modifications brought by occupants in relation with the interior environment effectively intended by Le Corbusier. We could also display clearly the compromise which the architect was confronted with between the urbanism base on the mass production of houses and controls with some condition. This work describes indoor environment analyses about some exemplar and historical architectures for pedagogic applications and for aided design"*⁶³ (cit. Peneau, Maldonado 2014, p.432)

La preocupación por parte de ambos de la necesidad de integrar la pluralidad de la producción con la esencia en su material y su propia objetividad individual es común a Chanel y Le Corbusier. Y tanto *le robe noir* como la comunidad de Pessac son dos ejercicios experimentales de ello. Para Chanel, la utopía es que todas las mujeres llevarán el mismo vestido. El estilo está en el individuo. Para Le Corbusier, la utopía es la construcción de la vivienda barata. En ambos casos son habitaciones que comparten la imagen, la producción y el espacio común, para facilitar el acceso a todos. Sin embargo, y por su calidad, aseguran el derecho a la dignidad y mantienen la estima de la persona.

⁶³ Peneau, J.P., *"Ambiances et références du Project"*, Cahiers de la Recherche architecturale, 1998, París.

3.2.

Envases transparentes

3.2. envases transparentes

3.2.1. La hibridación entre arte y moda. *Les Robes de Paul Poiret* (Paul Iribe 1908)

3.2.1.1. El vestuario femenino reinterpreta la piel del objeto habitado.

Henri de Saint-Simon¹, a finales del siglo XIX, reflexiona sobre el arte y amplía su campo de influencia. Lo considera el encargado de mezclar industria y ciencia, para mejorar la sociedad hacia una contemporánea. Es el primer indicio, de la vanguardia que transformará el arte del siglo XX. *“La société se compose donc d’Artistes, de Savants et d’Industriels. Nous entendons par Artistes les hommes qui, par leurs pensées et leurs actes, par la moralité de leur vie emtière, inspirent les sentiments généreux. Sa mission est de lier entre eux le savant et l’industriel, le théoricien et le praticien; de combiner les travaux spirituels et les travaux matériel.”* (Saint-Simonne 1831, p.123).

A principios del siglo XX, la vanguardia se instala en el arte, como herramienta para combinar teoría y práctica, y mezclar el trabajo espiritual y el trabajo material, de científicos y técnicos respectivamente. Surgen movimientos artísticos que materializan, lo que originariamente era una idea política², y lo trasladan varias disciplinas. Esta politización del arte o las disciplinas, hace más interactivo el objeto manufacturado con la sociedad, al intentar transformarla.

Las expectativas del asistente por el mensaje político-artístico del objeto, evolucionan a medida que avanza el siglo. El espectador ahora espera, una realidad más compleja que la imagen inmediata, como indica McLuhan (1964) en *“Understanding Media: The Extensions of Man”*. La función política que originó el nuevo curso del arte, será olvidada, conservándose la importancia del mensaje lleno de contenido, que, siendo o no políticamente transformador de la sociedad, transforma el objeto mismo.

El objeto (genérico) ha modificado su relación intrínseca y con el entorno. La exigencia del público a que se complejice y el desinterés a su forma inmediata fomentan su abstracción, es decir, una significación exclusiva del sujeto-objeto. Esto le sucede por tanto, al objeto de arte, al textil y al arquitectónico.

En 1908, Adolf Loos, como hiciese Muthesius con la Deutscher Werkbund, se levanta contra los componentes de la *Wiener Werkstätten* y su decorativismo, y condena el intento de Hoffmann de revivir la Secession en el *“VIII Congreso Internacional de Arquitectura y la I Exposición de Arte”*. Lo hace, impartiendo la conferencia *“Crime et Ornement”*, donde trasmite su rechazo al ornamento heredado y defiende la postura proto-avant-garde de purismo en el objeto. *“Queridos chistosos, Y yo os digo que llegará el tiempo en que la decoración de una celda hecha por el tapicero de palacio Schulze o por el catedrático Van de Velde servirá como agravante de castigo.”* (Loos 1972, p.50).

¹ Filósofo francés (1760-1825).

² El capítulo de la cita extraída tiene como título *Politique Saint Simonienne* y hace referencia a la política constitucional propuesta por él.

3.2. envases transparentes

Intuye, desde un punto de vista teórico, la necesidad de limpiar la imagen y las formas, desprovéyéndolas de cualquier exceso decorativo. Hace un llamamiento oratorio a la reflexión y una invitación a una nueva forma de ser, a un nuevo espíritu y a una vida moderna sin ornamentos, *“dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos”* (Loos 1972, p.44) afirmaba en su oratoria.

En *“Ornamento y Delito”*, Loos publica una reflexión propia, con un fuerte contenido psicológico, sobre el comportamiento del hombre ante el objeto. Condena y juzga al que decora en exceso la casa. El hilo que justifica la sucesión lógica de los hechos, se asemeja al de *“Crimen y Castigo”*³. Loos acusa y Dostoievski ejecuta, uno sustituye la cárcel al que el otro envía a Roskolnikov, por la cultura, como único medio para terminar con esta deformación.

“La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual, propia de las culturas más avanzadas” (Loos 1972)

La tendencia a purificar el objeto arquitectónico, viene probablemente de la influencia dada por Gottfried Semper⁴, o por su paso y estudio de la ciudad reconstruida por Burnham y Root de Chicago. En su obra arquitectónica, práctica y teórica, se acerca a la vanguardia artística. Un intento de independizar los elementos constitutivos del objeto y de potenciar el contenido, ante el desvanecimiento de la imagen que era impulsada por el decorativismo. Una acción aparentemente casual, que desatará una nueva relación entre el objeto y el espectador, o entre el edificio y el usuario.

3.2.1.2. Esculturas textiles del recorrido del cuerpo. **Paul Poiret (1879-1944).**

El vestuario femenino a finales del siglo XIX, hasta la llegada del modisto Paul Poiret,⁵ se caracteriza igualmente, por el decorativismo excesivo y la apariencia. Él es el encargado de su modernización. En 1914 *“Harper’s Bazar”* publicaba sobre Poiret: *“Las modas no se crean, se revelan, están en el aire, y él nos trae las ideas necesarias para hacer lo que corresponde a cada tiempo”*

Madeleine Chéruit era la diseñadora de referencia de París de finales del siglo XIX. Fue definida por la revista *Vogue* como *“una mujer Louis XVI porque tenía la delicadeza, los gustos más extravagantes, el exquisito encanto y el arte de las damas francesas que desfilaban alegremente por el París de la época de la pre-revolución”*. Contradictoriamente, fue la persona que impulsó a Poiret en el mundo de la moda, al comprarle una docena de modelos, cuando aún era un joven costurero que vendía patrones a las principales casas de moda de la capital. En 1896 es contratado para trabajar en la casa de moda de lujo de *Jaques Doucet*⁶.

³ Publicada por primera vez en 1866, por Fiódor Dostoievski. La coincidencia que hago referencia, es por el título, ya que ambos indican en él, una acción y las consecuencias de ella. Por otro lado, el desarrollo de ambos, son escritos psicológicos que adoctrinan al público, para una sociedad mejor.

⁴1803-1879.

⁵ Modisto y mecenas de arte del finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Francia. 1879-1944.

⁶ Jaques Doucet(1853-1929).

3.2. envases transparentes

De *Doucet*, Poiret aprendió el concepto de las “*células de investigación*”. En ellas, exploraban otras disciplinas del arte para incorporarlas a la moda. Hibridaban la moda con el arte, enriqueciendo el oficio al nivel de “*couturier*”⁷. Allí coincide con la modista *Vionnet*⁸. Es una época de formación, que le aporta los conocimientos esenciales que luego aplicará a su moda. Su primer éxito fue la venta de una capa roja. Se vendieron 400 ejemplares.

Al poco tiempo, *Poiret* inicia una nueva etapa trabajando para *Worth*⁹, el promotor de la industria de la moda. Sin embargo el pensamiento vanguardista de Poiret no estaba en sintonía con la clientela conservadora de *Worth*. Dice la anécdota que cuando *Poiret* le presentó a la princesa rusa *Bariatinsky*¹⁰ un abrigo rojo estilo Confucio la princesa exclamó: “*¡Qué horror! Cuando plebeyos nos molestan corriendo al lado de nuestros trineos, les cortamos la cabeza y las guardamos en bolsas idénticas a este abrigo.*”

Poiret abandonó *Worth* en 1903 para crear su propia casa. En ella da un giro al sentido del vestido. Al igual que Loos con el edificio, usa el vestido como medio práctico para defender sus teorías y condenar las imposiciones heredadas de la moda del siglo pasado. Fomenta una indumentaria proto-avant-garde revolucionaria. Elimina los corsés en los trajes de las mujeres. Lo hace por una cuestión moral, por el significado restrictor que estos tenían. Deformaban el cuerpo de la mujer para proporcionar la imagen curva que la moda¹¹ imponía. Antes de la llegada de Poiret, la apariencia gobernaba al individuo.

Poiret añade al traje el misterio, como objetivo en sí mismo casi simbólico¹², como harían los pintores simbolistas, como mensaje propio. Lo redirige hacia la fenomenología¹³, buscando encontrar las secretas afinidades entre el mundo sensible y el mundo espiritual.

La forma predefinida ornamental que durante tanto tiempo se había impuesto en el vestido, con el uso añadido del corset¹⁴, desaparecerá dando paso a una forma impresionista que deja ver las relaciones internas del objeto. Para Poiret, como para Wright¹⁵ “*la composición del vestido había muerto*”. La composición formal y material basada en reglas impuestas por la tradición, o por la sociedad o por la propia tendencia que dictaminaban el curso y definición del objeto manufacturado estaban obsoletas. “*Es justamente negando todo esquema (haciendo referencia a los cánones clásicos de belleza clásicos) como el infinito variar del mundo de las formas asume un sentido característico y belleza individual.*” (Hernández de León 1990, p.152).

⁷ De costurero a modista.

⁸ Madeleine Vionnet nace en París en 1876. En 1907 comienza a trabajar con Doucet. Innovadora en el uso del corte al bias, sus principales obsesiones eran preservar la belleza natural del cuerpo y obligar al vestido a adaptarse a la silueta.

⁹ Fundada por Charles Frederic Worth (1826-1895), diseñador de modas inglés, pionero en firmar sus diseños, al igual que hacían otros artistas en el campo de la pintura o literatura y pionero en la creación de colecciones nuevas por año.

¹⁰ Leonilla Ivanovna Bariatinskaia Princesa de Sayn Wittgenstein Sayn (1816-1918), aristócrata rusa más conocida como la Princesa Leonilla. Viajaban en función de las estaciones con toda su familia y su corte y hacían largas estancias en París.

¹¹ Entendiendo moda como uso o costumbre en boga durante algún tiempo.

¹² Haciendo referencia al movimiento simbolista desarrollado en la literatura francesa de finales del siglo XIX por las figuras de Baudelaire y Mallarmé. Que, como el primero definía, pretendía encontrar las secretas afinidades entre el mundo sensible y el mundo espiritual.

¹³ Relativo a fenomenología que según la RAE es “*Método desarrollado por Edmund Husserl que, partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, logra captar la esencia pura de dichas entidades, trascendente a la misma consciencia*”

¹⁴ Prenda usada para estilizar y moldear el torso femenino.

¹⁵ Frank Lloyd Wright afirmaría “*la composición de la arquitectura ha muerto.*”

3.2. envases transparentes

En sus trajes se descomponía la imagen, y el objeto creado se llenaba de significado por sus relaciones intrínsecas y extrínsecas. Se conformaba con un contenido lógico de estructura honesta, en armonía con el cuerpo y con el entorno, llevando al vestido a una posición fenomenológica (sin llegar a la abstracción que alcanzarán los futuristas) más allá de una forma dictaminada.

Hace el vestido transparente, al valorar las relaciones entre el cuerpo (contenido) y el volumen (contenedor) aportando más una idea teórica y variable y por tanto abstracta, que una imagen concreta estricta. “...un vestido, es como un fiel retrato, que refleja un estado de ánimo” “...une robe, comme un portait fidèle, reflète un état d`âme”¹⁶ (cit. Poiret).

Los *robes*¹⁷ de Poiret son los primeros en utilizar telas ligeras, frente a las pesadas del siglo anterior. Son telas traídas de oriente (sedas, tules), más ligeras, más fáciles de llevar y que se adaptan al cuerpo¹⁸. Telas casi transparentes, pero no en el sentido literal de la palabra¹⁹, ya que eran estampadas, coloridas y opacas, si bien en cuanto que permitían descifrar la esencia misma del cuerpo que las ocupaba o las habitaba. Vestidos que trascribían, en su ligereza, el movimiento, traduciendo a través de estos, los efectos externos y los sentimientos internos del traje. Sus diseños asemejaban los trazos impresionistas de los pintores de París. Y en ese aspecto diría que eran fenomenológicamente transparentes.

Poiret, al eliminar de su armario el corset²⁰, la crinolina²¹ y el miriñaque²², deja el cuerpo libre, para moverse y para percibirse, reivindicando la sensibilidad y el espíritu de la persona que lo vestía.

Poiret respiraba del simbolismo²³ literario y del impresionismo pictórico, aplicándolo al vestuario, proponiendo asistir al nuevo siglo como a un cuento de hadas, dejando soñar al cuerpo con su libertad, su movimiento y su significado y fantaseando en ser algo más que una imagen predefinida.

Flanner²⁴ de Poiret: “Poiret fue un hombre que dejó su impronta en los gustos de la época, pero a quien su época jamás satisfizo. Siempre intentó instalarse en otros siglos, como si para él el tiempo fuese opcional”. (2005, 255). Paralelamente, en arquitectura, considera Banham (1985) la fábrica Fagus el primer ejemplo que supera la tendencia del siglo pasado.

¹⁶ WHITHE, Palmer, “Poiret le magnifique. Le destine d`un gran couturier”, Payot, Paris, 1986 Op.cit, p.10.

¹⁷ En francés: vestido.

¹⁸ Hasta entonces se usaban telas pesadas como lana, seda con encajes y bordados predisuestas en varias capas para aumentar su rigidez.

¹⁹ En cuanto que deja ver con nitidez los objetos a través de él.

²⁰ Prenda femenina que estiliza y ajusta el cuerpo a una forma estética predefinida. Usado principalmente en el siglo XVIII y XIX.

²¹ Miriñaque.

²² Armazón circular rígido con aros de metal o mimbre que se ata a la cintura de la mujer con cintas, llega hasta los pies y se coloca bajo una falda larga para ahuecarla; de gran popularidad hasta principios del siglo XIX.

²³ Movimiento literario de finales del siglo XIX que reivindica los sueños en la búsqueda de la verdad intrínseca de las cosas.

²⁴ Janet Flanner, periodista estadounidense, que firmaba con el pseudónimo de Jenet, 1892-1978.

3.2. envases transparentes

3.2.1.3. El arte explora la moda. En “*Le robe de Paul Poiret*” (Paul Iribe, 1908).

Paul Poiret, además de modisto actúa como mecenas de arte. Su hermana, la modista *Germain Bongard*²⁵ abre la casa de alta costura *Jove* (calle de Penthièvre, 5). Juan Gris fue uno de sus primeros clientes (le pagó con uno de sus cuadros). Las mujeres de Henry Matisse y Gino Severini fueron también clientas suyas. Trabajó junto con Robert y Sonia Delaunay, y fue amante de Amédée Ozenfant. Entre las dependientas y modelos de su tienda destaca el nombre de Yvonne Gallis²⁶ la que será a partir de 1930 la mujer de Le Corbusier²⁷.

El arte, de forma transversal, invade la tienda, llegando a convertirla en galería de arte simultánea. En 1915 Ozenfant organiza la primera exposición para apoyar a jóvenes pintores. Esta exposición estaba anunciada en la página siete de la revista *L'Élan* del 15 de diciembre de 1915 donde aparecían obras de *Derain, Raoul Dufy, Roger de la Fresnaye, Othon Friesz, Henri Hayden, Auguste Herbin, Kisling, Marie Laurecin, Léger, André Lhote, Sonia Lewitzka, Henry Matisse, Moricand, Signac, Amédée ozenfant, Pablo Picasso y Maurica de Vlaminck*. Entre el 15 de marzo y el 15 de abril se celebró la segunda exposición llamada “*Noir et Blanc*”. De acuerdo con un comunicado en el número 9 de la revista *L'Élan* eran obras de *Beloff, Charmy, Derain, Roger de la Frenaye, Hayden, Max Jacob, Kisling, Laboureur, Marie Leurencin, Lespinasse, Lewitza, Lhote, Jacques Lipchitz, Mainssieux, Marchand, Matisse, Metzinger, Modigliani, Moricand, Ortiz, Amédée ozenfant, Zina Ozenfant, Picasso, Severini y Jacques Villon Stibelska*. La tercera y última exposición organizada por Ozenfant es del 29 de mayo al 15 de junio de 1916 que incluirá los conciertos de *Erick Satie*.

Tras la I Guerra Mundial *Germain* abrirá la galería de arte *Thomas*. Una de las primeras exposiciones fueron de Ozenfant y Jeanneret en diciembre de 1918. En 1921, ella misma diseñará los trajes para el ballet ruso Cuadro Flamenco. En París existe un submundo de arte floreciente. Poiret presencia en primera persona este submundo para dejarse influir por él e introducir el arte en sus diseños. Años después que Picasso pintase su primer autorretrato²⁸ como símbolo de una pintura en transición hacia un nuevo movimiento vanguardista²⁹, el mecenas Paul Poiret buscaba la colaboración de artistas como Paul Iribe o André Marty³⁰ para desarrollar las ilustraciones de sus catálogos. La primera publicación de moda de la historia, “*Les robes de Paul Poiret*”³¹ fue realizada por el mencionado Iribe³². Las intenciones de diseño de los trajes, en esta ocasión, se funden con la técnica de las acuarelas del artista ilustrador, casi impresionistas³³, ciertamente con retraso con respecto a la pintura de Picasso. Su materialización en acuarela es un primer intento

²⁵ Germain Bongard Poiret (1885-1971).

²⁶ Yvonne Gallis (1892-1957).

²⁷ Charles Édouard Jeanneret-Gris(1887-1965), Le Corbusier.

²⁸ 1907, Picasso introduce referencias al arte africano en la simplificación de las formas, pues como dice Paloma Estaban en “Picasso, 1881-1914” “*representa una fase de transición, en la cual es patente el carácter poco naturalista de los rasgos faciales, como la desproporcionada nariz y los ojos, que fueron descritos por Rousseau, El Aduanero, como semejantes a los de una máscara tribal*”.

²⁹ el protocubismo, que comienza en 1908 y que según Calosse “*tiene su origen en intensas emociones y en factores de orden instintivo*”.

³⁰ André Édouard Marty(1882-1975), “*Paul Poiert, La Gacette du bon ton*”, 1925. Colaboró todos los años en la Gacette y también publicó en Vogue, Harper’s Bazaar, Vanity Fair, House&Garden, *Le Sourire, Fémina, Modes et Manières d’Aujord’hui y Comoedia Illustre*. También hizo ilustraciones y carteles para los Ballets Rusos.

³¹ Paul iribernegaray (Iribe), 1883-1935. ilustrador de nacionalidad española (vasco) que elaboró *Les Robes de Paul Poiret*, en 1908. Fué director de la revista Le Témoïn.

³² Iribe, quien sería también director de la revista Le Témoïn, tras sus éxitos como director de arte en el cine norteamericano.

³³ Los pintores impresionistas entre otras características se ocupan más de la luz y del color y menos de la descripción formal del volumen del objeto, como harían los clásicos.

3.2. envases transparentes

de hacer los vestidos transparentes en todos sus sentidos³⁴, casi líquidos (como la pintura con el agua) y un primer paso hacia su conceptualización y racionalización.

En la figura de Poiret se encuentran dos caminos contradictorios que han de convivir, el de costurero y su industria, y el de mecenas y su arte.

Sin lograr desprenderse de la influencia de la visión industrial de la moda transmitida por Worth³⁵ prestará sus vestidos para una sesión fotográfica de Lucien Vogel³⁶ y Edward Steichen³⁷ cuyas fotografías fueron publicadas en la revista *"Art et Décoration"*. Se considera hoy aquella sesión como la primera sesión de fotografía de moda moderna al ser la primera vez que se tomaban imágenes de prendas con la intención de comercializarlas, al igual que Worth haría con sus patrones y dibujos 50 años antes, simultaneando el valor del diseño del traje y el valor de la fotografía como arte.

Él mismo anhelará la libertad e independencia del arte en su sometimiento a la industria de la moda y para ello impregnará la moda de artistas, decoradores y arquitectos con los que colaboraría y que le permitieron dotarla sectariamente de la abstracción que buscaban las vanguardias salpicándose así su moda de algo de su arte.

Invitó al editor Georges Lepape³⁸ y al artista Raoul Dufy³⁹ a decorar su tienda, creando atmósferas vanguardistas para que su clientela hiciese un ejercicio de introspección en sus sensaciones, complejizando esos sentimientos hasta plasmarlos en el traje que las cubrirá.

Convierte sus tiendas en espejos del alma de cada cliente, materializado en un vestido personalizado. *Robes* transparentes fenomenológicamente hablando, acercándose más al protocubismo (Calosse 2011, p.63) expresado en el cuadro-manifiesto *"Las Señoritas de Avignon"* donde Picasso comienza una *"nueva concepción espacial"*. (Esteban 2005, p.122)

"c'est inouï je les sens faire corps avec moi" / "porque lo siento como si fuese mi propio cuerpo" (White 1973, p.11) afirmaba su mujer encontrando esa segunda piel impresionista tan buscada por Mallarmé⁴⁰. Ella sería su mejor modelo puesto que había trabajado mucho en el teatro y consideraba su día a día un escenario para mostrar cotidianamente los vestidos de su marido.

"qui vous habilla comme si vous sortiez d'un pays enchanté" / "..vestía como si saliese de un cuento de hadas." (White 1973, p.11).

³⁴ Haciendo referencia a la distinción entre transparencia literal y transparencia fenomenal definida por Collin Rowe.

³⁵ Frederick Worth es considerado el padre de la Alta costura por ser el primero en firmar sus trajes y generar la expectación sobre la moda al crear ropa de temporada, que aún gobierna las pasarelas. De origen inglés, nace en 1826, se instala en París a mediados del siglo XIX. Muere en 1895. Desarrollará su obra, por la importancia de su influencia en el mundo de la moda, en la III MIRADA que trata la moda, la arquitectura y la técnica. Como he señalado anteriormente, Poiret trabajó para él hasta 1903.

³⁶ Lucien Vogel (1886-1954) editor francés. Creador y director de numerosas revistas de moda como *"La Gazette de Bon Ton"* que venderá a Condé Montrose Nast en 1921. Por esto será director de Vogue durante tres años. Otras como *Vu* o *Le Jardin des modes*.

³⁷ Edward Steichen nacido en Luxemburgo en 1879, instalado en América. Trabaja en revistas como *Vogue* y *Vanity Fair*.

³⁸ Georges Alexandre Adrien Lepape, diseñador de moda e ilustrador de moda francés. Nace en 1881. Colabora en revistas como *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair*, *Femina*, *Vogue* y *Les Feuilles d'art*. Muere en 1971, el mismo año de la muerte de Coco Chanel.

³⁹ Raoul Dufy, pintor fovista, artista gráfico y diseñador textil francés. Nació en 1877. Desarrolló un estilo colorido y decorativo que usará en telas y cerámicas. Muere en 1953.

⁴⁰ Stéphane Mallarmé (1842-1898) poeta y crítico francés, último simbolista y fundador del impresionismo literario: *"pintar no la cosa, sino el efecto que produce, por lo cual el verso no debía componerse de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras borrarse ante la sensación."*

3.2. envases transparentes

El principal afectado en esta era de transparentación conceptual y literal es el objeto manufacturado. El profesional ha modificado el peso de la forma hacia el peso del contenido. Se exige al objeto un discurso más profundo que la simple y superflua primer apariencia. Se obliga a desnudar sus entrañas sin artificios que lo enmascaren.

Las leyes que gobiernan la creación de los objetos impregnados del nuevo espíritu les obligan a algún tipo de transparencia, sea literal o fenomenal. Aunque ambas cualidades dialoguen y se complementen, cada objeto variará en la proporción de cada una de ellas.

El Objeto ha dejado de estar supeditado a las exigencias de las modas y de la composición y ha generado una fuerza personal intrínseca correlativa a su propio ser donde la verdad de él mismo gobierna frente a los intereses que el medio dictamine. El objeto en todas disciplinas se ve sometido a una abstracción por hechos objetivos que la sucumben. Como en el cuadro, en el traje o en el edificio la descripción formal del volumen se descompone y el significado adquiere un mayor peso en su percepción, iniciando en la simultaneidad su invisibilidad, definitoria de un nuevo espíritu.

3.2. envases transparentes

3.1.2. La simultaneidad inspira la indumentaria moderna. *Vestido simultaneo* (Sonia Delaunay 1913) y *El traje simultaneo futurista* (Giacomo Balla 1914).

El diseño de moda, y la arquitectura a principios del siglo XX eran envueltos por un movimiento “proto-avant-garde⁴¹”. Pero su desarrollo se ve limitado por las restricciones matéricas, técnicas y funcionales de su manufactura. El arte, sin embargo, en su independencia y libertad, hace uso de la vanguardia de manera más avanzada en todas sus manifestaciones. Refleja la pluralidad de pensamientos y posturas del entorno, y adquiere una postura abierta a experiencias multidisciplinares relacionantes, transformando el “Zeitgeist”⁴². Una aproximación entre artes será en cierta medida el fenómeno que haga surgir un nuevo espíritu simultaneo, con el cubismo y el fauvismo en la pintura como sistemas de intelectualización y que modificará el resto de disciplinas.

3.2.2.1. Futurismo y Cubismo coinciden en el simultaneismo. *Robert Delaunay*.

Los futuristas italianos serán firmes defensores de ello. Filippo Tommaso Marinetti firma en 1909 en Milán, el “*Primer Manifiesto Futurista*”. Lo publica en “*Le Figaro*”⁴³ y en él agrupa el apoyo de la pintura de Giacomo Balla⁴⁵, de Umberto Boccioni⁴⁶, de Gino Severini⁴⁷ y de Carlo Carrá⁴⁸, y de la música de Luigi Russolo⁴⁹, donde cada uno aporta sus teorías personales. Sin embargo, coincide en todos los manifiestos, el interés por representar la velocidad, el tiempo y el movimiento, en todas sus facetas. Para ello, el concepto de simultaneidad será imprescindible. El arte que producen hace coexistir múltiples disciplinas (en las acciones plástico-musicales (Giovanni 1989), en las obras teatrales futuristas de Marinetti y Sttimelli⁵⁰, en el cine y en la fotografía de Bragagli⁵¹), duplicando el concepto de simultaneidad. La principal preocupación es simultaneizar los tiempos, las imágenes, las perspectivas y acciones, y plantear una nueva realidad con un significado más rico y profundo, que al que estaba acostumbrado el público.

En 1912 Boccioni divulga el “*Manifiesto técnico de la literatura futurista*”. En él aplica los principios del futurismo a la escultura, y con mano impresionista⁵², intenta plasmar su alma y lenguaje interno, por encima de la imagen que subyace bajo esa mirada. Igualmente, introduce en su pintura, el concepto del tiempo y representa espacios temporales sucesivos, que transparentan la

⁴¹ Con este término hago referencia a las acciones previas a las vanguardias establecidas.

⁴² La palabra “Zeitgeist” surge del pensamiento del filósofo alemán Hegel. El término hace referencia al clima intelectual y cultural de una era.

⁴³ periódico francés fundado en 1826 en París.

⁴⁴ “una recopilación de principios, un canto a la violencia, a la velocidad y a las máquinas, un panfleto que revolucionará el arte y que proclama como formas de expresión la agresividad, la temeridad, el salto mortal, la bofetada o el puñetazo”.

⁴⁵ Giacomo Balla, 1871-1958, pintor y escultor.

⁴⁶ Umberto Boccioni, 1882-1916, pintor y escultor.

⁴⁷ Gino Severini, 1883-1966, pintor cuyo principal obsesión fue conectar el dinamismo futurista con el constructivismo cubista.

⁴⁸ Carlo Carrá, 1881-1966, pintor.

⁴⁹ Luigi Russolo, 1885-1947, pintor, compositor, autor del manifiesto *El arte de los Ruidos* y filósofo de la música electrónica

⁵⁰ Hacia 1915 surge el “*Manifiesto del teatro futurista sintético*” firmado por Marinetti y Sttimelli. En las obras de teatro jugaban con los tiempos de los actos, para sorprender al público.

⁵¹ En 1911 Bragagli publica “*El tratado de Fotodinamismo*” que defiende el error en la fotografía, supera la posición del fotógrafo cuando encuentra una fotografía un poco borrosa o movida y la utiliza como sistema de captación de movimiento intencionado. en 1916 el mismo Bragaglia publica dos manifiestos: “*Fotodinámica futurista*” y “*Manifiesto del cine futurista*”.

⁵² EL impresionismo, como movimiento artístico, se aplica sobre todo a la pintura, cine y fotografía, ya que hace referencia a la imagen principalmente. A través de su arte, se desea plasmar la luz y la impresión visual, más allá de la realidad formal que sucede por debajo.

3.2. envases transparentes

realidad lineal y muestran su interior. Usa la transparencia fenomenal o simultaneidad, como cualidad intrínseca a su obra.

Coetáneamente, Robert Delaunay, desarrolla el orfismo. Apollinaire lo denominaría Cubismo Órfico⁵³, aunque su mujer, Sonia Delaunay⁵⁴ prefería llamarlo “*Simulataneismo*”.

Robert Delaunay es promotor de las vanguardias artísticas. Colabora en la exposición⁵⁵ de pintura que tiene lugar en la sala 41 del “Salón de los Independientes” de París en 1911. En ella expone “La Torre Eiffel” y “La Ciudad número 2”. Junto a sus pinturas, se observan las pinturas de Marie Laurencin: “*Paisaje*”, “*Cabeza de mujer*”, “*Desnudo*”; las obras de Jean Metzinger: “*Naturaleza muerta*”; de Albert Gleizes: “*Hombre desnudo*”, “*La mujer del Phlox*” y dos paisajes; de Paul Castiaux: “*Abundancia*”; “*Retrato*” de Le Fauconnier y “*Desnudos en un paisaje*”, de Fernand Léger. De esta exposición y de la crítica despectiva de Louis Vauxcelles⁵⁶, “*esta pintura aún no muy definida, de formas geométricas como cubos*”, surgirá el término Cubismo. Movimiento naciente, que asumía la responsabilidad cedida por Saint-Simón⁵⁷.

“La société se compose donc d’Artistes, de Savants et d’Industriels. Nous entendons par Artistes les hommes qui, par leurs pensées et leurs actes, par la moralité de leur vie emtière, inspirent les sentiments généreux. Sa misión est de lier entre eux le savant et l’industriel, le théoricien et le praticien; de combiner les travux spirituels et les travaux matériel” (Saint-Simonne 1831, p.123)

Robert Delaunay presentaba en sus pinturas expuestas, un “*simultaneismo*” entendido como yuxtaposición de perspectivas contradictorias, que evocaba la invisibilidad del objeto. Las interferencias entre los sucesos y el espíritu de la época, provocan un inicio difuso del cubismo, por su propia simultaneidad. Es difícil de encontrar sus límites exactos. El propio Delaunay es acusado de apropiarse del término usado previamente por Boccioni. *Der Sturm* se hace testigo de la confusión, publicando la reivindicación de Boccioni “*la anterioridad futurista de las búsquedas plásticas sobre simultaneidad y acusa a Robert Delaunay de haberse apropiado de este vocablo de los futuristas*”⁵⁸. Guillaume Apollinaire lo publica en 1913 en “*Les Soirées de París*”.

La coexistencia de un nuevo espíritu, invisible y simultaneo en todas sus expresiones, en el arte, el diseño de moda y la arquitectura, invade el entorno y todo pensamiento o proceso creativo.

3.2.2.2. “*Le Robe simultanée*”. (Sonia Delaunay, 1913).

Sonia Delaunay es la artífice de un diálogo entre arte y vestuario y lleva la simultaneidad iniciada por futuristas o por su marido Robert, a su pintura y a su moda. Son fuentes del mismo proceso artístico. Disuelve las posibilidades de poner los límites textiles al traje, como su marido Robert Delaunay, lo haría en su pintura. Afirma Collin Rowe que “*con su cuadro “Ventanas*

⁵³ El Orfismo es una variación del Cubismo, que defiende el color y las formas geométricas, También llamado, Cubismo Abstracto, fue abanderado por Rober Delaunay. El término Orfismo, fue dado por Guillaume Apollinaire en 1913.

⁵⁴ Sonia Dealunay, Sarah Ilinichna Stern, 1885-1979, pintora y diseñadora y mujer del pintor Robert Delaunay.

⁵⁵ En esta sala 41 ese año exponían Jean Metzinger, Albert Gleizes, Paul Castiaux, de Le Fauconnie, Fernand Léger y Robert Delaunay.

⁵⁶ Louis Vauxcelles(1870-1943)crítico de arte francés.

⁵⁷ filósofo francés (1760-1825) que a finales del siglo XIX, reflexiona sobre el arte y amplía su campo de influencia. Lo considera el encargado de mezclar industria y ciencia, para mejorar la sociedad hacia una contemporánea, considerándose el primer indicio, de la vanguardia que transformará el arte del siglo XX.

⁵⁸ cita y texto extraído de ROUSSEAU, Pascal, “*La aventura simultanea: Sonia y Robert Dealunay en Barcelona*”, Edicions Univers, Barcelona, 1995, p.28.

3.2. envases transparentes

simultaneas”(1911) *disolvía las posibilidades de poner límites tan claros a su espacio*” (Rowe 1999, p.159). Traslada los principios de la pintura de su marido, heredados del “*simultaneismo*”, a la indumentaria que diseña.

Esto sucede unos años después de la revolución de Poiret⁵⁹ en el vestuario de la mujer. Y el arte encuentra una puerta para colarse e influir de una forma más determinadamente, y menos tímida, en la moda y el espíritu de la Época.

El primer “*robe simultanée*”⁶⁰ fue diseñado en 1913 (Blake 1999, p.43-49) por Sonia, para un evento nocturno en el *Bal Bullier*⁶¹. Este era el local donde se reunía la bohemia de París. Se creaba una atmósfera dinámica y colorida, que inspiró una de las pinturas más importantes de Sonia Delaunay (“*Bal Bullier*, 1913) (Howard 1914). Este “*robe*” o vestido que diseña Sonia para ella y su marido para asistir al Bal Bullier, reproduce el ambiente. Portan chaqueta violeta, chaleco beige, y pantalones negros; un abrigo rojo con cuello azul, medias rojas y zapatos amarillos y negros. El conjunto llama la atención de Apollinaire, que en el artículo “*Los Delaunay reformadores del vestido*” hace una crítica positiva al respecto (cit. Apollinaire 1914, Stern 2004, p.181). Con esta simultaneidad de colores concentra el movimiento⁶² que se producía en este bar (intención iniciada por el cubismo órfico de Robert) anhelando la abstracción de las formas, es decir, la casi invisibilidad del vestido. La indumentaria de Delaunay se pierde en la luz, en el color y en el movimiento de los cuerpos.

Este diseño novedoso, así como el concepto artístico que transmite, viaja por telegrama⁶³, el medio más usado por los futuristas, hasta Milán, para advertirles de las nuevas tendencias indumentarias diseñadas por Delaunay. La comunicación inmediata es para ellos una acción futurista, por eso usan el telegrama para la transmisión simultánea de noticias por todo el mundo, como una agencia de inteligencia. “*El gran Beanpole telegrafía sobre nuestro vestido en general, pero más particularmente sobre los detalles de la ropa de la Señora Delaunay, la robe simultanée*” (Cendras 1949).

3.2.2.3. La interpretación de la velocidad en la obra de Giacomo Balla. “*El traje masculino futurista*” 1914.

Ese mismo año, 1914, Balla publica el tratado, “*El traje masculino futurista*”, donde trata el arte y la moda. Para los futuristas italianos, la moda era pasadista⁶⁴. Deseaban abolirla tal y como se presentaba, ya que, era rígida y no fomentaba el dinamismo y la velocidad que proponían, considerándola incluso “*dañina y fortalecedora de la debilidad femenina*”, tal como lo expresó Marinetti. No les interesa la continua caducidad de la moda gestionada por los diseñadores. Anhelan una ropa que cambie, como una obra de arte abierta, en la que el usuario sería partícipe,

⁵⁹ Paul Poiret 1879-1944, diseñador francés, que eliminó el corset del vestuario femenino y la revolucionó en tantos aspectos, que puede considerarse el padre de la moda actual.

⁶⁰ Vestido simultáneo. El término, es extraído del telegrama con que Beanpole comunica las tendencias en París a los futuristas Italianos.

⁶¹ el legendario sitio de encuentro localizado en el número 31 de la Avenue de L'Observatoire. Allí se reunían, artistas de vanguardia y escritores con las cortesanas francesas. Compartían el frenesí del baile de los años de preguerra.

⁶² En 1925 expone sus obras en El Salón de L'automne en movimiento gracias a unas máquinas inventadas para ello por su marido.

⁶³ Los futuristas entendían la velocidad de la comunicación y la inmediatez una obligación, por eso usaban el telegrama como medio de comunicación.

⁶⁴ La palabra *pasadismo* - passeíst- proviene de *passato*, significa pasado y fue utilizado públicamente como un término derogatorio para etiquetar cualquier cosa, todas y cada una de las que los futuristas deseaban abolir: museos, librerías, academias y así sucesivamente.

3.2. envases transparentes

motivado por su estado de ánimo, el día, o la hora. Radu Stern⁶⁵ afirma “su verdadero objetivo no era simplemente reemplazar una moda con otra, sino abolir el sistema mismo de la moda diseñando la ropa como una obra de arte” (2004)

Balla aplica estas teorías a su producción indumentaria. Abstrae el traje masculino y teoriza sobre el. Propone trajes figurativamente efímeros que transmiten sensaciones y que varían su mensaje, en función del uso o del estado de ánimo del usuario. Materializa esta idea con modificadores “*appliqué*”⁶⁶. Estos eran unos trozos de tela, luego los hizo de papel, de colores de diferentes tamaños y espesores, que como describe Lipovetsky, “*se podían colocar, en cualquier parte del vestido, con botones neumáticos*” (2002). Plantea una indumentaria transparente que escape de la atadura de la tendencia en la moda. El usuario participa en el diseño de su propio estilo, donde puede expresar su alma y la intervención subjetiva del diseñador, queda limitada. El vestuario se convierte en una obra de arte abierta, en una situación de interacción de formalizaciones abstractas del movimiento personal. La ropa se adapta a las sensaciones intrínsecas de la

persona que lo ocupan, pierde su imagen, se convierte en medio de comunicación con el entorno que lo rodea y fomenta su contenido teórico, sensitivo y perceptible.

3.2.2.4. La transparencia en el arte y en la arquitectura. “*Aprée le Cubism*” (Amedée Ozenfant y Le Corbusier 1918) y *Edificio de la Werkbund* (Walter Gropius y Adolf Meyer 1914).

La invisibilidad que fomenta el espíritu de la época, se intelectualiza y se orienta simultáneamente hacia la arquitectura y el arte, de la mano Amedée Ozenfant⁶⁷. En 1915 participa en la organización de las primeras exposiciones de Germain Bongard, hermana de Paul Poiret, artista y diseñadora. Ese mismo año, junto con Max Jacob, con Pierre Reverdy y con Apollinaire inician la publicación artística *L'Elan*⁶⁸, donde comparten la intención de mantener vivo el arte francés durante el transcurso de la guerra.

Ozenfant publica en la revista sus primeras investigaciones sobre psicotipia⁶⁹, y refleja sus inquietudes por la invisibilidad del objeto. Con este sistema, desprende la tipografía de su imagen previa y encuentra el valor de su contenido, usando los caracteres tipográficos para expresar el estado de ánimo y alma del escritor. La misma intención que portaban los modificadores “*appliqué*” del traje de Balla. Hace la escritura invisible pero fenomenológicamente perceptible.

Invisible es lo que no puede ser visto. Y para alcanzar este estado, nos apoyamos en lo puro que es correcto y exacto, y en lo transparente que es claro, que es evidente, y sin ambigüedad. La pureza, como la transparencia son cualidades que nos permite encontrar la invisibilidad. Ambos comparten la honestidad como denominador común y descartan cualquier artificio que impida ver

⁶⁵ Radu Stern es director de Educación del Musée d'Elysée en Lausanne, Suiza. Su libro “*Against Fashion, Clothing as Art, 1850-1930*”, es un repaso a la evolución de la moda de mediados del siglo XIX y principios del XX.

⁶⁶ del francés, aplicado.

⁶⁷ Amadée Ozenfant, artista y pintor, 1886-1966.

⁶⁸ La revista vio 10 números entre 1915-1916. En el primer número exponen la intención de que la revista sea Propaganda del arte Francés. Su título *Impulso* deja claro el espíritu optimista y renovador de la revista, el deseo de comenzar algo nuevo. En el nº 8 (enero 1916) la revista se define como “*Revista de vanguardia de las investigaciones del Arte y del Espíritu*”, y refleja el reagrupamiento de Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Matisse, Braque, Gris y Perret. El nº 10 incluye “*Notas sobre el Cubismo*”, firmado por Amédée Ozenfant poniendo en duda los principios del cubismo e imponiéndole así una fecha de caducidad, 1918.

⁶⁹ Hacer que los caracteres tipográficos expresen el pensamiento y el estado de ánimo, y no utilizarlos únicamente como signos convencionales.

claramente su interior. Como Poiret, cuando descartaba los corsés y purificaba sus diseños, hasta adaptarlos al cuerpo que los portaba y a los sentimientos del alma de la mujer que los recibía.

Ozenfant es consciente de la necesidad de reconstrucción, de pureza en el arte. De un espíritu limpio, casi transparente. Y es consciente, como lo fue Saint-Simon, del papel del arte en esta misión: *"El arte concretiza, fija, expresa el espíritu de una época, colabora en ello"*⁷⁰ (Dermée, Jeanneret, Ozenfant 1918) y como consecuencia promueve el arte, focalizando el suyo desde el cubismo en el *"purismo"*. *"El Cubismo ha realizado ya en parte su intento purista de limpiar el lenguaje plástico de términos parásitos, como Mallarmé intenta hacerlo con el lenguaje hablado. El Cubismo es un movimiento de Purismo"* (Ozenfant 1952).

⁷⁰ Es la tercera frase de *Après le Cubisme*.

3.2. envases transparentes

“Aprée le cubism”. 1918

Le Corbusier se unirá a la defensa de un movimiento artístico puro, limpio, sin decorativismos, honesto, exacto, invisible. Y direcciona la arquitectura hacia esta tendencia luchando junto con Ozenfant por un purismo aplicado al objeto manufacturado de cada disciplina. En 1918 agrupan sus leyes comunes y las comparten a través de la publicación “Aprés le cubisme”. Ozenfant en “Foundations of Modern Arts” (1952) cita con orgullo esta publicación como el primer libro de arte publicado tras la I guerra mundial. El purismo es concebido por ambos como un movimiento de defensa a un pensamiento, según sus propias palabras: “*demasiado decorativo, extremadamente confuso, demasiado caótico, el arte perturbado de una época perturbada, individualista, romántico, inseguro sobre su camino, ornamental, oscuro, nada más que anarquía*” (Dermée, Jeanneret, Ozenfant, 1918)

Es una crítica al predominio de la imagen inmediata, al alarde decorativista desterrado por Poiret, por Loos, por Gropius, por Bala y por Delaunay en su indumentaria o por el propio Ozenfant en su psicotipia. Defienden la reivindicación del objeto invisible y la revalorización de la superposición de perspectivas, de recorridos visuales o reales internos, así como de las relaciones de sus elementos. Ser purista es superar el objeto, el material, la fachada, la tela, la forma para expresar el interior, es decir, hacer el objeto invisible.

Walter Gropius, funda en 1919, la escuela de diseño, arte y arquitectura Bauhaus. En esta aplica sus experiencias vividas, tanto con Peter Behrens con el que trabajó, como con su implicación en la Werkbund⁷¹. Arte y arquitectura debían trabajar unidas. La simultaneidad era una evidencia del “Zeitgeist”, y la arquitectura se hacía eco de ella. La simultaneidad del arte, se transforma en técnica de diseño industrial y arquitectónico. El edificio destinado a albergar dicha escuela, del mismo año, proyectado por Gropius, con la colaboración de sus estudiantes recoge los principios establecidos por Loos y difundidos por *L'Esprit Nouveau*⁷² sobre el purismo⁷³, la verdad y la transparencia. Y apoya el lema de la Bauhaus “*La forma sigue la función*”. Descarta el protagonismo de la imagen predeterminada y defiende la teoría de una transparencia literal, en la arquitectura del edificio, en sintonía con la función del mismo. Rowe por su parte analiza este edificio afirmando sobre él que “*con la cristalera de su fachada, parece ahondar el tema de la transparencia literal*” (Rowe 1999, p.162). El observador en la Bauhaus “*puede disfrutar de la sensación de mirar a través de una pared acristalada y, por tanto, de ver al mismo tiempo el interior y el exterior del edificio*” (Rowe 1999, p.162). Esta transparencia fenomenal, consigue que objeto, diseño, arte y arquitectura vayan de la mano. “*Queremos crear un edificio puramente orgánico, que emane las leyes internas, libre de falsedades u ornamentación*”⁷⁴, grita Gropius en referencia a dicho edificio. Argan en “*El arte Moderno*” (1991) defiende el aspecto más profundo del edificio, el aspecto ideológico que representa y que se ve representado en la composición del mismo.

⁷¹ Asociación de artistas, diseñadores y arquitectos, fundada por Hermann Muthesius en 1907.

⁷² *L'Esprit Nouveau* (octubre-1920-1925) revista de arte francés que alcanzó los veintiocho ejemplares. Fundada por Le Corbusier y Amédée Ozenfant, Paul Dermée colaborará durante los primeros siete números. “*hoy espíritu nuevo, es un espíritu de construcción y de síntesis guiado por una concepción clara*” era el eslogan de la revista.

⁷³ En 1921 la revista *L'Esprit Nouveau* (nº4) escribe el artículo “*Le Purisme*”, donde ofrece su descripción personal de Le Corbusier de este movimiento creado por ellos “*orden, jerarquía, rigor, las leyes de la estructura y la composición, eficacia, precisión, pautas, valores universales, el ángulo recto.*”

⁷⁴ Frase de Walter Gropius: “*We want to create the purely organic building, boldly emanating its inner laws, free of untruths or ornamentation*” www.bauhaus-online.de.

3.2. envases transparentes

Defiende la intención por parte de Gropius de representar una comunidad democrática utópica, donde *“las casas son de cristal, nada se esconde, todo esta en comunicación y la escuela es el núcleo generador, el modelo de la comunidad democrática en la que el estudio, el trabajo y el ocio se suceden en una armonía creativa”* (Argan 1991, p.355).

Un año después de la construcción de la Bauhaus y antes del posicionamiento de Le Corbusier con respecto al tema del Purismo, en 1920, el nº 2 de la misma revista *L'Esprit Nouveau*, reimprimían la conferencia dada por Adolf Loos en 1908. La conferencia había sido publicada en 1912 por la revista *Der Sturm*⁷⁵, es traducida al francés en 1914 por *Georges Besson*⁷⁶ en *“Les Cahiers d'Aujourd'hui”*. Y en 1920 Amadée y Le Corbusier la reeditan como un punto de salida a sus futuras pro-posiciones antes el arte y la arquitectura. En 1921 Crés & Cie⁷⁷ lo reedita sin cambios junto con otros escritos con el título *“Palabras al vacío”*, *“Ins Leere Gesprochen”* (Loos 1921). *“A pesar de todo”*⁷⁸ (Trotzdem) es la segunda recopilación de sus escritos, publicada en 1931 por la editorial Brenner-Verlag⁷⁹. *“de las luchas de 30 años he salido victorioso: he liberado a la humanidad del ornamento superfluo”* confesaba Loos (1972) satisfecho de sus escritos. Denunciaba, como hacía Poiret y Gropius, como harán Ozenfant y Jeanneret, un ornamento que confunde y no deja ver el interior, que resalta el valor de la imagen superflua, opaca al objeto y limita su significado.(Gropius 1925) exige *“configurar los edificios a partir de una ley interna, sin mentiras ni caprichos y rechazando todo lo superfluo que vela su forma absoluta”* (Evers, Christof 2011).

La construcción literal de la transparencia. Walter Gropius.

En 1911 Walter Gropius construye la fábrica Fagus. Tras su colaboración en la Deutscher Werkbund, inicia un proceso de transformación hacia un pragmatismo utópico, donde las ideas de transformar la sociedad a través del arte, se maclan con la producción industrial que defendían, y que desencadenará en la Bauhaus. El proyecto de esta fábrica, es la primera materialización arquitectónica de esta fusión. En ella el trabajo manual del artesano es acogido por el aspecto industrial de una fábrica moderna. El edificio debe acoger arte y máquina.

“Arquitectos, escultores, pintores, ... debemos regresar al trabajo manual ... Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas” (Pajares 2014 cit. Walter Gropius).

La intención principal de Gropius en Fagus, es lograr la pureza del volumen y eliminar las ornamentaciones. Referenciando a Schulze en *“Mies van der Rohe: una biografía crítica”* (1936) James Strike dice que *“sólo Adolf Loos había conseguido esto anteriormente, con el cubo macizo de la casa Steiner en Viena en 1910, un prisma geométrico, puro y sin ornamento alguno”*. (2004)

⁷⁵ Der Sturm revista editada en Berlín por Herwarth Walden entre los años 1910-1932.

⁷⁶ George Benson(1882-1971), crítico de arte francés y fundador de la revista Cahiers d'Aujourd'hui. La I Serie de diez números se publicó de nº1-octubre-1912 al nº10-abril-1914. Y participaron Pierre Bonnard, Georges d'Espagnat, Francis Jourdain, Oscar Kokoschka, Adolf Loos, Aristide Maillol, Man Ray, Albert Marquet, Henri Matisse, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Paul Signac, Félix Vallotton, Louis Valvat, Kees Van Dongen, Vincent Van Gogh, Edouard Vuillard, ...entre otros. La II serie fue entre 1920-1924, con quince números y participaron Henri Matisse, Montagner, Luc-Albert Moreau, Auguste Renoir, André Rouveyre, Paul Signac, Alfred Sisley, Tobeen, Charles Vildrac, Maurice de Vlaminck, Angel Zarraga, ...entre otros.

⁷⁷ Georges-Célestin Crés(1875-1935), editor y librero francés. Tras abrir su librería en 1908, dirigirá junto con Georges Besson la colección *“Artistes Nouveaux”*, presentada en forma de pequeñas monografías que adquirieron gran reputación. EN 1913 funda la editora Crés&Cie, que en 1918 se rebautiza como Editions Georges Crés&Cie.

⁷⁸ Tomado de una cita de Nietzsche: *“Lo decisivo se produce a pesar de todo”*.

⁷⁹ Innsbruck, Austria.

El uso del vidrio es esencial por su cualidad de transparencia literal. Con ello libera a la fachada de todo ornamento, de su peso constructivo y funcional. El volumen puro, se abstrae, *“es tan transparente en las esquinas que éstas se interpretan como planos y no tanto como superficies”* (Strike 2004, p.105).

Los elementos constitutivos del objeto arquitectónico varían la jerarquía heredada de la arquitectura del siglo pasado. La estructura y la función, ya no se adaptan a la imagen, que ha desaparecido. El efecto de simultaneidad que produce la fachada acristalada, presenta objetos formalmente alineados que se funden en un único contenido. Este contenido cobra valor y se llena de significad fenomenológico. *“Buscaba la presentación articulada de objetos frontalmente alineados en un espacio poco profundo y abstraído”* (Rowe 1999, p.161) En ese preciso instante la arquitectura se mueve hacia la modernidad.

3.2. envases transparentes

La fachada de vidrio, ligera, como las telas de los “robes” de Poiret, se nutre de las relaciones intrínsecas del objeto y descompone su forma. El lugar de esta será ocupado por la significación mayor de las relaciones internas entre “la estructura y la función”. Se contempla un proto-avant-garde en todas las acciones, en la medida que cada una le permita. Sucede una combinación de espíritu y pragmatismo, de ciencia e industria, que en la abstracción, a través de la transparencia como herramienta, consigue sus objetivos de mostrar la honestidad de la técnica y la libertad en el movimiento interno.

La aplicación directa de la transparencia literal y fenomenal en objeto arquitectónico, Collin Rowe la encuentra, en la obra de Gropius⁸⁰. El significado y los sentidos pesan en el mensaje que la propia arquitectura trasmite, y la descripción formal se descompone hacia una nueva arquitectura.

“Simultaneidad, Interpretación, superimposición, ambivalencia, espacio-tiempo, transparencia: en la literatura de la arquitectura contemporánea estas palabras, y otras semejantes, son empleadas a menudo como sinónimos”, cit. Collin Rowe (1999, p.155-178)

Conclusión

La piel del objeto habitado, en el siglo XX, es invisible. El cuerpo que lo ocupa se deja ver, al igual que su movimiento y su recorrido. Y esta situación coincide en el vestido y en el edificio moderno. Los recorridos intrínsecos lo definen y anulan la imagen lineal convencional. Chanel y Le Corbusier harán eco de esta actitud y se reflejará en su obra.

⁸⁰ A partir de la página 167, Rowe traza un camino paralelo entre el Palacio de la Liga de las Naciones de Le Corbusier y la Bauhaus, completando los conceptos de transparencia fenomenal y literal, correspondiendo respectivamente a cada obra.

3.2. envases transparentes

3.2.3. La revelación de la silueta por la transparencia en *Le Charming Chemise Dress* (Coco Chanel, 1916) y *Maison Ozenfant* (Le Corbusier, 1922).

3.2.3.1. El espíritu común.

He seleccionado dos piezas, de la obra de Chanel y de Le Corbusier, para demostrar la presencia de un espíritu común, que posee trazas de invisibilidad y simultaneidad en la producción manufacturada indumentaria y arquitectónica de ambos respectivamente, son el perfume Nº 5 y el pabellón de L'Esprit Nouveau para el Exposición de Artes de Decorativas de París de 1925. Las características esenciales de ambos profesionales, desarrolladas previamente, como son la contradicción, el ansia de ruptura social, los nuevos materiales, el dinamismo y la libertad en el uso, que aparecían insinuados en el arte de principios de siglo, como hemos visto en la obra de Loos, de Poiret, de Gropius, de Balla, de Delaunay, de Ozenfant o de Iribe, está dentro de los proyectos que he elegido, que comparten ese nuevo espíritu del objeto puro, que abandona la imagen lineal a cambio de un contenido superpuesto y simultaneo que deja ver su significado interior y lo hace invisible.

Paul Poiret fue el primer modisto en sacar a la venta un perfume, "*Les parfums de Rosine*" en 1908. Sin embargo, la transparencia premonitory de su vestuario, no hará hincapié en el diseño de sus perfumes; la opacidad de estos choca frontalmente con la invisibilidad innovadora de su indumentaria. Hará de esta acción una tendencia reflejo del espíritu ralentizado previo a la I Guerra Mundial. Desde la aparición de "*Rosine*" todos los modistos comercializarán una esencia básica con un frasco cargado de ornamentación que justificase su valor, ya que el contenido carecía de él.

La I Guerra mundial trae con su fin un nuevo espíritu fresco y renovador. Chanel, modista ya reconocida, en su actitud reaccionaria al espíritu rancio previo a la guerra, intuye este nuevo espíritu. En la biografía de Morand (2009, p.44) Chanel defiende: "*viví mi vida dando por sentado que todo lo que no me gustaba tendría un contrario, algo que sí me gustara*". Su estilo y su moda encierran esta transformación. "*hacía falta sencillez, comodidad, claridad*", afirmó, "*sin saberlo yo ofrecía todo aquello*." Su reacción a lo que no le gustaba, a lo excesivo, a lo falso u ornamental que arrastraba el espíritu antiguo es substituido por la verdad y lo auténtico. Y esto es recogido en su perfume Nº5, que se convertirá en el perfume innovador de la época. Sin saberlo, se acoge a ese nuevo espíritu omnipresente donde el objeto renueva su posición gracias a una revisión de la jerarquía de los elementos que lo constituyen. Se agarra a un rechazo al tratamiento anterior del objeto que deja de ser la imagen inmediata y adquiere la profundidad otorgada por la complejidad interna.

Si dudamos de la consciencia de Chanel hacia esta evolución, de Le Corbusier si tenemos pruebas de que era consciente de ello. Su obsesión por el objeto se refleja en *L'art décoratif d'aujourd'hui* donde publica la colección de recortes de objetos que venía haciendo desde los primeros números de la revista *L'esprit nouveau*. Objetos útiles, "*imágenes cotidianas*", objetos artesanos o industriales analizados y descontextualizados. El objeto por el objeto. Una nueva percepción del objeto que distingue imagen y contenido. La publicación *L'Esprit Nouveau* comienza el mismo año que sale a la luz Nº5.

Le Corbusier pone conscientemente en duda el trato previo al objeto y *la relación establecida entre elementos internacionalmente aceptados*. El nº 5 de la revista de L'esprit nouveau lo dedica a los trazados reguladores. Desestabiliza la jerarquización de los elementos constituyentes del mismo y defiende una invisibilidad programada, apoyada en un nuevo orden de los mismos. La

3.2. envases transparentes

imagen igualmente deja de tener tanta importancia para el objeto arquitectónico por el concebido y el contenido es el que destaca y el que define lo que se ve.

Colomina (2006, p.37) certifica esta actitud cuando dice: “*La estrategia publicitaria de Le Corbusier en el grafismo de la revista L’Esprit Nouveau indica una intuición por la separación entre imagen y contenido. Si las publicaciones representacionales subordinaban la imagen a la coherencia del texto, Le Corbusier,*” según Colomina, “*escribe sus artículos en términos de colisiones entre los dos elementos*”.

Esta nueva manera de entender el objeto, sea indumentario o arquitectónico por parte de Chanel y de Le Corbusier se materializa en un perfume y en un pabellón, en 1921 y 1925 respectivamente. En dos piezas concretas que comparten los nuevos aires. Son dos casos que pertenecen a disciplinas distintas. Dos acontecimientos a estudiar, dos investigaciones, dos ejemplos relativos que comparten la capacidad de ser invisibles pero perceptibles por la complejidad de su contenido.

3.2.3.2. La transparentación en *Le Charming Chemise dress* (Coco Chanel 1916).

“*Un mundo llegaba a su fin, otro iba a nacer*”, afirmaba Chanel. “*Yo estaba allí en ese momento: vi una oportunidad, la aproveché. Yo tenía la edad del nuevo siglo y él me eligió a mí para que yo lo ayudara a expresarse en la manera de vestir*”. En Nº 5, Chanel responde a las exigencias del nuevo siglo para dar paso a un contenido con mucho peso, una nueva esencia compleja y plena y una imagen invisible, la no-imagen del perfume por la percepción de la esencia.

Es un perfume que al igual que su nombre, manifiesta la VERDAD (en mayúsculas) y la honestidad anhelada por *l’esprit nouveau* de la Francia de después de la guerra. Una honestidad que comienza en la percepción del alma, como buscaban Mallarmé con su poesía o Poiret con sus vestidos. En la búsqueda de una segunda piel que no se ve pero que se percibe y se habita. Chanel la encuentra en el aroma, una capa extrafina que cubre el cuerpo y lo deja ver, que muestra su alma, aportando una imagen fenomenológica de lo invisible. “*Hablamos de cuidados físicos: pero ¿dónde están los cuidados morales? Los cuidados de belleza tienen que empezar por el corazón y por el alma, si no los cosméticos no servirán para nada.*” (Morand 2009, p.73). Nº 5 evidencia el frasco tan recargado por otros modistos, y valora la esencia. La misma traslación en la jerarquía de los elementos constitutivos que defendía Rowe, se ve en el producto de Chanel. La imagen y la forma externa dejan de estar presentes, y a cambio toman el relevo la función y el contenido. Y esto hace de Nº5 invisible.

La invisibilidad de Nº 5 se consigue en cuatro pasos.

- En su *materia*. El frasco es literalmente transparente, es un prisma limpio, de cristal, con aristas ligeramente biseladas y tapón también de cristal flotante, que no toca el volumen principal. Es también invisible en su estructura, como lo era la indumentaria de Poiret, “*les robes*” de Schiaparelli o los diseños de Balla. La complejidad de su esencia, reducen el valor de la imagen y apoyan la transparencia literal del cristal. El frasco es un contenedor transparente de esencias complejas que aumentan esta cualidad, y que no tiene valor por si mismo, sino que existe por su contenido.

3.2. envases transparentes

- En su *contenido* el perfume es un líquido invisible, sin embargo las moléculas olfativas que lo forman, hacen que su percepción se intensifique. El perfumero Ernest Beaux fue colaborador de Chanel e intervino en su creación. Era un perfumero ruso que sirvió a la corte imperial, con su empresa de perfumes Alphone Rallet & Co, y en 1919, se instaló definitivamente en París, huyendo de su patria y de la guerra, como muchos otros. Él suponía la llegada de un nuevo mundo, nuevas culturas de oriente que poco a poco invadían Francia. La colaboración de Beaux como perfumero añade complejidad al perfume en cuanto a los aromas orientales que traía. Una acumulación de culturas en un frasco pequeño. El Duque Dimitri Pávlovich Románov, pareja de Chanel también exiliado en París, fue quien los presentó. Chanel le da la oportunidad a Beaux de crear un perfume para las damas de París abriéndole las puertas de esta sociedad. Y él no pierde la oportunidad, le presenta cien muestras llenas de complejidad aromática. Tras probarlas y estudiarlas, la elección será la quinta.
- En su *nombre*. Que fuese el cinco y no él uno es el resultado de un proceso de creación y el resultado de una serie de pruebas. Numerosas pruebas que tuvieron múltiples resultados. El nombre al final sigue la función, sigue lo verdadero. No hay en el nombre ni un ápice de engaño, de falsedad o artificio, tal y como deseaba Coco. El perfume se llama así porque es eso, la muestra número cinco. Y resume este proceso de fabricación. Coincidentemente o supersticiosamente, Chanel lo presentará un 5 de mayo. El nombre muestra la nueva relación de orden entre los elementos que configuran el objeto, el desplazamiento del valor subjetivo de la imagen. El nombre ya no contenía la poesía costurera proveniente del siglo pasado y tan criticada por Chanel, el carácter es desplazado. El nombre es el objetivo resultado de una lógica sistemática. Es en si mismo una muestra de un proceso de creación. Acompaña la transparencia matérica del vidrio al estar grabado discretamente y en pequeño tamaño en el frasco.
- En su *función*, la simultaneidad la da el aroma con la mezcla y la superposición de fragancias que contiene y que dan lugar a otra nueva, la Nº 5. Única, indescriptible y abstracta. La mujer no huele a algo definido (sea rosa, jazmín o pino). La mujer huele al jardín completo. Huele a naturaleza, mezcla árboles, con tierra, con lluvia, con flores. El olor ya no tiene forma predefinida. Y la mujer se viste y habita un aroma que acompaña su piel y representa a su alma. Es una indumentaria invisible que manifiesta los sentimientos internos del cuerpo.

3.2.3.3. *Maison Ozenfant* transparente.

Según las propias palabras de Le Corbusier: *“la construcción del pabellón fue una epopeya: ni dinero, ni el emplazamiento y estaba prohibido por el comité de organización modificar el plan aprobado”*. La escasez de medios en este caso es un apoyo obligado a la invisibilidad. Estaba situado en una parcela irregular, con poca visibilidad y el día de la inauguración, una valla enfrente impedía su acceso fácilmente. La tendencia decorativista del resto de los pabellones, la exposición en las calles de objetos de diseño, complementos y moda, la tendencia consumista presente y la inclinación generalizada hacia el exceso, también fomentan la invisibilidad del pabellón de Le Corbusier, de formas puras, abstracto y un contenido de adoctrinación urbanística. No sería el más visitado por los millones de visitantes del recinto.

3.2. envases transparentes

Ante esta situación desplazada, su plan, entonces fue: ¡¡negar el arte decorativo!!.. Y lo hace en cuatro pasos:

- En su *materia*. La Exposición de Artes Decorativas, “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*” de 1925 tendrá lugar en París entre Abril y Octubre de este mismo año. La característica efímera que aporta un pabellón de exposiciones dará a Le Corbusier la posibilidad de materializar con más libertad sus ensayos teóricos ligeramente esbozados en sus obras residenciales previas y en las publicaciones que había compartido con Ozenfant y Dermée.. Servirá además de experimentación para su obra posterior. El pabellón es un volumen limpio, como lo fuera el atelier Ozenfant. Sin adornos ni pretensiones. Un volumen prismático modulado, fácilmente prefabricable y apilable. Una arquitectura que difumina la estructura que pierde protagonismo y cuyo envoltorio, prácticamente invisible, únicamente contiene lo que suceda en su interior, los recorridos, las vivencias, las voces o las visiones.
- En su *contenido*, el espacio interior del pabellón marca varias perspectivas y diferentes recorridos visuales. Ninguno de ellos es axial o simétrico y cada uno transmite mensajes diferentes. En todas las vistas, te encuentras planos o equipamientos (o mobiliario) superpuestos visualmente al no llegar al techo, que estratifican la visión. La invisibilidad objetual, para Le Corbusier, en el pabellón hace referencia a dos aspectos. Uno exterior, que se debe a la honestidad estructural y volumétrica que engloba la construcción, abandonando la preocupación por la imagen, y que desarrolla la función técnica del objeto arquitectónico, al ser apilable y prefabricable. Por otro, el contenido complejo. El mobiliario no tiene un lugar fijo, es móvil. La movilidad del equipamiento produce la abstracción de los espacios, que ya no tiene un uso definido. Los cuadros flotan en las paredes blancas que quedan semivacías, como una abstracción conceptual gráfica. Dice Rowe *que la obsesión de Le Corbusier por la transparencia no se encuentra precisamente en las ventanas de sus edificios. Dice “La transparencia se encuentra en la estratificación espacial, el orden de los planos en un volumen prismático crea una estratificación frontal del volumen interior y que esta espacialidad organizada en estratos está relacionada con el espacio poco profundo de la pintura cubista y , por tanto, con las primeras telas puristas de Le Corbusier y Ozenfant”*(Rowe 1999, p. 45-54). El pabellón es la materialización de los conceptos de la pintura purista de Ozenfant y Le Corbusier. Es formalmente invisible por la pureza de sus formas, pero la complejización, la estratificación y la asociación de relaciones internas provoca una percepción simultánea novedosa e intensa. Como el perfume de Chanel, no se ve una silla o una mesa, se percibe un conjunto espacial único.

3.2. envases transparentes

- En su *nombre*: el pabellón posee el suyo propio: LN. Un nombre claro, limpio, sincero, y sin poesía. Un nombre que ha cobrado autonomía, que se ha convertido en un objeto y que se ha llenado de significado. Logotipeado su nombre aparece en la fachada y su proporción se iguala a la de las ventanas. La abstracción proporcionada por la pérdida de escala aumenta la invisibilidad de este. Es objeto, como también lo es la ventana. Representa la ausencia de la imagen superflua por el peso del significado. Intelectualización y sencillez conviven en él. En el pabellón se repite el grafismo usado en la revista iniciada en 1921 y otras publicaciones de Le Corbusier, donde el número tenía el mismo peso que el título, algo completamente innovador, que denotaba el nuevo orden de jerarquías entre la imagen y el contenido. Experimentado con el arte y la tipografía, influenciado seguramente por la *“psicotipia”* de Ozenfant, que verá su plasmación arquitectónica en el pabellón de L'Esprit Nouveau. Y si es objeto es porque contiene en sí el espíritu nuevo de la sociedad de París tras la guerra. Como el pabellón de Melnikov, este pabellón se asemeja a un panfleto propagandístico o a una publicación. Por lo que podemos considerarlo un artefacto con sentido propio, más allá del recinto en el que se eleva.
- En su *función*, el volumen limpio del pabellón es simplemente un contenedor de movimientos. El pabellón se ha convertido en un ensayo de la futura casa, una casa prefabricada, con muebles industrializados, donde los espacios son flexibles y las paredes blancas. La intención del pabellón es mostrar una casa prefabricada tipo Citrohan con su jardín interno, remarcando la idea de *“Cette maison pourrait être un palais”*, e ilustrando el futuro principio de Villa-inmueble..... Y en tercer lugar, demostrar que estas cómodas y elegantes unidades de habitación, estas prácticas máquinas para vivir pueden estar apiladas, bloques de villas-apartamentos” (Le Corbusier, Jeanneret P. 1995, vol.1, p.104). El pabellón será una célula habitable práctica, confortable y bella, una verdadera máquina de habitar, que se puede amontonar en grandes colonias, en altura y superficie. El pabellón será por lo tanto una célula de residencias-villas construida enteramente como si estuviera a quince metros del suelo.

La contemporaneidad se convierte en la cualidad que acompaña ambos objetos desde su creación. Y los acompaña en la jerarquización de los elementos que los constituyen: en su materia, en su contenido, en su nombre y en su función. La contemporaneidad reflejada en su invisibilidad.

3.2.3.4. Confluencias acerca de la transparentación del objeto habitado.

Cinco años de diferencia,

Entre 1921 y 1925, con cuatro años de diferencia, tras la I guerra mundial surgen el perfume Nº5 primero y el pabellón de L'Esprit Nouveau con motivo de la exposición de Artes Decorativas e industriales de París, después. Objetos de diferente escala, material, uso y autor.

3.2. envases transparentes

Colaboradores

Chanel Nº5 es creado por la modista y sombrerera Coco Chanel con la ayuda del perfumero Ernest Beaux. El pabellón de L'Esprit Nouveau es creado por el arquitecto y pintor Le Corbusier con la ayuda de su primo Pierre Jeanneret.

***Tres advertencias a los señores arquitectos. El volumen*⁸¹**

El perfume tiene un volumen aproximado de 25ml. El pabellón un volumen aproximado de 3.500m³. Ambos interpretan la pureza del lenguaje sin ornamentos, ni falsedades que da como resultado la invisibilidad del cuerpo.

El material

El frasco del perfume es todo de cristal y el pabellón con estructura metálica usa paneles de paja con hormigón proyectado y también una proporción de vidrio. Este posee la cualidad de la transparencia literal evidenciando en ambos casos la intención de invisibilidad. El resto de los materiales, fomentan la forma lineal y el aspecto puro.

El mensaje

Nº 5 tiene como finalidad aromatizar a la mujer con la complejidad de su esencia intrínseca. Más allá del valor como perfume y joya, como era tendencia, el frasco de Nº 5 es una prueba de la experimentación de Chanel hacia la invisibilidad y el purismo de su disciplina. El pabellón, pertenece al conjunto de edificios de la exposición. La finalidad de la exposición era mostrar las tendencias decorativistas del momento, así como los avances industriales. De las tendencias comparten protagonismo: por un lado un incipiente Art-Decó (que podemos decir que utiliza esta exposición para propagarse) y los restos de un modernismo a punto de desaparecer. Por otro lado, un tímido y minoritario Movimiento Moderno, representado por los pabellones de Melnikov y Le Corbusier que intenta hacerse un hueco. Por tanto, una de las principales funciones del pabellón es contradecir la tendencias y representar un aún no reconocido Movimiento Moderno. La otra misión, es la materialización volumétrica y funcional del laboratorio de ideas producido por él y Amedée Ozenfant durante la revista que llevaba el mismo nombre y que defendía el purismo formal, la ausencia de artificios y el objeto invisible programado. Un escalón más a las investigaciones cotidianas sobre la vivienda prefabricada, apilable y económica, la vivienda palacio, el concepto de habitar. Sobre la escala, el objeto, el equipamiento, el mobiliario y el concepto de lo que es invisible y se percibe.

Pieles invisibles.

El movimiento entra a formar parte del lenguaje como método de entendimiento. Y con él, el cuerpo ocupa su lugar. Los objetos buscan ser una segunda piel de este cuerpo en movimiento, que lo acompañan y lo entienden. Y cuando se advierten invisibles, traducen el contenido interior y enriquecen la percepción que de ellos se tiene. Nº5 es la piel invisible que transmite el aroma más complejo hasta entonces creado. Evoca una nueva forma de presencia. El pabellón de L'esprit nouveau es la piel invisible del equipamiento móvil y los recorridos variables, y evoca una nueva forma de habitar.

⁸¹ Es el subtítulo de *Vers une architecture*, primera edición 1977, Hacia una arquitectura libre, 1998, Le Corbusier, p.20.

3.2. envases transparentes

3.3.

Materiales habituales

3.3 materiales habituales

3.3.1. Acciones de descontextualización cultural. “Los Ballets Rusos” (Sergei Diaghilev, 1909-1924).

3.3.1.1. La racionalización del diseño. La hibridación como método creativo.

Escribe Rowe en *“Manierismo, Arquitectura Moderna y otros Ensayos”* en referencia a la composición, que *“ni Alberti, ni Palladio ni Blondel el viejo parecen haber considerado que el desarrollo de un tema arquitectónico tuviese nada que ver con la atribución de carácter a la composición. Para ellos el proceso del diseño era un proceso en el sentido que le había dado Vitruvio, un proceso que incluía “invención”, “compartición”, “distribución”, “ordenamiento””*¹

Recurriendo a los clásicos mencionados por Rowe, en Palladio encontramos la capacidad de racionalizar los métodos de diseño de su arquitectura. Construye entre 1550 y 1560 la Villa Foscari. En el proceso creativo de esta obra, extrae de la música las proporciones matemáticas, no de manera directa a su musicalidad, si bien, abstrayendo, las leyes que las dictan. *“en realidad lo que se sugería no es que las proporciones arquitectónicas derivasen de las armonías musicales, sino más bien que las leyes de la proporción eran establecidas matemáticamente, y aplicables a todos los campos”*². Es un proceso de hibridación entre dos disciplinas, la arquitectura y la música. Una hibridación conceptual, más que formal, que no muestra aparentemente en el resultado, sus orígenes, al ser estos las leyes abstractas que los gobernaban.

En la villa Capra, posterior a Malcontenta (1566), Palladio aplica la hibridación con las leyes dictadas por la historia. *“Para él su obra era una tarea de adaptación de la vivienda antigua; y en el fondo de su pensamiento, atisbaban siempre las grandes salas de las termas imperiales y edificios como la casa de Adriano en Tívoli. Palladio elaboró distintos esquemas de reconstrucción de edificios domésticos que, en la realidad griega y romana, sólo hubieran pertenecido a los edificios públicos, pero que él consideraba generales. Evidentemente, para Palladio, Roma seguía viva y si los antiguos habían adaptado el empelo a partir de la vivienda, sus planos a gran escala también debían provenir, sin duda, de otra operación idéntica”*³. Era una operación de adaptación, siguiendo unas leyes abstractas, al igual que en la villa Foscari, extraídas de un edificio público y aplicadas a uno residencial. Una operación de hibridación de usos.

En el mismo proyecto hibrida la casa en la ciudad, la naturaleza en la calle. *“La espacialidad natural, infinita, debe concentrarse en la forma definida del edificio; y esta a su vez, debe superar el límite de su propia finitud relacionándose con la espacialidad natural finita”*⁴. Pretendiendo así en su naturaleza olvidar los límites que definen cada estado, proyectando parques educados y construcciones libres, con la flexibilidad suficiente para adaptarse al entorno.

1 ROWE, Collin, *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*, 3ªed., Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Col. GG REPRINTS, 1999, P.66

2 Ensayo: Las matemáticas de la vivienda ideal, P. 14. Publicado por primera vez en *Architectural Review*, 1947

3 ROWE, Collin, op. cit. Nota 1, P.20

4 PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de la arquitectura*, Madrid: AKAL, 1998, P. 229

3.3 materiales habituales

Ackerman⁵ opina sobre él, que *“es el arquitecto que mejor supo actualizar la herencia de las formas clásicas con la realidad del momento central del Cinquecento, usando el conocimiento de la historia para la resolución práctica de los problemas de la profesión del momento”* y que, *“una de las principales preocupaciones era la de descubrir e imitar los restos de la Antigüedad. Y además hacerlas convivir con el deseo de innovar y de caracterizarse”*⁶. En arquitectura, durante el Renacimiento, la imitación y la invención deseaban coincidir en el proceso creativo. Entendida la imitación como Decoro y la invención como Licencia⁷.

Palladio hibrida en toda su trayectoria teoría y práctica. Trabajando la teoría en sus publicaciones, obtenía las leyes racionales aplicables a cualquier diseño práctico. En el libro I, cap. 1 de *“Los cuatro libros de la arquitectura”* teoriza sobre la fragmentación en el resultado unitario: *“La belleza resultará de la forma bella y de la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí, y de estas con el todo, de manera que los edificios parezcan un solo cuerpo entero y bien acabado, en el cual un miembro convenga al otro y todos ellos sean necesarios para lo que se quiera realizar”*. Estudiará la tradición y la historia manteniéndose en contacto con su herencia, practicando en su arquitectura, a través de la invención mencionada, reordenando todos los datos históricos obtenidos, hasta conseguir una teoría práctica y una práctica teórica. Un resultado unitario como un artefacto híbrido perfecto.

Palladio gozaba, según Rowe, de una estética completamente objetiva, como buscaba la industria de finales del XIX. Reordenaba racionalmente, desde una comprensión metafísica de las leyes que gobernaban los modelos, al abstraer la razón de dichas leyes. Y entonces, se pueden aplicar, no sólo a la arquitectura, sino a cuantas disciplinas creativas se desee.

Esto sucede en el diseño teórico de principios del siglo XX. La idea de huir de la subjetividad del creador, permite al diseñador centrarse en actividades ajenas a uno mismo, como las citadas (la invención, la compartición, la distribución y la ordenación) y así teorizar racionalmente, sobre el proceso del diseño, alejándolo del tema de la arquitectura, abstrayéndolo, intelectualizándolo, generalizándolo y aplicándolo a cualquier disciplina y sobre cualquier tema.

La multidisciplinaridad tiene doble cara: por un lado es la simplificación del proceso creativo, ya que aspira a encontrar una ley común al diseño general. Por otro lado, es una justificación de veracidad de la existencia de este proceso de diseño. Veremos en París, a principios del siglo XX, ejemplos de artistas, arquitectos, pintores o diseñadores de moda que comparten un método de diseño común basado en la invención, la imitación, la compartición, la distribución y el ordenamiento final que defendía Vitrubio. Encontramos la hibridación en el proceso creativo de todos, como concepto común, que a partir de elementos abstraídos y extraídos de su hábitat real compartimentado, por acciones inventadas o imitadas de distribución y reordenamiento, llegan a un objeto nuevo unitario e híbrido. El pasado clásico estará consciente o inconscientemente presente en todos estos procesos creativos. Saltan en el tiempo, sabiendo que cualquier método usado, como cuando Rowe mencionaba a Vitrubio, pueden hacerlo contemporáneo.

Existen dos situaciones en esta época que abarcan la hibridación como sistema generador, Los Ballets rusos de Diaghilev y la Exposición de Artes Decorativas. Y en ellos, la arquitectura de Melnikov y en la moda de Schiaparelli.

⁵ James Sloss Ackerman, 1919, historiador americano e importante teórico de Palladio y la Arquitectura Renacentista Italiana

⁶ ARNAU, Joaquín, *Palladio 1508-2008. Una visión de la Antigüedad*, Valencia : General de Ediciones de Arquitectura, 2008, P. 37-42

⁷ El decoro en el siglo XV es entendido como la adhesión a la tradición. La licencia hace referencia a la invención.

3.3 materiales habituales

La hibridación en la naturaleza

Hibridar, biológicamente hablando, es: *“producir un organismo vivo (animal o vegetal) desde dos individuos de distinta especie”* (RAE), pese a que por definición, la especie no suele reproducirse con los no afines. La especie, huye naturalmente de cualquier situación heterogénea o mestiza. Sin embargo, esporádicamente y de forma inusual, incluso accidentalmente, *“La hibridación como acción de mezcla de especies sucede en la naturaleza”*. (Mayr 1942).

El cambio climático, por ejemplo, sería una de estas situaciones que pueden provocar la hibridación, ya que modifica las épocas de reproducción de especies como el salmón y el atún, provocando su reproducción híbrida. Lo mismo sucede con algunas especies arbóreas cuyos ritmos biológicos se ven alterados, por aspectos ajenos a ellos. De forma casual y aleatoria las barreras biológicas o ecológicas son superadas por situaciones ajenas a ellos, contextuales ó temporales, que las modifican. La naturaleza por tanto es capaz de crear una nueva especie, de manera infinita, alterando las leyes naturales específicas de cada una.

El hombre, a partir del siglo XX, en la arquitectura y en otras actividades creativas, como la naturaleza en la vida, habrá de buscar métodos creativos que le aporten, de manera casi infinita, resultados nuevos. La hibridación, como artificio provocado, podría ser uno de ellos. Más allá de las propias leyes de composición clásicas que han gobernado la arquitectura o las artes, fomenta métodos de manipulación creativa, de reproducción de sus ideas. Si el organismo vivo, en el entorno natural se hibrida con otros de diferente especie, el objeto arquitectónico, artístico o de la índole que sea, manipulado por el hombre, se apropia de la acción de hibridar, y la traslada a su situación inerte, permitiéndose la hibridación con objetos de diferente índole.

El método

La hibridación artificial, promovida por el hombre para el diseño, se puede definir como una acción casi científica, que como tal seguirá un método. En primer lugar, se descompone el objeto previo en sus elementos constitutivos primordiales. Luego se descontextualizan sus partes y sus leyes compositivas. Esto permite manipularlos, modificando el orden previo y reordenándolos según una ley extraída, que, en cuanto que descontextualizada, se presenta como novedosa.

Collage vs Hibridación

Para diseñar un objeto, Walter Benjamin (2008), defiende la importancia de la actitud que se tenga frente al proceso de creación del mismo, ya que esta, influirá en la esencia del resultado. Él distingue dos puntos de vista para enfocar la tarea de diseñar. Una general y por tanto unitaria, y otra, más cercana y multifragmentaria.

“A diferencia del mago, (...) el cirujano renuncia a enfrentarse al paciente de hombre a hombre; por el contrario, penetra en su cuerpo operativamente. El mago y el cirujano se comportan respectivamente como el pintor y el operador. El pintor mantiene, en su trabajo, una distancia natural ante lo que le es dado, mientras que el operador penetra profundamente en el tejido de los datos....(La imagen) del pintor es total, la del operador es multifragmentaria, y sus partes se reordenan según una nueva ley”.

Nos interesa la postura descrita del cirujano, y en ella basamos la investigación de este método de diseño. Ver la realidad fragmentada en múltiples partes, sea de un objeto arquitectónico o de moda o de cualquier otro arte, y distinguir las naturalezas a las que estas pertenecen, es la primera acción de este procedimiento de hibridación que pretendemos describir. Ghery afirma

3.3 materiales habituales

respecto de este procedimiento: *“Lo que más me gusta es trocear el proyecto en tantas partes como sea posible...Así, una casa, en lugar de ser una cosa, es diez cosas, lo cual permite al*

cliente una implicación mayor, porque uno puede decir: “Bien, ahora tengo diez imágenes para componer su casa.”” (Georgis 1979).

Al enfrentarnos a esta situación multifragmentaria se nos plantean dos mecanismos, que, aunque parezcan similares, tienen matices que los diferencian. Son el Collage y la Hibridación. Ambos son procesos creativos que comparten la multifragmentación heterogenea. Grupo Mu (1978) define el “*collage*” diciendo que *“cada elemento citado rompe la continuidad o la linealidad del discurso y lleva necesariamente a una doble lectura: la del fragmento percibida en relación con su texto de origen; la del mismo fragmento que se incorpora a un nuevo conjunto, a una totalidad diferente. El truco del collage consiste en la supresión absoluta de la alteridad (es decir, la condición de ser otro) de estos elementos reunidos en una composición temporal”*. (Eagleton, 2000)

Del collage definido por el Grupo Mu al híbrido, compartimos la idea de la fragmentación en múltiples elementos. La relación perenne con su origen. Sin embargo, mientras el collage niega la posibilidad de alteridad, la hibridación si defiende una relación entre las partes y el todo final, es decir, una alteridad de las partes, en cuanto a que llegan a ser otro. Frente a la aparente aleatoreidad y desestructuración del collage, las decisiones que crean el objeto híbrido son racionales. Frente a la continuación en la heterogeneidad del resultado del collage, sin un discurso lineal, el artefacto híbrido presenta homogeneidad en su conjunto final. El collage delata sus partes, el híbrido oculta la fragmentación probablemente gracias a la aplicación de un nuevo orden metafísico (definido por Quatremère) que relaciona los fragmentos y los convierte en uno y nuevo.

Imitar en vez de copiar

La hibridación ha de extraer, ha de quitar, ha de sacar, ha de arrancar los fragmentos descompuestos. El fragmento se despedirá de su origen, se desprenderá de él, sin perder su relación, consolidándose en si mismo y adquiriendo autonomía. El objeto híbrido estará constituido por estos fragmentos descontextualizados, que son en si mismos, elementos independientes con características y soberanía propia. Considero la acción de descontextualizar, en el proceso de hibridación que expongo, de la misma manera que Rowe hablaba del eclecticismo pintoresco, *“Como el eclecticismo pintoresco visto como una tendencia que había arrancado los elementos externos de varios estilos de las condiciones particulares en las que dichos elementos se hallaban incorporados.”* (Rowe 1999, 75).

¿Y como los arrancamos? ¿Qué sistemas utilizamos? Imitar, es una manera de extraerlos de su origen; es una acción imprescindible en la culminación del desprendimiento, ya que permite la extracción intelectual de estos fragmentos respecto de sus objetos de origen y los transporta del origen al resultado. Quatremère de Quincy (2007), en el siglo XIX defendía que, *“la arquitectura imitaba la naturaleza, no en un objeto dado, no en un modelo positivo, sino transportando en sus obras las leyes que la naturaleza sigue en las suyas”*.

Para ello era preciso entender la imitación desde sus dos perspectivas complementarias, una sensible⁸ que hace caso a la copia del “modelo”, tal cual este se presenta y una abstracta⁹ que hace caso a la trasposición del “tipo” es decir a las leyes que gobernaban dichos modelos y que probablemente nos sirvan para entender mejor la fase de copiar dentro del proceso de la hibridación.

⁸ En la imitación exacta del modelo.

⁹ En la imitación de las leyes que gobiernan al objeto.

3.3 materiales habituales

“El modelo es un objeto que tiene que repetirse tal cual es. El tipo, no representa tanto la imagen de una cosa, que se copia perfectamente, cuanto la idea de un elemento que debe servir de regla”.

Si el modelo daba pie a copias idénticas, el tipo era imitado en su ley, más que en su forma. Si el modelo estaba más ligado al origen, el tipo lo está al resultado, estructurando la ordenación de los fragmentos. La hibridación se ha convertido en el juego de intercambios jerárquicos entre el modelo y el tipo.

La definición conceptual del proceso de imitación en la hibridación, dado por teóricos de la arquitectura, me brinda la posibilidad de aplicarla a cualquier otro método creativo, sea artístico, o indumentario y a cualquier estudio como la sociología, la antropología o la política. Modelo y tipo surgen como realidades imitables en todas las disciplinas.

Y a estos dos tipos de imitación, añadimos la acción metafísica de la razón, que nos sirva para la reordenación de las partes. Es una explicación más genérica sobre las razones por las que se usan o no esas leyes que organizan los ejemplos. Quatremere, a estos dos niveles, *“la teoría práctica de los hechos y los ejemplos y la teoría didáctica de las reglas y de los preceptos”*, le añade un tercero, que justificaba su existencia: *“la teoría metafísica, de los principios de las razones sobre las que se apoyan las reglas.”* (Quatremere, 2007)

Reordenar en vez de pegar en el siglo XX

En el artículo *“Las matemáticas de la vivienda ideal”* resaltan *“las cualidades de abstracción geométrica de Palladio y la experimentación tipológica en su arquitectura”*. Dice Rowe (1999, 63) que algunos escritores¹⁰ *“anhelaban extraer de los precedentes históricos y contemporáneos un común denominador formal, la cualidad que llamaban composición correcta”*. Destacando la intención literaria de obtener un “tipo” que se pueda aplicar en ambos tiempos. Y si puede ser en la literatura, probablemente también se pueda trasladar a otras disciplinas.

En el tiempo acotado de nuestro estudio, la arquitectura moderna, niega la composición, sin entender la traslación de las leyes ordenantes a otro plano creativo. Frank Lloyd (1931) Wright exclama: *“la composición ha muerto para que viva la creación”* (Rowe 1999, 64), *“apoyamos el método, los medios, los sistemas de creación independientes a cada situación y objeto”*.

Nos centramos en la hibridación e intentaremos ver su presencia en los métodos de diseño de la época a la que hacemos referencia: París, los primeros años del siglo XX.

En esta época, la multiplicidad era una de las características más destacadas. Estaba omnipresente en el medio por las circunstancias históricas que lo definieron. Hablamos de una época múltiple en si misma, en cuanto que es dos siglos: S.XIX y S. XX, es dos mundos simultáneos: oriente y occidente, es dos guerras: IWW y IIWW y es dos sociedades: aristocracia y bohemia. Lo heterogéneo y lo fragmentario están presentes en toda la actividad de esta la sociedad, en la cultura, en la política y en la visión que se tiene del mundo.

El siglo XX se caracterizará precisamente por la aparición de nuevas técnicas creativas, fragmentarias y heterogéneas, que precisan de una ley que reordene sus partes. Desde la creación basada en *“la racionalización de hechos objetivos”* (como afirmaba Collin Rowe), empezamos a pensar en el origen del objeto desde otra perspectiva.

¹⁰ Se refiere a arquitectos que se daban en Estados Unidos o Inglaterra entre 1900 y 1930, críticos de arquitectura que sacaban publicaciones cuyo interés era encontrar los principios de la composición arquitectónica.

3.3 materiales habituales

Aparecen nuevos sistemas creativos individuales relativos a cada objeto (luego objetivos) y que no comparten un denominador común (principios de composición). La ley que los ordena no es únicamente extraída o imitada de otros objetos, épocas o ejemplos. Esta ley probablemente imitada debe ser entendida y razonada para poder ser aplicada con la lógica de su caso.

La hibridación podría ser uno de estos sistemas creativos durante la arquitectura y otras artes del siglo XX.

“aunque la reacción de mediados del siglo XIX contra lo pintoresco había intentado alcanzar cierto tipo de síntesis entre las leyes de la estructura, la naturaleza de los materiales, y las cualidades íntimas y objetivas del estilo, la reacción de finales del siglo XIX y principios del siglo XX se encaminaba casi exclusivamente a subrayar fenómenos de visión; y empleando la historia como una especie de diccionario, pretendía deducir de ella ciertos esquemas formales aparentemente bastante extrínsecos respecto a cualquier estilo o cultura particulares.” (Rowe 1999, 73)

Esta deducción, es la que daría una lógica racional a la ordenación de los fragmentos extraídos más allá de cualquier influencia subjetiva creativa. Es una tarea objetiva, que solo se puede realizar desde la ausencia del interés de personalizar o individualizar el objeto. Es una operación¹¹ científica, de ordenación, posible, gracias al plano metafísico que explicaba Quatremere que entiende la razón de las leyes tipo que gobiernan los modelos.

El resultado de esta reordenación de elementos procedentes de otros objetos, es un objeto nuevo y único que sigue una leyes de ordenación metafísicamente imitadas de otros objetos, también extraídas, imitadas, traspuestas y abstraídas (como los fragmentos) y por tanto hibridadas.

Una nueva realidad procedente de la manipulación de los elementos, de un nuevo orden y una nueva cohesión, que dotan al nuevo objeto de un significado propio.

La reordenación es ahora entendida como una operación de bisturí, precisa y perfectamente razonada cuyo resultado hace caso a una libre asociación de ideas. *“En arquitectura había reglas rígidas y no son necesarias. Los arquitectos deberían poder ejercer la libre asociación de ideas”* Ghery, (Mills 1981, 2). Igualmente sucedería en la moda.

¹¹ “Acción de ejecutar sobre el cuerpo animal vivo, con ayuda de instrumentos adecuados, diversos actos curativos, como extirpar, amputar, implantar, corregir, coser, etc., órganos, miembros o tejidos, según RAE.

3.3 materiales habituales

3.3.1.2. Multidisciplinaridad y popularidad creativa. *Los Ballets Rusos* (Sergei Diaghilev, 1909-1924).

París a principios del siglo XX se convierte en un epicentro creativo, que va más allá del vanguardismo tan explorado. Se potencian nuevos métodos creativos, extendidos a todos los ámbitos. En el desarrollo de este escrito se recorre y se entiende desde otro punto de vista, acciones procesuales creativas poco conocidas, que han influido de forma definitiva en el desarrollo de otros artefactos híbridos más populares.

La gran obsesión de Rusia, desde el fracaso de Francia en la guerra Franco-Prusiana de 1870 era invadir París. Si bien lo conseguiría (no se si se dieron siquiera cuenta) a través del Espectáculo. Concretamente de la mano de los Ballets Rusos, que ocuparon completamente la vida cultural parisina desde su primera actuación en 1909 (*"Danzas polovetsianas"*¹²) hasta el último en 1924 (*"Le fils prodigue"*¹³). El éxito de esta ocupación, se basa en su expansión más allá del escenario, ya que las creaciones producidas para el teatro, saltan a la moda, al arte y a la arquitectura, acaparando parte de su producción.

El artífice de estos espectáculos era Sergei Diaghilev. Empresario ruso de gran peso cultural en San Petersburgo a principios del S. XX que gestionó la producción del *"Anuario de los teatros Imperiales"*, un plan artístico ideado por él, para recuperar el arte clásico de su pueblo. Sin embargo la situación política del país le obligó a emigrar de Rusia e instalarse en París.

Es invitado a dirigir los *"Ballets Rusos"*¹⁴ en la Ópera de París y a reproducir esa recopilación de arte y música popular Rusa. Su inauguración es en 1909. París abre una ventana al mundo y crea un puente de transacciones culturales entre la cultura local francesa y la cultura internacional rusa. Diaghilev promueve, como acciones sistemáticas creativas, la multidisciplinaridad y la abstracción de los elementos temporales y culturales que maneja.

La primera acción se basa en la colaboración multidisciplinar entre artistas de diferentes nacionalidades y disciplinas. Diaghilev posee la sensibilidad de captar los artistas más prolíferos del momento y trabajar con los mejores compositores, coreógrafos, pintores, bailarines y diseñadores internacionales y locales. La compañía es un polo de atracción para ellos, que sentían la necesidad de usar los ballets como medio de expresión efímera de su arte, a modo de laboratorio creativo a través del vestuario, la coreografía, los decorados, el baile o la música. Trabajaron en ellos los coreógrafos Massine y Fokine, los compositores Stravinsky, Prokofiev, Debussy y Satie, el bailarín Nijinsky, los artistas Picasso y Cocteau y la modista Coco Chanel, entre otros.

Otro de los grandes retos de los Ballets Rusos de Diaghilev, fue el continuo traspaso de elementos, descontextualizados, como hacía Palladio, traídos del pasado al presente, de la tradición a lo contemporáneo. Un diálogo interactivo entre los bailarines y el público, entre el

¹² 1909, *"Danzas polovetsianas" del Príncipe Igor*; Aleksandr Borodín; París; Michel Fokine; Nicholas Roerich; Emil Cooper.

¹³ *"Les Fâcheux"*; Georges Auric; Montecarlo-París; Bronislava Nizhinska; Georges Braque; Edouard Flamment (reprise André Messager).

¹⁴ Un sucesión de ballets Rusos reinterpretados y adaptados al público francés, que darán comienzo en 1919 y estará de forma continuada hasta 1926.

3.3 materiales habituales

escenario y la calle, entre artistas y oficios, y entre aristócratas y burgueses. Hay una mezcla de tiempos y culturas que lleva a las danzas folclóricas rusas del siglo XIX a un París extravagante del siglo XX. Los mejores artistas contemporáneos franceses tenían que representar una cultura rusa muy clásica, con gran peso histórico. La cultura tradicional se mezcla con la cultura contemporánea y las vanguardias. El viaje temporal de los vestuarios, los decorados, las coreografías, los bailes y la música hace los Ballets Rusos, un espectáculo muy complejo. En alguno de los ballets se representan las danzas polovetsianas de la ópera “*El príncipe Igor*”, epopeya de una narración Rusia del S.XII. Es este un baile con arcos y botas que crean ritmos dando golpes al suelo. El programa incluye también el Ballet Shehereazade de Rimski-Korsakov, danzas también clásicas representadas a través de vestuarios y decorados contemporáneos influidos por el fauvismo en su colorido y exotismo.

La gente que iba a ver los espectáculos quería traducir esta mezcla cultural y temporal en la calle y en la moda. A través de los modistos más conocidos e influyentes del momento, se inició un diálogo entre cultura y habitat. Paul Poiret, extendió el gusto por trajes de influencias orientales, de seda, telas transparentes y llenas de colorido, casi fauvistas. Sonia Delaunay, que diseñó el vestuario de “*Cleopatra*”, desarrolló una moda geométrica llena de colorido con claras influencias orientales. Chanel diseñó los vestuarios de “*Le train Bleu*”, defendiendo una vez más la lógica en el vestir.

Cada ballet es un artefacto híbrido en si mismo, que no olvida su origen (el peso del pasado) pero cuyo resultado es completamente único, irrepetible y contemporáneo. Arranca la cultura Rusa para reproducirla a su manera: la imita, la copia, la transpone y reorganiza los fragmentos extraídos de tal manera que el resultado ya no sea Rusia, tampoco es París, es un artefacto híbrido fruto de ambos. Un híbrido de culturas de tiempos, de artes un éxito cultural y un ejemplo de creatividad.

3.3.2. Hibridación multidisciplinar. *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925)

3.3.2.1. La multiplicidad presente.

El año previo a la última representación de los Ballets de Diaghilev¹⁵, como si de una continuidad del método se tratara, se abre otra ventana al mundo que enriquecerá el nuevo espíritu creativo. Es la exposición Internacional de artes Decorativas e industriales de París de 1925 (“*l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*”). El recinto ferial debe albergar 21 países que muestran sus avances industriales muy enfocados a las artes decorativas. Es una exposición encargada de hibridar culturas, como harían los ballets de Diaghilev.

Gerard Bauer¹⁶, el cronista más leído de París, exclamó al entrar en el recinto: “*¿estamos en Benares, cerca del Ganjes sagrado; en los jardines de Djainn, en Calcutta, por una noche de fiesta religiosa, o bien en el barrio nuevo de una ciudad europea, vuelta hacia un Oriente fastuoso y bárbaro?* ” Y es que Oriente entra en Occidente. La Expo de 1925 es una ventana más al mundo, es una ciudad oriental efímera híbrido de todas las ciudades, que tendrá una vida de unos

¹⁵ LoS Ballets Rusos tuvieron representaciones en París entre los años 1909-1926.

¹⁶ Gerard-Henry Bauer(1888-1967)periodista y escritor francés.

3.3 materiales habituales

meses. Las distancias han desaparecido y el universalismo buscado por el príncipe Alberto de Inglaterra¹⁷ por fin se ha materializado 74 años después.

El recinto era de grandes dimensiones y albergaría dieciséis millones de personas. Se extendía desde *Le Gran Palais*¹⁸ hasta la explanada de los inválidos¹⁹, siendo el puente Alexandre III²⁰ el eje de conexión. La política estaba invitada y la III República estaba representada a través de dicho puente, como símbolo de unión entre el pasado heredado, y el futuro moderno. La exposición ocupaba un territorio que unificaba físicamente diferentes periodos de la historia de Francia, conformandose como paisaje temporal del país galo.

El director arquitectónico del recinto ferial fué Charles Plumet y Louis Bonnier era el encargado del paisajismo. Su proyecto representaba una micro-ciudad ficticia (dentro de una capital mundial real); un recinto internacional interior con ventanas al mundo. Levantaron una ciudad de fantasía que se erguía dentro de las calles sinuosas y viejas y heredadas de París, y dentro de su historia. Realizaron una recreación en miniatura del *"DreamLand"*²¹ de Tilyou²², Thompson y Reynolds que describía Rem Koolhaas en *"Delirious New York"*²³. Convirtiéndose en una invasión del sueño americano en la ciudad terriblemente consolidada de París, y en una acción de invención, compartición, distribución y ordenación.

Esta exposición es, en cierta medida, como lo fueron los ballets, una expresión del concepto de multiplicidad presente en ese momento y lugar: París 1925. En su stands han de convivir aspectos económicos, sociales, culturales y artísticos; pasado y futuro, diseño y cotidianidad, burguesía y aristocracia, genios y anónimos, fantasía y pragmatismo, arte e industria (como su nombre indica) y arquitectura y moda. *"Sus caminos se habían convertido en un mundo de fantasía, iluminados con luces de colores donde el lujo ocultaba la industria y la técnica"*. El color estaba muy presente en todo el recinto. La *"Tour Eiffel"* se elevaba iluminada de colores. *Le Pont Alexandre III* decorado por Maurice Dufrene²⁴, recogía las boutiques individuales, que estaban también iluminadas de colores, de tal manera, que cada una parecía una piedra preciosa de gran tamaño.

¹⁷ Alberto de Sajonia-Coburgo-Gotha(1819-1861)fue consorte de la reina Victoria del Reino Unido. También era gran interesado en la ciencia aplicada y en la industria de la manufactura y fue el que sugirió La Gran Exposición de 1851 con la intención de universalizar y unificar todas las culturas en la exposición.

¹⁸ Grand Palais des Beux-Arts o Gran Palais des Champs-Élysées, es un edificio singular de la ciudad de París, situado en los campos Elíseos, construido entre 1897-1900 para albergar la exposición universal de 1900.

¹⁹ El Palacio Nacional de los inválidos es un complejo arquitectónico datado del siglo XVII, creado originariamente como residencia real para soldados retirados. Esta situado en el séptimo distrito de París.

²⁰ Puente construido durante la Tercera República Francesa, que cruza el río Sena y une la explanada de los inválidos con Le Grand Palais y Le Petit Palais.

²¹ DreamLand fue un ambicioso proyecto, de un parque de atracciones en Coney Island, Brooklyn, NewYork entre 1904-1911. Fundado por William H. Reynolds

²² George Tilyou(1862-1914) fue un hombre de negocios norte americano, responsable del desarrollo de Coney Island.

²³ KOOLHAS, Rem, *Delirious NY*, 3ªed., Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

²⁴ Maurice Dufrene era un decorador francés, director de Escaparate e Imagen de las galerías Lafayette.

3.3 materiales habituales

En *La Galería de las Boutiques* estaban las joyerías más exclusivas de Francia y atracadas a la orilla del Sena, estaban las tres barcazas del modisto Poiret (*Amours, Délices et Orgues*) con todo su contenido exótico; También *La Boutique Simultanea* ideada por Gabriel Guévrekian, Sonia Delaunay y Jacques Heim.

Igualmente la exposición que pretendía mostrar los avances industriales mundiales, habrá de gestionar la convivencia con la realidad cotidiana del consumo. La cara vista de esta exposición son pequeños objetos para un público especialmente femenino. Una mujer liberada, con ansias de saber, de comprar y de pasear su inquietud (Figura 9). El recinto es la catedral, “*La Catedral de Vicio*” definida por Emile Zola en su novela *El paraíso de las Damas* (1882) (*Au bonheur des dames*)²⁵ cuando hacía referencia a los primeros centros comerciales de París, Le Bonne Marché (1852). Lo que Zola denunciaba: “*el miedo al consumismo, el miedo a una moral destructiva y el miedo al vicio. ¡Todo esto ya está aquí!*”²⁶. *Todo es consumismo, todo es exceso*”. Cuatro torres presidían en altura, como si de esta catedral mencionada se tratara, promovidas por los cuatro almacenes²⁷ más importantes de la industria de la moda.

Esa fantasía colorista y consumista, había de convivir con el anhelo de plasmar y consolidar un nuevo estilo: Art Decó. Por ejemplo, “*La Société des Artistes Décorateurs*” desarrolló el pabellón de la embajada francesa en el más puro estilo Art Decó. El pabellón estaba distribuido en veinticinco habitaciones, diseñadas por: Maurice Dufrene²⁸, Jean Dunand²⁹, André Groult³⁰, Pierre Chareau³¹ y Paul Follot³². Igualmente, Emile-Jacques Ruhlmann representa la elegancia y la tradición del viejo continente en el pabellón de *L’Hotel du Collectionneur*, en estilo Art Decó.

3.3.2.2. Hibridación de estilos

La exposición también es un híbrido de estilos. Un estilo heredado convive con un estilo neonato: el ArtDecó (pese a que muchos historiadores lo definen ya muerto antes de nacer) frente a un movimiento moderno, industrial y racional, (parecido al estilo que defendía Chanel en sus vestuarios) que aparece tímidamente en algunas esquinas del recinto, generalmente con poca visibilidad y poco público, como el pabellón de L’Esprit Nouveau de Le Corbusier (Figura 10), cuyo acceso y visibilidad estaban entorpecidos por una valla, lo que hizo que fuese uno de los menos visitados.

²⁵ ZOLA, Emile, *El paraíso de las damas*, Madrid: Alba Editorial, 2013.

²⁶ “*Aquel edificio era la catedral del comercio moderno, resistente y airosa, construido para todo un pueblo de compradoras*” (pág.353). “*Al fin estaba concluido el palacio, el templo dedicado al culto de los locos despilfarros de la moda. Dominaba el barrio, extendía sobre él su sombra*” (pág.584).”

²⁷ “*Studium del Louvre*” diseñado por Albert Laprade; “*Primavera de Au Printemps*” concebido por Henri Sauvage y Georges Wybo; “*La Maîtrise*” de Galerías Lafayette diseñado por Joseph Iriart, Georges Tribout y George Beau y el interior decorado por el director de la tienda Maurice Dufrene; “*Pomone de Au Bon Marche*” con el diseño arquitectónico de Louis-Hippolyte Boileau y el interior de Paul Follot.

²⁸ Maurice Dufrene era un diseñador francés de mobiliario del Art Decó.

²⁹ Jean Dunand(1877-1942) era diseñador de interiores y escultor suizo.

³⁰ André Groult(1884-1966), decorador y diseñador de muebles.

³¹ Pierre Chareau(1883-1950), arquitecto y diseñador, conocido por “*La Maison de Verre*”, la primera casa de acero y vidrio de París.

³² Paul Follot(1877-1941), también diseñador y decorador.

3.3 materiales habituales

Jeanneret afirmaba: *"Hoy mismo una cosa es segura, 1925 marca un decisivo punto de partida en la batalla entre lo viejo y lo nuevo. Después de 1925 los amantes de las antigüedades virtualmente habrán terminado sus vidas y el esfuerzo productivo industrial estará basado en lo nuevo."*

En esta exposición, la hibridación entendida como la extracción, la imitación y la reordenación se hace real. Se extraen tiempos, estilos, países, culturas, gentes. Se transponen, se reproducen ciudades, vestuarios, tendencias, historias. Y se reordenan para que ocupen un solo recinto, siguiendo un plan ideado como decíamos por Charles Plumet y Louis Bonnier.

*"Jean Dunand propone para una imaginaria embajada de Francia, un fumadero decorado como nunca se ha visto. Esta totalmente lacado en negro. El techo luminoso, los paneles de sus puertas y postigos interiores lacados en rojo o en plata, ese fumadero va a tener una influencia determinante en los gustos de la época. La moda del negro."*³³

Un fumadero pabellón, un espacio negro que se traslada a las calles ya que la gente ahora quiere vestir de negro.

El mismo año de 1925, llega a París *La Revue Nègre* en el *Théâtre des Champs Élysées*. París abre una ventana a América. Abre las puertas a un jazz heredado de Saint Louis, a un nuevo ritmo por la bailarina Joséphine Baker (Figura 11), y al negro, tan elitista del Art Decó del fumadero de la embajada de París, popularizándolo en el público blanco hedonista de París. Decía Janet Flanner corresponsal del New Yorker:

"Ella era un inolvidable estatua de ébano. Se establecieron dos elementos muy importantes e inolvidables: por un lado su magnífico cuerpo negro, un nuevo modelo que demostraba al público francés que el negro era bonito y la respuesta aguda del público masculino blanco en la capital del hedonismo de toda Europa".

El jazz es creado por los negros de los estados esclavistas del sur de Norte América (Alabama, Lousiana, Georgia) mientras trabajaban en las plantaciones de algodón. Era una forma de expresión espontánea e individual que surgió como mecanismo para aguantar el sufrimiento de la esclavitud. Esta canción se popularizará en los cafés de Nueva Orleans a finales del siglo XIX.

Josephine Baker extrae de los orígenes del jazz la improvisación y lo junta con los movimientos expresivos del charleston. Las mujeres que bailaban el charleston³⁴ eran llamadas *"Flappers"* (aleteadoras) por el movimiento de sus brazos. Este baile y la denominación de las que lo llevaban a cabo tendrá una gran connotación de liberación hacia la mujer. Generalmente eran mujeres que se maquillaban, usaban faldas cortas, el pelo corto al estilo *"bob cut"*, bebían licores fuertes, fumaban, conducían y tenían conductas contrarias a lo que en esos momentos se esperaba de una mujer. De ahí la complementariedad que guarda con el jazz (entendido este como un grito de auxilio). Ambos son clamores de protesta frente a una situación marginal. Cada en su tiempo, cada una en su lugar. Baker se inicia en el baile en Philadelphia desde los dieciséis años y con *The Jones Family Band* and *The Dixie Steppers*, en 1923 llega a Broadway con el espectáculo *Chocolate Dandies*.

³³ CHARLES-ROUX, Edmonde, *El siglo de Chanel*, 2ª ed., Madrid: Herce Editores 2007, P. 219

³⁴ El charleston, como su nombre indica, era un baile originario de la ciudad de Charleston, South Carolina. Desconocido en Europa hasta entonces, que comienza en 1903, se abre paso hacia las producciones escénicas de Harlem hacia 1913 y en 1923 se introduce en los teatros a través del *"New Amsterdam Theater"* de Nueva York con la compañía *"Ziegfield Folies"*. Fue un éxito inmediato.

3.3 materiales habituales

Además actúa en *The Plantation Club* y en el *Cotton Club de Harlem*. El 2 de octubre de 1925 debutaba finalmente en París en la “*Revue Nègre*”, con su orquesta de jazz, bailando el Charleston de la “*Danse Sauvage*” y su extravagante indumentaria: una falda hecha de plátanos de tela sobre su cuerpo negro.

Es el resultado de la hibridación de tiempos y culturas. Los arranca de sus lugares de origen, los imita, los transpone y los copia, lo reordena en París en *Théâtre des Champs Élysées* (como previamente hicieran los Ballets Rusos). La historia de la esclavitud americana y los llantos de libertad de los esclavos llegan a través del jazz: la música surgida de su protesta; el baile de la mujer joven y liberal, que representa un espíritu de cambio y que se escenificaba en Broadway: la nueva mujer blanca y una antigua mujer negra llegan a París de la mano de “*la diosa de Ébano*”.

En esta ocasión, América invade París. El resultado es un espectáculo híbrido de tiempos, de culturas, de libertades, de ritmos, de colores y de actitudes diferentes. Una vez más el espectáculo se ha convertido en un laboratorio de procesos creativos. El resultado del espectáculo fue completamente asombroso, una vez más marca su indiscutible éxito que aspira a salir a la calle e invadir la sociedad que lo admiraba. Y el proceso de hibridación se puede entender sobre todo como una actitud ante la historia, un posicionamiento como el del operador que entra en el tejido de sus datos y opera con ellos en la búsqueda de un resultado mejor.

3.3.2.3. Artefactos híbridos en la moda de Schiaparelli.

El surrealismo en su filosofía definida por el propio Breton en 1924 sostiene que: “*se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento*”. Haremos un ejercicio de asociaciones, entre dos procesos de diseño, aparentemente inconexos, pero que comparten la capacidad de hibridar, tal y como se ha explicado previamente. Sonsacar la información que se encuentra en el interior de un suceso histórico, de una cultura, de otro objeto u otro uso y de procesarla, manipularla, juntarla y sumarla, de hecho hibridarla, dando como resultado artefactos híbridos interesantes a nivel procesual o de pensamiento.

“*Yo diseño, imagino, como los grandes artistas del Renacimiento, y a la hora de la ejecución me pongo en manos, como siempre se ha hecho, de la habilidad de los perfectos artesanos, a los que superviso*” afirmaba Dalí. Uno de esos artesanos será, años después, la diseñadora de moda Schiaparelli, a la que cedió algunas de sus obras para que ella experimentara nuevos métodos creativos en la moda y produjese artefactos híbridos entre arte y moda, entre conceptualidad y funcionalidad cotidiana. Entre estos diseños destacan el zapato-sombrero, los sombrero-costilla, los sombreros-tintero, los vestidos-esqueleto o el conjunto de chaqueta y falda con cajones. Una indumentaria surrealista donde ficción y realidad se maclan.

3.3 materiales habituales

La hibridación en la obra de Elsa es ilimitada al igual que su reafirmación de esta como método creativo. Colabora además con Bérard, Picasso y Cocteau. Sus diseños provocan la confusión de la hibridación. Evocan los diferentes orígenes de los distintos elementos que lo conforman, cuerpos unidos de tal manera que confunden la visión. Si lo analizamos científicamente, como proponía Walter Benjamin, encontramos el “tejido de sus datos”. Orígenes diversos, conceptuales, inconexos, nacidos con otro fin. Desde las flores incrustadas en trajes de chaqueta en colaboración con Cocteau; *“El abrigo Escritorio”* (1936) extraído de la obra de Dalí *“Venus de Milo”*; las mangas pagoda usadas en sus vestido (1933) arrancadas de las pagodas orientales; El tocado en forma de zapato, extraído de la fotografía tomada por Gala en 1933 en la que este aparece con un zapato en la cabeza y otro en el hombro derecho. Usó aspirinas para los collares, cremalleras para trajes de alta costura (precursoras del punk) y usó celofán para sus vestidos. Los botones solían adquirir formas de grillos, caballos, faldas abiertas con piernas de bailarinas de can-can francés, coronas o terrones de azúcar.

Melnikov llega a París para realizar el pabellón de la URSS en la Exposición de artes decorativas de 1925. Durante su breve estancia en la ciudad proyecta dos garajes para camiones. Destaca en estas obras la necesidad de conseguir una unidad perfecta entre aspectos que también influirán en el desarrollo del pabellón: las vanguardias soviéticas, la modernidad y la utopía social de construir una estructura social mejor. Las obras de Melnikov se convierten en artefactos propagandísticos con un gran contenido político y social, donde los mensajes, de varias índoles, deben adaptarse a los factores propios de la arquitectura. Al igual que Palladio, la subjetividad del arquitecto queda completamente apartada del proceso de diseño. Este ha de extraer, abstraer e hibridar varios factores, históricos, políticos y sociales. Por lo que el sistema de diseño es más el proceso de gestión, de invención y de reordenamiento que defendía Rowe.

La invitación a la Unión Soviética a participar en la Exposición de Artes Industriales fue en si mismo una estrategia política para mejorar las relaciones de Europa con Rusa. Los plazos fueron escasos, y cuando el primer secretario de la embajada de la URSS, Volin, vio el terreno, envió un telegrama que decía: *“El solar no es muy grande, habrá que construir en altura”*. El solar era muy pequeño y Rusia tenía que aprovechar la oportunidad propagandística. *“Melnikov confundía el Pabellón con una escenografía teatral o un montaje de propaganda callejera”*³⁵

Además y según describe Gines Garrido en su tesis³⁶, para el concurso no hubo plano de situación. Eso dota al pabellón de más sentido de artefacto, cuando su valor se encuentra en su significado, en todo lo que contiene. Podría haberse posado tanto allí como en otro lugar cualquiera. El objeto se abstrae y pierde su escala. Esa falta de empatía con el entorno, esa intromisión, favorecen la conceptualidad que porta. El Pabellón que además era rojo, color representante del comunismo revolucionario. Melnikov olvidaría probablemente la unidad arquitectónica frente a los numerosos mensajes del que era responsable emitir desde la construcción de dicho pabellón. Su responsabilidad política era mayor que la de arquitecto.

³⁵ GARRIDO, Ginés, *Melnikov en París, del Pabellón Soviético a los garajes*, Madrid: Tesis Doctoral Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2004, P.227.

³⁶ GARRIDO, Ginés, op. cit. nota 23, P.45.

3.3 materiales habituales

Schiaparelli³⁷, diseña, como haría Palladio en Villa Foscari, abstrayendo conceptualmente, Palladio las proporciones matemáticas, Schiaparelli la langosta y su significado, de la obra de Dalí: *“Teléfono Langosta”*. *“El sueño neoyorkino, un hombre se encuentra una langosta en lugar de un teléfono”*, diría el artista. La señora Wallis Simpson, había encargado a Schiaparelli un vestido, con el que quería limpiar su imagen, ya que era de nacionalidad americana, estaba divorciada y aspiraba a casarse con un pretendiente a la corona inglesa. La modista arranca el simbolismo sexual de la langosta y lo aplica al plasmar la imagen en un vestido de seda blanco, con cinturón rojo. El resultado final, es un autentico fracaso para las intenciones de la cliente, contrarias al sentido sexual que le daba la diseñadora. Dalí se enfadó cuando Schiaparelli no le dejó extender mayonesa de verdad por el vestido. Dylis E. Blum señala que *“la langosta dotaba al vestido con cierta tensión erótica, que afectaba los propósitos promocionales de una nueva imagen para la Sr. Simpson, pues si para Dalí la langosta connotaba sexualidad, esta sugerencia se ratificaba aún más con el punto en cual estaba el estampado, salía justamente de la zona de los genitales, pendiendo como un gran falo”*.

Schiaparelli presenta su primera colección en 1929 y la década de los años treinta alcanza el éxito con sus modelos. Silvia Alexandrovich, modista coetánea, dirá de ella: *“Su modo de mezclar la moda con el arte es algo nuevo y revolucionario que fascina a una sociedad sumida en la incertidumbre económica y política generada por el crack bursátil de 1929”* (Morales 2012).

El vestido es un artefacto teórico de elementos abstraídos de su origen. La unidad va más allá de su propia imagen, aparentemente unitaria, ya que conceptualmente porta los significados de los objetos extraídos de la obra del artista.

Unos años, en 1925, la política rusa ya impulsaba la convivencia entre la experimentación plástica y la expresión popular y nacionalista. El proyecto de la URSS para *“l'exposition internationale des Arts décoratifs e Industriels”* de París, diseñado por Melnikov consigue aunar las expectativas del gobierno. El pabellón es un artefacto perfectamente desmontable. Que rompe la geometría ortogonal y como dice Ginés Garrido: *“la unidad del proyecto arquitectónico ahora se produce mediante un proceso de montaje de fragmentos que en su origen, tienen procedencias muy distintas y valores autónomos. Las construcciones matéricas de Rodchenko, la cultura no-objetiva de Malevich, los Proun de Lissitzky, el cine-montaje y los actores-arquetipos de Eisenstein, y el trabajo constructivista de Tatlin en su esculturas de esquina y contrarelieves, pero también las instalaciones filiformes, mecanizadas y dinámicas de Klucis y las escenografías de Stepanova y Popova, están en el pabellón”* se convierte en un artefacto híbrido que reúne cultura y política soviética con las vanguardias, el progreso industrial y la modernidad arquitectónica. Melnikov extrae de la historia de su país los fragmentos que necesita. Los abstrae como haría previamente Schiaparelli y los aplica según unas leyes por él expuestas.

La historia de Rusia, la herencia de su arte, sus tradiciones y también su modernidad, sus avances y sus anhelos están presentes en el objeto. El pabellón sería la representación híbrida de toda su cultura y su futuro.

Schiaparelli y Melnikov abandonan la idea de la composición creativa en voga de la teorización del proceso. El resultado, es unitario. Si bien, el valor se encuentra en el contenido intelectual de sus partes y en la complejidad de su proceso de creación.

³⁷ La modista Schiaparelli nace en Roma en 1890 muere en 1973 en París.

3.3 materiales habituales

3.3.3. Reordenamiento de las piezas en *El collar de perlas de Romanov* (Coco Chanel, 1922) y *Urbanisation de la villa d'alger* (Le Corbusier, 1930).

3.3.1. Joya, “*bijoux*”³⁸ o palacio.

En el idioma francés, la palabra joya y bisutería coinciden con el término “*bijoux*”.

En castellano, la “joya” y la “bisutería” son cosas distintas y usan palabras diferentes. La primera encierra en si mismo un gran valor, más allá de su primera definición en la que se refuerza el valor del material que la constituye (oro, plata o platino; perlas o piedras preciosas). El término joya no se usa únicamente para designar los adornos o complementos. Es aplicable a muchas situaciones, una joya es entendida también como una cosa o persona de mucha valía. Sin embargo, el termino “*bijoux*” en francés abarca también la bisutería, es decir que no tiene porque estar realizado por materiales preciosos o de gran valor, sino que hace referencia más al valor de la apariencia e imagen que al contenido mismo.

Los dos objetos analizados a continuación coinciden en la peculiaridad de ser “*bijoux*”. Son valiosas como joyas por ser predecesoras, por aportar algo nuevo, por la valía del método que las genera. Existen a escalas diferentes y por tanto para públicos distintos pero la de Chanel es un collar de bisutería que copia las perlas auténticas y que no posee el valor de estas. Si bien son hermosas y las puede usar todo el mundo. Los villas en altura de Le Corbusier, no resaltan por la calidad de sus materiales, pero si por la calidad de vida que aporta a sus habitantes, presentan una nueva forma de vida. Podría perfectamente haber usado la palabra “la villa-*bijoux*” en vez de “la casa-palacio”, copian a las auténticas villas del mediterraneo, pero pueden ser ocupadas por todo el mundo.

Son estos proyectos, dos aportaciones novedosas, extraídas de un pensamiento creativo común, basado en el conocimiento y en la manipulación de la herencia y de sus vivencias, manufacturado de forma similar, dando por tanto lugar, a productos comunes.

El collar de perlas, es considerado la primera pieza de bisutería, data de 1922. Ese mismo año Le Corbusier presentaba en el “*Salon d'automne*” junto al proyecto urbanístico “*Une Ville Contemporaine*”, los primeros estudios sobre el Inmueble Villa, que formalizará en la Exposición de Artes Decorativas e industriales de París de 1925 junto al pabellón de *L'Esprit Nouveau*. “*Los Inmueble-Villas proponen una nueva forma de habitar la gran ciudad*” escribe en las obras completas, “*ya que cada apartamento es en realidad una pequeña casa con jardín, a no importa que altura*”.(Le Corbusier, Jeanneret 1995, p.43)

Si Chanel buscaba la joya perfecta accesible para la nueva mujer francesa, Le Corbusier buscaba la casa perfecta que cumpla con todas las connotaciones del verbo habitar, como introducir el jardín en la casa, en ambos casos, sin usar materiales preciosos y además con la intención de llegar a todo el público. En ambos casos defendiendo la “*bijoux*” en su apariencia y en su función de mejorar la calidad de vida, más allá del valor real del objeto.

El método usado es de descontextualización y manipulación de la herencia en búsqueda de objetos novedosos. Ambos utilizan la hibridación como método creativo y el bagaje se multiplica, más se vuelve más.

³⁸ en francés Joya

3.3. materiales habituales

3.3.3.2. Acciones de descontextualización en la obra de Coco Chanel y de Le Corbusier.

¿Cuál es el comportamiento de la modista Chanel y del arquitecto Le Corbusier frente al objeto indumentario o arquitectónico respectivamente en el proceso creativo? En la confección del complemento indumentario al que hacemos referencia así como del objeto arquitectónico mencionado, la posición que toman tanto el uno como el otro respecto de su tarea es esencial y definirá la producción final. Coincidentemente, la posición de ambos es parecida. Penetran en su historia y sus conocimientos, que extraen de su contexto, obteniendo una visión multifragmentaria que luego habrá de combinar y manipular. Como decía Benjamin del cirujano que *“penetra en el cuerpo operativamente, y la imagen que tiene es multifragmentaria y sus partes se reordenan según una nueva ley”* (2008), ambos tendrán que manipular luego las partes, dando lugar a un objeto nuevo, pese a que mantenga sus raíces.

Durante la guerra, muchas personas se refugiaron en zonas tranquilas de la costa de Biarritz y Deuville, provenientes de Francia y de toda Europa. Esta localidad pese a su limitación geográfica se convierte de repente en capital de culturas. Una población española, francesa y rusa, en su mayoría coinciden unos años. Los unos huían de la pobreza, los otros de los bombardeos y aquellos de la revolución rusa de 1917 y la caída de los zares. En 1920 Biarritz se consolida como refugio de después de la guerra. La familia Romanov es una de ellas. El duque Dimitri, miembro de dicha familia, ha de huir del país por su relación con la muerte de Rasputin. Era primo del último Zar, nieto de Alejandro II y sobrino de Alejandro III y se apoyará en la figura de Chanel para su exilio y supervivencia siendo su amistad importante para ambos.

Ese año la guerra ya ha terminado. Esta guerra, como todas las guerras traen consigo numerosas consecuencias, más allá de la destrucción lógica. Una de ellas, consecuencia de la carencia es la búsqueda de lo contemporáneo en la historia, en el pasado. Y allí estaban, Chanel y Le Corbusier modista y arquitecto. Parte de su bagaje cultural se habría formado antes de la guerra en numerosos viajes que llenarán la maleta de fragmentos de cada ciudad visitada *“los fragmentos de la vida de un hombre acaban por ser parte de todos los hombres”* (Le Corbusier 1966). Fotografías mentales arrancadas de los lugares visitados, como fragmentos que habrán de hibridarse en su obra. Parte sobreviene por la situación multicultural provocada por la situación histórica. La pluralidad estaba servida, fuese por viajes previamente hechos, fuese por la mezcla de culturas coexistente. Solamente quedaba abrir la maleta o aceptar la situación inminente y entender que los procesos creativos pueden empezar desde tantos fragmentos.

Chanel

La acción creativa de Chanel consiste en la manipulación de la cultura Rusa exiliada y expuesta. Ella extrae, descontextualiza, imita y reordena posteriormente las Perlas de Romanov que el Duque le regaló en agradecimiento a su acogimiento en París en momentos de exilio para él. El resultado de este proceso de manufactura son los largos collares de perlas falsos que siempre complementaron sus vestidos y los de todas las mujeres de París de entonces, y que hasta como hemos visto se ponía incluso con los largos jerseys de lana extraídos de los marineros del CuttySurk. Una “bijoux” que es un híbrido entre cultura e historia de un país y el futuro de otro, un híbrido entre herencia (eterna) y la moda (efímera), un híbrido entre la joya (valiosa en sí mismo) y la bisutería (de valor especulativo). Chanel extrae las perlas de los Romanov que el duque había conseguido sacar del país y que le regala y hace una reproducción idéntica pero falsa, en su material, en su concepto, en su textura, menos en su imagen, son idénticas.

3.3. materiales habituales

Desde entonces siempre llevará los dos ejemplares, el verdadero y el falso; el valioso y el barato. La bisutería y la joya, la “bijoux” y “bijoux”.

Le Corbusier

Ese mismo año Le Corbusier presentaba sus ideas de hibridar manipulando elementos extraídos de sus viajes a España y Oriente, copiándolos, descontextualizándolos y adaptándolos a las necesidades de la vivienda actual de después de la guerra. Trae oriente a occidente, la tradición a la contemporaneidad, la forma de vida lujosa en una villa palaciega con jardín con la modulación y el apilamiento que exige la sociedad contemporánea de postguerra.

En 1907, sabemos que L'Eplattenier viaja acompañando a Le Corbusier a Florencia, donde conoce la arquitectura y el arte medievales, pero es sobre todo la Cartuja de Emma en Galluzzo en Toscana la que más les llama la atención. Este monasterio cisterciense construido entre los siglos XIV y XV llevada originalmente por los monjes cartujos y más adelante por los monjes cistercienses será objeto de estudio. Nuestro protagonista analizaría la vida comunitaria y arrancaría esa idea de convivencia para más adelante aplicarla a la habitación laica de la ciudad. Destacaría el contraste entre los extensísimos espacios comunitarios frente a las “células” individuales. Dos ambientes diferentes y contrarios que se complementan y comparte su virtuosismo. En la región del Véneto conoce la arquitectura de Palladio. También la arquitectura popular mediterránea de la que destaca el uso de los patios como una forma de introducir el paisaje en la casa.

En 1911 visitaba el Partenon de Atenas. La experiencia que vivió queda reflejada en el libro “*El viaje a Oriente*”. La sorpresa en la llegada y la subida le hacen escribir “*de repente, desde este lugar año reservado a los dioses y al sacerdote, abrazaba todo el mar y el Peloponeso*” (Le Corbusier 1966) .

La idea de la sorpresa la extrae de la obra de Palladio en la villa Foscari donde los ejes de acceso se encuentran en planos paralelos a los de la marcha, precisando un giro inesperado para entrar. Las embarcaciones tenían que rodear la villa antes de entrar ofreciendo una secuencia de imágenes que iban desvelando las formas y los volúmenes de la villa. Años antes describiría este efecto Palladiano “*Se entra: el espectáculo arquitectónico se ofrece de inmediato a la mirada; se sigue un itinerario y las perspectivas se desarrollan con una gran variedad; se juega con el flujo de la luz que ilumina los muros o que crea penumbras. Las ventanas desvelan algunas perspectivas al exterior, donde se recupera la unidad arquitectónica*” (Le Corbusier, Jeanneret 1995, p.60)

Y hereda la preocupación de hacer convivir los fragmentos con la unidad arquitectónica. Los fragmentos y la unidad una vez más conviven, se complementan y se necesitan, Como sucedía en Emma.

El problema en ambos casos está en la convivencia entre las células o fragmentos y la unidad. Quizá la hibridación como método ayude a conseguir el correcto resultado. Ya fuese por copia formal de los modelos conocidos o por transposición abstracta de los tipos, la imitación como acción era evidente. Posteriormente habría que razonar la aplicación a la época que vivían y hacerla lógica.

3.3. materiales habituales

3.3.3.3. La hibridación como método creativo de Chanel

Para Chanel vestir es jugar. El juego es disfrazarse. Usar el disfraz como *“simulación para dar a entender algo distinto de lo que se siente”* (RAE). Chanel desde niña comprende el poder de la simulación. Se disfrazará cuando tiene que interpretar *“Ko-ko-ri-ko”* y *“Qui qu’a vu Coco”* en los bares de Vichy. Más adelante será la Coco disfrazada la que simulará a la auténtica. Para ella, para concebir el disfraz o simulación es necesario arrancar la personalidad a la que uno se quiere parecer, es una acción de manipulación. El disfraz no tiene por que ser una copia exacta, será una imitación de las leyes que gobiernan dichos personajes, un “tipo” a imitar. La hibridación parece tomar forma en ese disfraz.

Beatriz Colomina en el ensayo *“La casa que construyó a Ghery”* hace referencia a la idea de disfraz de la casa cuando citando a Sharon Lee Ryder, en un artículo titulado *“Brutalmente Frank”*, dice de la casa de Frank Ghery: *“Es la quinta esencia de la casa disfrazada, que parece ser lo que es mientras que al mismo tiempo es todas las cosas que finge no ser: una casa convencional vestida con ropa de otro género”* (Colomina 2006, p.117)

Y Chanel se viste con ropa de otro género. Esa es la cualidad del disfraz lo que destaca: ser lo que se pretende ser, mientras también están presentes todas las cosas que se fingían ser. Y en ese momento el disfrazado pasa más a híbrido, en cuanto a que aúna naturalezas diferentes que no se pierden en el resultado, pese a ser único, sino que siguen de alguna forma tímidamente presentes.

En el tiempo que Chanel pasa con Balsan en Royallieu, ejercita esta acción y crea el personaje que todos conocemos. Debido a sus orígenes humildes el fin de su presencia era disfrazarse de dama y con él poder entrar en esa alta sociedad que se le presentaba. El origen a simular es el orfanato de monjas de Aubazine. Sin embargo, y el éxito reside en que el origen de naturaleza campesina no se pierde. A lo largo de toda su vida y en todos sus proyectos, lo simulado sigue estando presente. Morand dice en su biografía que *“era una pastora que olía a pista de entrenamiento, a botas de cuero, a siega del heno, a estiércol, a maleza, a guarnicionería”*. *“Nuestro siglo conocerá el desquite de las campesinas”* dice Marivaux³⁹ en *Le Paysan parvenu* (Coward 1982). Y es que según él, *“Chanel pertenecía a esta raza de campesinos. Campesinos revolucionarios con ganas de imponer el campo en la ciudad”*.

Chanel no se fija en los modelos ni los copia, si bien imita los tipos. Y su nivel de abstracción puede llegar a tal, que elige incluso como tipos la indumentaria masculina, para representar el papel de su vida, el de dama de la alta sociedad. Puede considerarse promotora e innovadora de la moda unisex.

Su estancia en Royallieu la inicia en un estado de búsqueda dentro de lo ya existente. Es una postura de reutilización frente a la creación. Un método creativo apoyado en lo existente que huye del invento, en cuanto a la magia de la aparición desde la nada. Chanel hace que el espectáculo se centre en el truco más que en el resultado de la aparición. Desde joven, le sigue la sensación de imposibilidad de ofrecer lo que cualquier mujer de la sociedad ofrecería. Luego decide buscar caminos paralelos. En su vestuario extrae las ropas de sus amigos masculinos y las adapta no solamente a su cuerpo y escala, si bien a sus usos y sus actividades.

³⁹ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux(1688-1763) novelista francés. Su última obra *“Le Paysan parvenu”* quedó inacabada, siendo terminada por Coward. La novela de Marivaux llamada *“Marivaudage”* se caracterizaba por su visión metafísica del amor, en cuanto a la defensa de lo que les gustaría que pensasen los otros más allá de lo que piensan

3.3. materiales habituales

La hibridación se produce en el momento que sus actividades deben acercarse en cierta medida a los vestuarios que rescata, mientras las ropas se transforman hacia las actividades, sin perder en ningún caso el origen de sus naturalezas. El resultado es el de una mujer hibridada con las actividades y las ropas del hombre, o un modelo masculino hibridado con las actividades y el cuerpo de una mujer. Monta a caballo como un jinete aun defendiendo su feminidad, pese a que todas las mujeres adoptaban la figura de amazona, de lado en la montura. Coge los gabanes, las camisas y las corbatas y los adapta a sus trajes con falda que con total dignidad pase por el “*demimonde*” de los hipódromos. No solo su obra, también toda su vida esta basada en la observación y la extracción de acciones y vestuarios de campos ajenos a aquel en el que van a ser utilizadas.

Uno de sus grandes laboratorios será la oportunidad que le brinda Diaghilev para realizar el vestuario de *Le Train Bleu* en 1924. En él comparte escena con Picasso (encargado de las cortinas del decorado), con Nijiska (en la coreografía), y con Cocteau. Este ballets le permite llevar a cabo el proceso de hibridación tan ensayado entre ficción y realidad. Será la oportunidad de materializar profesionalmente el concepto de disfraz, tan trabajado desde niña. Aquí el disfraz se conceptualiza en cuanto que va más allá de los propios ropajes. La indumentaria de los bailarines que presenta en el ballet y cuya función debe ser la de bailar, mantiene en toda su esencia su uso previo, el deporte.

Es decir, que la modista extrae y copia los modelos tal cual; imita las leyes que gobiernan dichos trajes, los transpone los ropajes de una actividad como el deporte al escenario, y sin añadirle ni un ápice de decoro, artificialidad o carácter subjetivo propio de la ropa de baile, reordena los elementos abstrayéndolos por completo racionalizando por completo su uso. Los bailarines habrán de bailar con zapatos de golf. Una simulación del deporte en el baile al pie de la letra. Una acción de hibridación de dos actividades diferentes mediante la mera acción de extraer, de imitar y de reordenar los fragmentos y las leyes que los gobernaban, sin necesidad de reinterpretación.

Sus contactos con otras culturas, personas de la alta sociedad rusa e inglesa, amplían el conocimiento de las culturas que necesitaba para poder aplicar esta acción. Reordenar estos conocimientos extraídos y reproducidos será el paso final.

El método creativo de Le Corbusier

“Le Corbusier”, dice Rowe (1999, p.21), “representa al más católico e ingenioso de los eclécticos. Los órdenes, las referencias romanas, eran el revestimiento arquitectónico tradicional de la autoridad; y aunque para cualquier arquitecto moderno resulte difícil mostrarse tan enfático como lo fue Palladio respecto a la civilización romana, en Le Corbusier siempre hay un elemento de ingenio que sugiere que la referencia histórica constituye una cita entre comillas, que siempre posee el doble valor de la cita, y las asociaciones del contexto tanto antiguo como moderno”.

Para Rowe el juego de las referencias es un permanente en el proceso creativo de la obra de Le Corbusier. Si quizá no podamos hablar de simulación o disfraz si podemos hablar de hibridación en cuanto a la extracción, imitación de referencias extraídas de la historia, como ya hiciese Palladio, reordenadas con una lógica racional para una arquitectura moderna. El ingenio de mezclarlas con las necesidades contemporáneas y hacer de su suma un efecto híbrido único, se repite en varios casos de la obra del arquitecto.

3.3. materiales habituales

Le Corbusier en sus viajes mira de una manera caleidoscópica extrayendo singularidades y objetos sueltos. *“De joven había viajado a los Balcanes y al Oriente Próximo y había hecho bocetos de lugares y escenarios extraños, inaccesibles”* (cit. Solby 1948, p.100 en Colomina 2006, p.58). Su arquitectura representará el ejercicio de extraer de estos escenarios extraños e inaccesibles fragmentos para luego imitarlos, y crear una nueva realidad. Crear un nuevo conjunto de multitud de pedazos de conjuntos.

Dice Rowe en *“Las matemáticas de la vivienda ideal”* que Le Corbusier *“selecciona gran variedad de fenómenos que hasta ese momento han permanecido indiscriminados. Selecciona incidentes fortuitos de París, Estambul o de cualquier otro lugar; aspectos de lo que es fortuitamente pintoresco, de lo mecánico, de los objetos considerados típicos, o de cualquier otra cosa que parezca representar el presente o el pasado utilizable; y todos esos motivos, aun siendo transformados por su nuevo contexto, retienen sus implicaciones originales, que pueden referirse al idealismo platónico, o a la intimidad rococó, a la precisión mecánica, o incluso al proceso de selección natural”*.

Es decir, que conserva las naturalezas de los fragmentos que arranca y los hace convivir en un mismo elemento. Un artefacto que reúne varias naturalezas pero que aporta una lógica contemporánea a las necesidades presentes. Que según Rowe, Le Corbusier fragmenta caleidoscópicamente la realidad y la historia y es capaz de transponer y copiar, es decir de imitar estos fragmentos de manera lógica aplicando las leyes metafísicas que los gobernaban o que gobiernan los tipos actuales.

Le Corbusier en sus viajes acumula conocimiento de la arquitectura clásica. Destaca de ella los elementos que le llaman la atención.

Dice Colomina en el ensayo *“Lineas de Batalla: E. 1027”* (2006, p. 58) *que los bocetos y portales argelinos (de Le Corbusier) parecen ser un ejemplo bastante corriente de la arraigada apropiación fetichista de las mujeres, del Oriente, “del otro”*. Y añade que *“Le Corbusier”, como Samir Rafi y Stanislaus von Moos han señalado, “convirtió este material en “estudios preparatorios y base de una monumental composición figurativa cuyo planeamiento parece haberle preocupado durante muchos años, si no toda su vida”* (cit. Moos 2000, p. 91 en Colomina 2006. De esta manera se prueba una continuidad en el proceso creativo de la obra arquitectónica. Una casi obsesión omnipresente. Y es en la hibridación donde encuentra la solución.

“Esta orientación de Le Corbusier hacia una tecnología híbrida, si no primitiva, se acompaña de un cambio radical de su pensamiento urbano” (Frampton 2001, p.109)

Le Corbusier también juega frívolamente con el disfraz. Varias fotos testifican como con el disfraz lanzaba mensajes que iban más allá de la propia imagen. ¿sería un ejercicio previo a modo de laboratorio efímero y personal?

3.3.3.4. El collar de perlas (1922) y la urbanización de d'Alger (1930), dos bijoux.

El collar de perlas será la nueva realidad del Cocorbusier modista. La historia arrancada de su sitio e imitada en París en 1922. Los inmuebles villa serán la nueva realidad del Cocorbusier arquitecto. Las perlas de Romanov, copiadas formalmente pero transpuestas a una material barato, son imitadas y usadas todas juntas. Son productos de un método creativo basado en la hibridación y en la manipulación de los elementos recibidos a lo largo de su experiencia vital.

3.3. materiales habituales

En el cuello penden “bijoux” de distintos siglos y de distintos valores. Sin embargo el conjunto es un resultado unitario. El abaratamiento de la producción permite que lleguen al uso de todos, las joyas para todos. Igualmente, las celdas de los monjes cistercienses serán imitadas, abstraídas y reordenadas en la vivienda contemporánea para que lleguen a todos los públicos. El nuevo artefacto debía ser la nueva vivienda, una vivienda que es un palacio, una vivienda que es una joya y todos pueden tenerla. La información presentada en la exposición del “Salon d’Automne” contiene el estudio, paralelo a la urbanización de la gran ciudad, de esta nueva forma de habitar.

El estudio abarca la célula en su unidad y la célula en su conjunto. En los inmuebles villa conviven ambas situaciones. Evocan la Cartuja de Emma, como confiesa en sus obras completas y presenta un nuevo concepto, una nueva forma de vivir en comunidad. Cada fragmento en realidad son pequeñas casas con jardín, donde los límites se confunden, donde el exterior se mete en la vivienda. Modelos extraídos de las celdas de los monjes que obedecen a los tipos extraídos de las casas populares del mediterráneo. Todo ello cumpliendo la lógica de un París que ha estado en guerra y que precisa modular, facilitar la construcción y construir en altura.

Dos métodos semejantes coinciden en el tiempo (1922) y el lugar (París), a las pruebas me remito.

COCO CHANEL Y DE LE CORBUSIER

COCO CHANEL

DATOS BIOGRÁFICOS SIGNIFICATIVOS DE GABRIELLE CHANEL

- 1. NACE GABRIELLE CHANEL.
- 2. TRABAJA COMO COSTURERA EN UNA MERCERÍA DE MOULINS.
- 3. SE INCIA EN EL OFICIO DE CANTANTE EN LA *ROTONDE DE MOULINS*.
- 4. SE INSTALA EN ROYALLIEU, CON ETIENNE BALSAN Y NACE COCO CHANEL.
- 5. SE INSTALA EN PARÍS. ALLÍ ABRE LA PRIMERA TIENDA DE SOMBREROS.
- 6. ABRE LA PRIMERA TIENDA DE MODA, EN LA RUE DE CAMBON, PARÍS..
- 7. ABRE TIENDA EN DEAUVILLE.
- 8. CHANEL USA EL BLUSÓN DE LOS PESCADORES PARA CONFECCIONAR SU MODA.
- 9. CHANEL USA EL SWEATER DE BOY PARA CONFECCIONAR EL TRAJE DE BAÑO.
- 10. ABRE CASA DE MODA EN BIARRITZ.
- 11. *LE CHARMING CHEMISE DRESS*. PUBLICADO POR HAPER'S BAZAAR.
- 12. INTRODUCE EL PUNTO, APORTADO POR RODIER.
- 13. INTRODUCE EL JERSEY. PUBLICADO EN *LES ÉLÉGANCES PARISIENES*.
- 14. MUERE BOY CAPEL.
- 15. SE IGANJURAN LOS BALLETS RUSOS.
- 16. PERFUME CHANEL Nº 5.
- 17. COPIA LAS PERLAS DE LOS ROMANOV DANDO LUGAR A LA BISUTERÍA.
- 18. HACE EL VESTUARIO DE *LE TRAIN BLEAU* DE LOS BALLETS RUSOS.
- 19. EL FORD DE CHANEL. POR LA EVISTA VOGUE.
- 20. LANZA LA MODA DE LA PIEL DE CONEJO.
- 21. SE VAA A VIVIR A VILLA LA PAUSA.
- 22. MUERE COCO CHANEL.

LE CORBUSIER

DATOS BIOGRÁFICOS SIGNIFICATIVOS DE JEANNERET

- 1. NACE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET GRIS.
- 2. GRABADOR.
- 3. CONSTRUYE SU PRIMERA OBRA, LA VILLA FALLET.
- 4. SE VA A PARÍS. CONSTRUYE LA MAISON BLANCHE, VILLA JEANNERET-PERRET EN LA CHAUX-DE-FONDS, SUIZA.
- 5. MAISON DOMINO.
- 6. VILLA SCHWOB.
- 7. ESCRIBE *APRÈS LE CUBISM* Y DEFINE EL PURISMO JUNTO CON OZENFANT. NACE LE CORBUSIER.
- 8. REVISTA *L'ESPRIT NOUVEAU*.
- 9. MAISON MONOL.
- 10. MAISON CITROHAN (PRIMEROS ESTUDIOS).
- 11. SALON D'AUTOMNE (PRESENTACIÓN DE LA MAQUETA DE MAISON CITROHAN).
- 12. UNA VILLE CONTEMPORAINE: IDEAS SOBRE LA MAQUINA DE HABITAR.
- 13. IMMEUBLES-VILLAS (PRIMEROS STUDIOS).
- 14. MAISON DU PEINTRE OZENFANT Á PARIS.
- 15. VILLA AU BORD DU LAC LÉMAN.
- 16. BARRIO MODERNO FRUGES EN PESSAC.
- 17. PABELLÓN DE *L'ESPRIT NOUVEAU* PARA LA XEPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE PARÍS.
- 18. PLAN VOISIN DE PARÍS (PRESENTACIÓN EN EL PABELLÓN DE *L'ESPRIT NOUVEAU*).
- 19. IMMEUBLES VILLAS (PRESENTACIÓN EN EL PABELLÓN DE *L'ESPRIT NOUVEAU*).
- 20. PRIMER ENCUENTRO CIAM (CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA MODERNA, EN LA SAGAZ.
- 21. SEGUNDO CONGRESO CIAM EN FRANKFURT. ENCUENTRO CON JOSEPHINE BAKER EN EL BARCO DE BURDEOS A RIO DE JANEIRO.
- 22. TERCER ENCUENTRO CIAM EN BRUSELAS.
- 23. PLAN URBANÍSTICO EN ALGER.
- 24. CUARTO CONGRESO CIAM EN ATENAS.
- 25. QUINTO CONGRESO CIAM EN PARÍS.
- 26. SEXTO CONGRESO CIAM EN BRIDGEWATER.
- 27. SÉPTIMO CONGRESO CIAM EN BÉRGAMO.
- 28. CONSTRUCCIÓN DEL CABANON EN ROQUEBRUNE CAP MARTIN.
- 29. OCTAVO CONGRESO CIAM EN ODESSEON.
- 30. NOVENO CONGRESO CIAM EN
- 31. MUERE LE CORBUSIER.

ANÁLISIS DEL OBJETO HABITABLE

- 1. INCENDIO DE CHICAGO.
- 2. "LE BON MARCHE", PARÍS.
- 3. CASA TASSEL, VICTOR HORTA.
- 4. GEORGES MELIES INVENTA EL *STOP-TRICK*.
- 5. CHICA GIBSON, LA ACTRIZ CAMILLA CLIFORD.
- 6. SE FUNDA LA COMPAÑÍA AUTOMOVILÍSTICA FORD.
- 7. "LA CITÉ INDUSTRIELLE", TONY GARNIER.
- 8. PUBLICACIÓN DE LA TEORÍA DE LA RELATIVIDAD.
- 9. FABRICA AEG, PETER BEHRENS.
- 10. CONFERENCIA "ORNAMENTO Y DELITO", ADOLF LOOS.
- 11. "LES ROBES DE PAUL POIRET".
- 12. PROTOTIPO CASA PARA TRABAJADORES. TESSENOW.
- 13. PRIMER MANIFIESTO FUTURISTA. MARINETTI.
- 14. NAUIGUACIÓN DE LOS BALLETS RUSOS DE SERGEI DIAGHILEV.
- 15. CASA STEINER, ADOLF LOOS.
- 16. FABRICA FAGUS, WALTER GROPIUS.
- 17. PRIMERA EXPOSICIÓN CUBISTA EN EL SALÓN E LOS INDEPENDIENTES.
- 18. "PRINCIPLES OF SCIENTIFIC MANAGEMENT", TAYLOR.
- 19. PALACIO STOCLET, JOSEF HOFFMAN.
- 20. EUGÈNE HÉNARD, "LA CALLE FUTURA".
- 21. PRIMER "ROBE SIMULTAINE", SONIA DELAUNAY.
- 22. TRATADO DL TRAJE MASCULINO FUTURISTA, GIACOMO BALLA.
- 23. EDIFICIO PARA LA EXPOSICION DEUTCHER WERKBUND, GROPIUS Y MEYER.
- 24. REVISTA L'ELAN.
- 25. EXPOSICIÓN E ARTES INDUSTRIALES DE PARÍS.

Conclusiones

“Puesto que todos los placeres de la inteligencia surgen de la asociación de ideas, cuanto más se multiplique el material de la asociación, tanto más amplia será la esfera de tales placeres” (cit. Payne Knight 1805)¹.

La voluntad de la tesis es extraer de la moda un campo de conocimiento que amplíe el entendimiento de la arquitectura. A través de la obra de Chanel se despejan aspectos del objeto habitable, transmisibles a aspectos de la obra de Le Corbusier.

El contexto histórico enmarca una lógica común a la actividad industrial, artística e intelectual que orbita el desarrollo indumentario y arquitectónico de los casos expuestos y manifiesta la posibilidad de que técnica, cuerpo y estrategia proyectual gobiernen el resultado, en vez de a la inversa. En continuación con el guión de la tesis, se evalúa, en el campo de la técnica, la seriación, la simplificación y la impersonalización propias de la industrialización del método, la repercusión en la moda y en la arquitectura. Por otro lado, se despeja la libertad del habitante, y las restricciones de su movimiento se someten a la cuestión física donde su dinamismo significa el espacio habitable del vestido y del edificio, como consecuencia de la carencia de visibilidad formal de las obras del campo de la simultaneidad,. Y por último, los ejemplos de traslación del pasado, evidencian la posibilidad de detectar casos nuevos desde la transcripción temporal que modifica su uso. Chanel y Le Corbusier entendieron el mensaje del contexto histórico, que exploraba McLuhan *“Understanding media. The extension of man”* (1964)², trasladándolo a su obra. Independientemente, el espectro de la historia común, esta expuesto en un anexo a la tesis, cuya lectura permitiría entender mejor su trayectoria coincidente.

“Digo lo que veo, narro sencillamente y dejo al moralista el cuidado de sacar lecciones de ello” (cit. Zola, *“El paraíso de las damas”* 1883)³.

Hay una tendencia claramente reconocible en este tiempo histórico en la que el hilo procesual de comunicación entre el fin y el medio se manifiesta en los trabajos ordinarios que evidencian una tendencia. Las gentes formalizan el espíritu que ellos creen que representa su época en objetos que sirven para esas mismas gentes. Por tanto, los interventores del proceso gestionan la manufactura, caso de la moda y de la arquitectura y comparten la responsabilidad de dar respuesta a la demanda. A su vez, al mismo tiempo, la experiencia del ciudadano orienta sus estrategias sistemáticas. *“(…)¿cuándo un hombre empieza a tener ideas?, cuando tiene la primera sensación”*, afirma Locke (1660)⁴. La transcripción del entorno elegido en la tesis moviliza la voluntad del profesional en las tres síntesis formuladas a continuación:

1. Payne Knight, Richard, 1805, *“Analytical inquiry into the Principles of Taste”*, Cap. II, Londres. Traducido y publicado en *“Textos de Arquitectura de la Modernidad”*, Capítulo 2: *Sicologismo*.

2. Marshall McLuhan, 1964, *“Understanding media: The extension of man”*, edición McGraw-Hill, USA.

3. Zola, Emile, título original *“Au bonheur des dames”*, 1883 1ª edición: Geroges Charpentier, Paris, (es el decimoprimer volumen del conjunto de novelas *“Les rougon Macquart”*, 1871-1893).

4. John Locke, 1660, *“An essay concerning human understanding”*, Editado por The Baffet, Londres, Traducción al español: *“Ensayo sobre el entendimiento humano”*, Aguilar Argentina, s.a., Buenos Aires, 1977, Libro II *“De las ideas”*. Aparece en *“Textos de arquitectura de la modernidad”*, Capítulo 2: *Sicologismo*.

Objetos habitables fruto de la industria: habitaciones accesibles.

“La industria es sin duda el sistema de trabajo y la producción de nuestro siglo (...)” (cit. Argan 1965)⁵. Los ejemplos mostrados transmiten el alcance de un pensamiento tecnológico generalizado y la incidencia de la industria en el espacio habitable. El desafío propuesto por la necesidad económica y cultural de la sociedad se resuelve en tipologías indumentarias y edificatorias que igualan al individuo y aclaran unos derechos y calidades de confort de esos espacios habitables insuficientes al inicio del momento expuesto.

Objetos habitables fruto de la vanguardia artística: envases transparentes.

“Arte y pueblo deben constituir una unidad. El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos, para convertirse en alegría y vida de las masas. La unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo”. (Bruno Taut, *“Architektur-programm”* 1919,)⁶.

Desde la mirada de Saint-Simon, expuesta en *Politique Saint-Simonienne* (1831)⁷, el artista tiene una responsabilidad política por su sensibilidad, por su dedicación y por su alcance de difusión social, económico y cultural. Desde el momento en que las acciones vanguardistas transmiten el mensaje del medio, su proceso de pensamiento creativo alcanza cualquier ámbito. El objeto habitable animado por el nacimiento de un arte comunicador, abandona cánones estéticos formales acercándose al mundo intelectual artístico de su dinamismo y su habitabilidad. Tanto Coco Chanel como Le Corbusier intercambian la imagen por el valor de su significado resultando obras paradójicas comprometidas con el arte.

Objetos habitables fruto del pasado: materiales habituales.

“No hay persona humana que, por alguna circunstancia, por los incidentes vividos o por la clase de estudios realizados, no haya relacionado recuerdos agradables o interesantes con colores, sonidos, etc,... que no le resulten placenteros debido a dicha asociación(...) Se necesita un esfuerzo para deshacer este lazo e impedirnos atribuir al signo el efecto producido únicamente por la cualidad significada” (cit. Archibald Alison, *“Essays on the Nature and Principles of Taste”* 1790)⁸.

5. Giulio Carlo Argan, 1965, Artículo publicado *“Progetto e destino”*, Editorial Il Saggiatore, Alberto Mondadori, Milán, Traducción al castellano: *“Proyecto y destino”*, 1969, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

6. Bruno Taut, 1919, *“Architektur Programm”*, Editorial: Arbeitsrat für kunst, Berlin, en *“Programas de Arquitectura: Consejo de trabajadores del arte”*, Conrads, Ulrich, 1973, *“Programas y Manifiestos de la Arquitectura del Siglo XX”*, Editorial Lumen, Barcelona, p 67-69.

7. Claude Henri de Rouvrou, comte de Saint-Simon desarrolla la *Doctrine de Saint-Simonienne*, 1831. *Politique* será uno de los capítulos de sus principios recogidos en *Oeuvre Completes de Saint-Simonienne*.

8. Archibald, Alison, 1790, *“Essays on the Nature and Principles of Taste”*, 1815, Texto traducido: *“Ensayo sobre la naturaleza y principios del gusto”*.

Estas experiencias cogno-sensitivas expuestas en la cita previa fundamentan el marco del conocimiento aplicable a los mecanismos de diseño que en el contexto histórico recurrente se formalizan en objetos habitables trasladados temporalmente y convertidos a la modernidad. Coco Chanel desde la extracción correcta del significado útil gestiona la aplicación contemporánea directa, con la convicción de abarcar una clientela mayor, al igual que Le Corbusier. *“Le Corbusier es el único pionero que nunca rompió el contacto con el pasado.”* (cit. Giedion 1965)⁹.

Moda y arquitectura

A modo de epílogo en simetría con las intuiciones preliminares, moda y arquitectura fueron concebidas siguiendo unos parámetros similares de habitabilidad, por lo que obras coetáneas de ambas disciplinas se reflejan mutuamente a través de una mirada espejada. En el marco tecnológico, en su espacialidad así como en su inspiración proyectual, el vestido y el edificio se acercan a criterios comunes. La misión de la investigación es mirar a través de la moda el campo de la arquitectura y descubrir aspectos que favorezcan su reconocimiento.

“Arquitectura: forma de conocimiento cuyos límites son puestos constantemente en tela de juicio.” (cit. Bernard Tschumi, *“Architecture and transgression”* 1976)¹⁰.

9. Giedion, Sigfried, 1965, *“Jorn Utzon and the third generation: a new chapter of Space, time and Architecture”*, Edizioni de comunita, Milano, artículo, fuente Zodiac / Association pour la Diffusion Artistique et Culturelle, Bruxelles. 14.1965, 36-47.

10. Tschumi, Bernard, 1976, Artículo *“Architecture and transgression”*, recogido en *“Architectural and transgression: an interview with Bernard Tschumi”*, 2013, Architectural Design.

Anexo 1.

Vidas paralelas¹

Vidas Paralelas es el título de la colección de biografías que escribió Plutarco entre finales del siglo I y principios de siglo II. Hago referencia a este escrito ya que, Plutarco, presenta las biografías de personajes célebres, emparejadas . Encontrando ciertas similitudes entre los pares. Basándose más en la moral de cada uno, que en los hechos propios. Pretendiendo encontrar una compatibilidad entre Roma y Grecia ya que eran siempre personajes Romanos, frente a personajes Griegos. Con la misma intención, narro hechos biográficos de Coco Chanel y de Le Corbusier, que justifiquen la compatibilidad creativa y empresarial de ambos, más allá de que nunca se conocieran ni coincidiesen.

¹ La mayor parte de los datos bibliográficos tanto de Chanel como de Le Corbusier han sido obtenidos de Morand,P., 2009, *"El Aire de Chanel"*; Charles-Roux, E., "El siglo de Chanel", 2009 y Le Corbusier, 1964, *"Ouvre complètes 1910-1929"* .

Anexo 1. Vidas paralelas

a1.1.

Gabrielle Chanel y Charles-Édouard Jeanneret Gris

“Un interior de una casa es el reflejo natural de un alma y Balzac estuvo acertado al concederle la misma importancia que la ropa” (cit, Chanel, Morand 2009, p.102)

Anexo 1. Vidas paralelas

a1.1.1. El origen

Los datos biográficos tanto de Coco Chanel como de Le Corbusier, son importantes para entender la evolución de su obra hacia los conceptos que tratamos: la transparencia del objeto y la ocupación del mismo, con la consiguiente afección en su introspectiva conceptualización vanguardista; la actitud empresarial y la posición del individuo ante la masificación productiva; y los nuevos procesos creativos desarrollados con sus respectivos bagages. En la vida de ambos se dan situaciones, coincidentes a la época común que viven, que les enriquece e influye en su dirección productiva afin.

Gabrielle Chanel. (1883)

Gabrielle Chanel nació el veinte de agosto de 1883. Sus padres fueron Albert Chanel, comerciante (y alcohólico, aunque esto no figuraba en los papeles) y Jeanne Devolle, campesina. Fue la segunda de tres hijos y en el registro, el domicilio que figura de sus padres es ausente. Ambos progenitores se dedicaron al comercio ambulante, por lo que la infancia de Gabrielle transcurrió en la pobreza y el nomadismo. En 1895 muere su madre y su padre las abandona en un orfanato de Aubazine, cuando Gabrielle tenía doce años.

Es interesante leer la biografía de Chanel escrita por Paul Morand (2009). En el invierno de 1946, se encuentran ambos, casualmente en Saint-Moritz, Suiza. Chanel vivía en el exilio y todas las noches coincidían en la cafetería del hotel donde residían. Ella encuentra en su amigo, una manera de sincerarse. Él fue tomando apuntes para luego hacer una de las biografías más fieles de Chanel. Curiosamente, la historia que la propia Chanel le cuenta a Morand, no coincide con los datos que se tienen de ella. Por eso, también se ha tenido en cuenta la biografía de Edmonde Charles-Roux (2007), buscando situaciones comunes a ambas.

Según su propia crónica, las hermanas fueron a un orfanato y ella pasó su adolescencia rebelde en casa de unas tías (Morand 2009, p.21) en Le Mont-Dore, Auvernia². Allí conoció, según sus propias palabras, *“el campo, las sábanas blancas y los caballos”*. Cuenta también que un verano, sus tías deciden que Gabrielle se instale en Vichy, en casa de su abuelo, desde donde se fugará. En su relato se salta el orfanato de Aubazine y el internado de Moulins. Evita narrar los trabajos en los cabarets. Y aunque la esencia se conserva en cuanto a que describe su infancia como espantosa, modifica los hechos indecorosos. Tal y como hacía Emma Zunz en el cuento de Borges (Borges 1984, Revista Sur)

Gabrielle describe su infancia como la infancia de una huérfana, recogida, sin casa, sin amor, sin padre ni madre. *“Fue espantoso, dice, pero no lo lamento nada”* (Morand 2009, cit. Chanel)

“La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (cit. Borges, Emma Zunz, 1984, Revista Sur)

Como apuntaba Borges en el cuento, la verdad, aunque comparta los hechos, quizá no coincida con la realidad. Aunque el recuerdo y las consecuencias fuesen reales, aunque las tías fueran reales, aunque la tía Adrienne fuera real y también su relación, la convivencia con ellas probablemente no lo fueron.

² Auvergne, France.

Anexo 1. Vidas paralelas

"He sido ingrata con las malvadas tías: les debo todo, un niño rebelde se convierte en un ser con defensas y muy fuerte. Son los besos, las caricias, los profesores y las vitaminas los que matan a los niños y les preparan para ser desgraciados o débiles. Son las tías malvadas las que hacen de ellos unos triunfadores. Se triunfa con lo que no se aprende" (Morand 2009,cit. Chanel)

Chanel reinventa su personaje modificando sus orígenes y su infancia. Pero su historia en cierto modo era real. Ya que estaba sola, podía empezar de cero³, sin necesidad de herencia. Esta reflexión de reinventarse será característica en su vida y en su obra. Un extraño destino que la obligará permanentemente a empezar muchas vidas, de la pobreza a la riqueza, de la humildad a la ostentación, de la honestidad al figuracionismo, de la fantasía al arte.

Luego, su vida y su obra suponen una superposición de vidas, una superposición de experiencias y de situaciones diversas. Esta profundidad e ingenua simultaneidad, pese a que ella defiende su superficialidad, será la que le permita ofrecer un moda adelantada a las gentes de su tiempo, y justifique su producción creativa.

Charles-Édouard Jeanneret Gris. (1887)

Charles-Édouard Jeanneret Gris nace en 1887 en Chaux-de-Fons. Su padre y su abuelo eran relojeros. Su madre músico. Fue ella la que le transmitió el placer por el dibujo y la que le enseñó a pintar. A los trece años ingresa en la escuela de arte de su ciudad. Probablemente, la precisión de un relojero haya influido en el interés por la máquina, la precisión y lo funcional, y a no dejarse llevar por puras apariencias, a no fomentar una arquitectura representante de una ambición social o una moda.

"La familia directa, padre y madre influyen en forma decisiva sobre mucha gente. Para mí fue importante, ya que mi familia era muy armoniosa, simple, digna y nada burguesa."

La escuela en la que ingresa Jeanneret, fundada en el siglo XIX, estaba dedicada principalmente a la formación de grabadores y operarios de la industria relojera. En ella estará hasta los veinte años, quedando su formación en manos del maestro de su escuela Charles L'Eplattenier. Este aportaba a sus alumnos las enseñanzas del Art-Nouveau, basadas en la observación y el contacto con la naturaleza. *Los alumnos de la escuela de L'Eplattenier estudiaban, analizaban y dibujaban los elementos de la naturaleza, para luego reducirlos a esquemas geométricos* (Rovira 2000). Le Corbusier recorre el nacimiento y la caída de la *Belle Époque*. Es testigo del camino que siguen la arquitectura y las artes, hacia una nueva forma de construcción, de interpretación y de uso, en representación consciente de un espíritu social inestable en evolución.

Jeanneret se inicia en el oficio de grabador de cajas de relojes y en 1902 un reloj cincelado por él es premiado en la Exposición de Artes Decorativas de Torino. En 1905 hace su primera obra de arquitectura, la *"Ville Fallet"*, siguiendo las bases del Art Nouveau aprendido. En 1906, L'Eplattenier ve la necesidad de ampliar las materias que deben cursar los alumnos más aventajados, entre los que se encuentra Jeanneret, e incorpora la arquitectura, la decoración monumental y el diseño de interiores.

³ Se dice que pagaba a sus hermanos para que no hablasen de ella.

Anexo 1. Vidas paralelas

"Un maestro estupendo se interesó por mí, se llamaba L'Epplatenier. Un día me dijo: "Harás otra cosa, serás arquitecto". Y yo le dije: "¡Que calamidad! Odio ese trabajo". Pensaba en las casas que se hacían en mi ciudad, muy feas. Un día en mi escuela, había uno que quería construirse una casa, entonces le propuse hacérsela. El me dijo que yo no era arquitecto, a lo que yo le contesté: "No, pero puedo probar, es lo mismo hacer una casa que otras cosas". Entonces le hice unos planos. Y quedó asombrado, lo convencí."

a1.1.2. Buscando a Coco Chanel y a Le Corbusier. Primera etapa.

De Gabrielle a Coco. (1905-1907)

La primera vida de Gabrielle Chanel, como su primer estrato, es austero y humilde. Cinco años después de su estancia en el orfanato de Aubazine (volviendo a la biografía incomoda de Charles-Roux, 2007), cuando tenía dieciocho años. fue trasladada a un internado en Moulins regentado por canonesas⁴. Allí estuvo dos años, hasta que las monjas ya no la podían seguir manteniendo, y la colocan como dependienta en una mercería de Moulins, donde conocerá el oficio de coser. Alternaba su trabajo en la mercería con los espectáculos en *La Rotonde de Moulins*, un café cantante (*caf'conc'*), lugar de moda en esa época. Había sido construido como pabellón de lectura en 1860, pero se convirtió en lugar de concierto de colecta, donde las cantantes no recibían más sueldo que las propinas de sus clientes.

Y allí debutó Gabrielle en 1905. Pertenecía al grupo de *"las presumidas"*, chicas jóvenes, situadas detrás de las vedettes, que amenizaban con sus cancioncillas entre espectáculo y espectáculo. El repertorio de Gabrielle eran las canciones *"Ko-ko-ri-ko"* y *"Qui qu'a vu Coco"*. De ahí su nombre, sus amigos, sus clientes y compañeros la llamaban la pequeña Coco.

Coco habla mucho de su tía Adrienne en ambas biografías (la real y la utópica). Esta era hija de su abuelo, hermana de su padre, pero de su misma edad. En las conversaciones con Paul Morand, confiesa su buena relación así como el afecto que sentía por ella. Según parece, en realidad vivieron juntas en el internado de Moulins y Adrienne siguió a Coco allí donde fuera. Trabajó también de dependienta en la misma mercería e igualmente en *La Rotonde*, aunque Adrienne solamente hacía la colecta, mientras Coco cantaba.

El gran sueño de Coco, desde que pisó el primer café era ser cantante. Por eso optaron por abandonar Moulins e ir a Vichy a probar suerte. Vichy era por aquel entonces la capital de la música. Solo aguantaron un año allí, ya que no tuvieron mucho éxito en los teatros y empresas de espectáculos de la capital. Además una ley prohibió la figura de *"Las presumidas"*, por lo que finalmente tuvieron que volver a Moulins y a la mercería y a la *Rotonde*.

Moulins, decían que *"poseía el regimiento de caballería más prestigioso de Francia por donde pasaban oficiales de buena familia y Étienne Balsan sería uno de ellos"* (Charles-Roux 2000). Étienne Balsan era un oficial de infantería, cliente de *La Rotonde*. Era un joven huérfano de familia burguesa, que se convertirá en el primer amor de Chanel, ofreciéndole la oportunidad de salir de Moulins e iniciar una nueva vida, alejada del espectáculo. Ambos se instalan en 1907 en la casa de campo que él tenía en Royallieu y para Gabrielle empieza una nueva vida, la de Coco Chanel.

⁴ La orden de las Canonesas Regulares Lateranenses de San Agustín.

Anexo 1. Vidas paralelas

Los viajes de Jeanneret en busca de una arquitectura nueva. (1907-1914)

Ese mismo año, Jeanneret, iniciaba un viaje formativo junto con L'plattenier, para profundizar en el arte y en la arquitectura. Su primer destino es Italia. La Cartuja de Galluzzo en Florencia, del siglo XIV, es la obra que más le sorprende, sobre todo el concepto de la convivencia contradictoria en un edificio residencial de los espacios comunes y las *"células vivas individuales"*. *"Querría vivir toda mi vida en lo que ellos llaman sus celdas"* escribe en la carta a sus padres fechada 1907. La contradicción es una cualidad que marcará toda su obra. La arquitectura popular de la península mediterránea también le dará nociones nuevas sobre el manejo de la luz y el uso del paisaje como fondo arquitectónico, conceptos que estarán presentes en su arquitectura posterior.

De Italia va a Viena donde en 1908 visita a Joseph Hoffman, quien le ofrece trabajo. Sin embargo, y por algún motivo desconocido, *"decide cambiar la hoja de ruta tan bien diseñada en Chaux-de-Fonds junto a su maestro y tomar las riendas de su propia enseñanza"* (Lleó, 1997) y se dirige solo a París. Allí, en marzo de ese año, conoce a Perret, a sus hermanos y su estudio en la rue Franklin 25 bis. Allí trabajará durante un año en los planos de la catedral de Orán. El contacto con la arquitectura e ingeniería de Perret es esencial para complementar sus pensamientos, para usar el hormigón como material de construcción en sus viviendas, permitiéndole este material desvincularse de los principios académicos y estudiar los principios de lo que será la Nueva Arquitectura Moderna.

a1.1.3. Coco Chanel y Le Corbusier empresarios. Segunda etapa.

No debe ser casual la evolución temporal de estos dos profesionales, acorde al desarrollo de la industria del país que compartían. Es preciso para entenderlo, analizar bilateralmente la Francia de entonces: formada por una más superflua y social y otra más técnica, teórica e intelectual, que avanzaban paralelamente y a veces incluso compartían protagonismo. Nacen en ella, actividades unidas por la necesidad mutua de generar una economía que se nutra del mismo público y las retroalimente. Actividades vinculadas por una industria que influye en el desarrollo de la sociedad y a su vez se crea como necesidad de esta.

Francia comparte esa ambición por el desarrollo industrial y social con Inglaterra, existiendo un constante y continuo diálogo bilateral político, económico y social entre ambos. A nivel Industrial Francia no es comprensible sin el Reino Unido; y a nivel social, la alta sociedad de París es la meta donde quiere llegar la alta burguesía inglesa.

Chanel con Étienne y Arthur Capel⁵. (1907-1910)

Coco Chanel era la acompañante de Étienne Balsan en Royallieu, una casa de campo situada a las afueras de París. Él poseía dinero de familia, lo que le permitía vivir retirado en el campo sin trabajar, dedicando su vida al ocio, a montar a caballo, a realizar cacerías y hacer fiestas. Compartiendo la vida con él, Gabrielle tiene la oportunidad de entrar y conocer desde dentro el mundo del lujo y la alta sociedad, con todas sus capas simultáneas. En dicha estancia, se reunían varios grupos de amigos. Crearon un círculo de personajes que mantenía una vida paralela a las formalidades de la capital, donde el ocio, la libertad y la expresividad reinaban en las numerosas fiestas que organizaban. En ellas se disfrazaban, y Chanel era generalmente la encargada de coser los trajes. Entabló amistad con algunas damas, que la admiraban por su extravagancia.

⁵ Arthur Capel, empresario Inglés, 1881-1919.

Aprendió de las costumbres y los gustos de esta gente, para más adelante usarlo en beneficio de su empresa. Analizó sus debilidades y sus vicios. También entenderá que nunca podrá pertenecer a su grupo, nunca la aceptarán. Y entonces conoce a Arthur Capel, que se convertirá en su tutor, pero también en su compañero y en su amigo. *"Será para mi un padre, un hermano, fue toda mi familia"*, (cit. Chanel, Charles-Roux 2007, p. 86, cit. Chanel) le confesará a Morand.

Arthur Capel era un empresario británico, nacido en Brighton en 1881. No se tienen muchos datos de su pasado, ni los motivos por los que se instala en París. De él se sabe, que había sido educado en los mejores internados británicos, que era un gran intelectual y un buen jugador de polo. Es reconocido en Francia por sus negocios en la explotación de las minas de hulla de Newcastle, propios de la I Revolución Industrial inglesa. Estaba casado desde 1918 con Diana Wyndham, dama de la alta sociedad inglesa, familiar del cuarto duque de Westminster. En París, desarrolla sus negocios manteniendo una gran posición económica y mezclándose con los círculos parisinos más elevados, es conocido por todos como Boy.

Es también amigo de Étienne Balsan, y a través de las reuniones que este organizaba en Royallieu, conoce a Chanel. Será Chanel el puente para salir de esa vida de aislamiento rural e iniciar una nueva vida personal y empresarial en París. De convivir con Étienne a convivir con Boy es la transición de Royallieu a París, de mujer mantenida a mujer independiente, de artesana a empresaria. En Royaleu le hacía los sombreros a las amigas de Étienne, sin embargo, para Boy las creaciones de Chanel tienen el valor del negocio, ya que como gran empresario, ve su valor comercial y le enseñará a desarrollarlo. Esta segunda etapa es de análisis, de trabajo, de esfuerzo y de concentración. Con Capel entiende el poder del comercio, del dinero y del trabajo y a ser empresaria, para gestionar todos estos campos. En 1909 se instala en París, en una casa que le cede Boy y monta su primera tienda de sombreros. A finales de 1910, abrirá la segunda en el 21 de la rue de Cambon: *"Chanel Modes"*. Los medios describían sus diseños *"como sorprendentes, originales, tan secos, tan sobrios como una prefiguración de la edad de hierro venidera"* (Morand 2009, p. 38)

Charles Edouard Jeanneret y Chanel, vidas simultaneas. (1910-1918)

En 1910 Jeanneret-Gris viaja desde París, donde estaba trabajando en el estudio de Perret, a Munich donde conoce a Behrens, Muthesius y Tessenow.

Su primer escrito es de 1910 y se titula *"Estudio del movimiento de arte decorativo en Alemania"*. En él analiza la situación del arte en Alemania destacando positivamente su tendencia estética industrial, más purista en sus formas. Dice: *"Alemania es un libro de actualidad. Si París es el hogar del arte, Alemania es la gran fábrica"* cit. Le Corbusier (LC. 1964, p.47). Comenzando desde Alemania una tendencia a industrializar la arquitectura.

Chanel alcanzaba el éxito empresarial con la venta de sus sombreros y más allá del estilo de formas puras que defendía y que había calado en el vestuario femenino de París. Su estrategia inconsciente comercial radicaba en su misteriosa personalidad. *"las clientas llegaban empujadas en un primer momento por la curiosidad. Un día recibí una visita que me confesó: he venido....para verla a usted"* cit. Chanel (Morand 2009)

Mientras, en un estrato más teórico al público masivo que compraba los sombreros de Chanel, Jeanneret-Gris sigue ampliando sus conocimientos y emprende junto con Auguste Klipstein, en 1911, el *"viaje a Oriente"* que durará siete meses. Visitará los Balcanes pasando por Berlín, Dresde, Praga, Viena, Vacz, Budapest, Baja, Giorgovo, Belgrado, Knajevaz, Naitscha, Bucarest, Tirnovó, Galvoro, Schipka, Kasanlic, Andrinopla, Rodosto, Estambul, Dafné, Brousse, el monte

Anexo 1. Vidas paralelas

Athos, Salónica, Atenas, Itea, Delfos y Patrás, regresando por Italia, Brindisi, Nápoles, Pompeya, Roma, Florencia y Lucerna. El viaje está documentado a través de las cartas que enviaba a sus amigos y que publica regularmente en “*La feuille d’avis*” de La Chaux-de-Fonds. Estas cartas fueron publicadas en un libro completo “*Le voyage d’Orient*” (Lc. 1966) por él mismo, poco antes de su muerte.

A la vuelta, debido probablemente a la inestabilidad laboral, Jeanneret se instala nuevamente en Suiza en La Chaux-de-fonds donde abre su propio estudio y dará clases en la escuela de Arte donde él estudió. Aquí hará sus primeros experimentos constructivos aplicando todo lo aprendido en sus viajes, desde el paisaje como fondo, la convivencia contradictoria entre lo individual y lo colectivo, el uso del hormigón y la estética industrial. Construye dos casas, la *Villa Jeanneret-Perret* (1912)⁶ y la *Villa Favre-Jacot* (1912)⁷.

La primera es un encargo para sus padres. La estructura adquiere la importancia que probablemente le haya enseñado Perret e innova con una modificación de relaciones y jerarquización entre los elementos, aportando una flexibilidad en las plantas que el Art Nouveau no le daba, alejándose de la imagen superficial dándole importancia al interior. Jaques Gubler⁸ defiende esta nueva concepción de los elementos arquitectónicos en cuanto “*que él intenta mostrar a L’Eplattenier un diferente modo de arquitectura. Mientras las casas mostraban una imagen exterior, la villa Jeanneret-Perret se aleja de la imagen para volver del interior al exterior*”.

Al mismo tiempo París, tiene también preocupaciones sociales. La alta sociedad iba a veranear a Deauville (Normandía), así que Chanel, buscando su clientela, abre allí, en 1913 su tercera tienda, donde además de sombreros, se anima con sus primeros modelos de ropa, en la calle Gontaut-Biron. Los vestidos de Chanel como la primera obra de Jeanneret, pretenden alejarse de la imagen superflua, para fomentar el interior. Transgrede las relaciones convencionales de los elementos que forman la indumentaria, consiguiendo una nueva moda. Sus orígenes humildes, y su intuición, que no sus conocimientos, le hacen poner en duda los convencionalismos de una sociedad a la que ella no pertenecía y nunca pertenecerá. “*Se triunfa con lo que no se aprende*” cit. Chanel (Morand 2009 pag.32) Y por tanto desde la distancia que le da la relatividad de su exclusión, reedita su propio concepto, de sobra conocido por las clases humildes y los colegios de huérfanas, de poseer ropa cómoda para las actividades que lo precisen.

Analizando e influida por los pescadores normandos, modificará el vestuario de hombres y mujeres, como haría Le Corbusier, desestructurando las relaciones previas entre elementos, simplemente modificando la jerarquía entre sus componentes, incluyendo el concepto de comodidad para algunas acciones (como bañarse, hacer deporte o pasear). La vida social también estaba cambiando sus jerarquías, trasladando a la los aristócratas con la burguesía incipiente y valorando a artistas y bohemios, que incluían en sus encuentros sociales. A nivel empresarial, al igual que haría Worth, elaboró un sistema de ventas basado en la exposición de sus trajes en modelos reales. Su prima Adrienne, cada mañana se vestía con un blusón o un sombrero diferente e iba a pasear por las calles de Deauville.

⁶ *Maison Blanche, Chaux-de-Fonds* (1912).

⁷ *Villa Favre-Jacot, Le Locle* (1912).

⁸ Jacques Gubler, Professor, Department of Architecture, EPFL (Swiss Federal Institute of Technology Lausanne).

Anexo 1. Vidas paralelas

Gabrielle, según sus propias palabras, sencillamente se adaptó al momento y supo leer lo que le exigía

“Un mundo llegaba a su fin, otro iba a nacer. Yo estaba allí en ese momento: vi una oportunidad, la aproveché. Yo tenía la edad del nuevo siglo y él me eligió a mí para que yo lo ayudara a expresarse en la manera de vestir... ¡las carreras de caballos de antes de 1914... Cuando yo iba al hipódromo, que lejos estaba de sospechar que asistía a la muerte del lujo, a la agonía del siglo XIX, y también al final de una época.” (cit. Chanel)

En 1914, París fue sorprendida por las noticias del comienzo de la guerra y la devastación producida por esta. Jeanneret comprende que esta situación política le impedirá seguir viajando y ampliando sus conocimientos arquitectónicos, igualmente la construcción se ve afectada por lo que dedicará la mayor parte de su tiempo a pensar y teorizar, lo que tras la guerra podrá materializarse. Un camino lento y analítico que comienza con ejercicios teóricos y que tardará en llevarse a la práctica.

a1.1.4. Coco Chanel, Le Corbusier, el arte y la guerra. Tercera etapa.

París.

París es el lugar elegido por el arte y la cultura para abandonar el siglo XIX y comenzar el siglo XX. *“En París se reunieron, como dice Preckler (2009) en exceso, la alegría, el cosmopolitismo, la vida bohemia, la intelectualidad, la inquietud, el inconformismo, las ideas innovadoras, la belleza y el arte y los artífices de ello.”* Es el París del cruce de los siglos. Y añade, *es el templo al que todo artista acude, oyendo inquietante y sugerente llamada, como peregrinante a saciar sus ansias de plenitud de arte* (Preckler 2009, p.440)

Chanel, Misia y el arte. (1919).

El tercer estrato de Chanel, temporalmente consecutivo, sucede en París y lo aporta el arte. Un mundo que le da nuevas herramientas y provoca un nuevo comienzo, que simultaneará con sus orígenes humildes, dando fruto a una producción más compleja.

Tras la muerte de Capel, en 1919, instalada en París, Misia y Jose María Sert son los amigos que la ayudan a superar su soledad y le abren las puertas al arte. Chanel se integra en su círculo de artistas, entre los que están Stravinsky Picasso, Cocteau⁹ y Radiguet¹⁰ y renace a una nueva vida, una más de todas las que vivirá.

⁹ Jan Cocteau fue un artista francés.

¹⁰ Raimond Radiguet fue un escritor francés, que murió muy joven, a los 20 años, con una novela publicada: “El diablo en el cuerpo”. Discipulo y amigo de Cocteau, fundan juntos la revista Le Coq.

Anexo 1. Vidas paralelas

Cocteau era el mentor de Radiguet, que cae enfermo y muere muy joven. Amigo cercano de Chanel, esta le costeo los gastos de la enfermedad. Publicó en vida *"El diablo en el cuerpo"*¹¹, que escandalizó por su temática¹². *"El baile de Orgel"* fue publicada tras su muerte por Cocteau, en 1924. La obra de Radiguet es considerada un punto de inflexión en la sociedad de París. *"Se dirá que el mundo de Proust ha muerto, estamos en el de Radiguet"* (Charles-Roux 2007, p.176). En *"El baile de Orgel"* describe esta nueva sociedad, este nuevo mundo parisino donde la aristocracia se mezcla con los artistas. El Conde Étienne de Beaumont y su mujer, fueron los responsables de este círculo que se creó en París, en los años veinte, con las fiestas que organizaban. Parece que eran a su vez los protagonistas de esta novela. Este, a su vez era un gran dibujante y diseñador de joyas y Chanel al conocer el talento del conde, le contrata y le confía su taller de joyería. Esta relación laboral le permitió estar presente en el nuevo mundo del arte y en la nueva alta sociedad burguesa.

Misia.

Misia, es otro de los contactos influyentes de Chanel. Era una mujer muy conocida en los círculos de artistas, respetada y valorada por todos, y será la integradora de Chanel. *"Esta fue la única mujer cuya opinión ella respetó y de la que incluso afirmó que era un genio"* (Morand 2009). Su nombre real era Misia Sophie Olga Zenáide Godebska y nació en San Petersburgo en 1872. Su primer marido fue Thadée Natanson¹³. Fundador en 1889 como redactor jefe de la revista *La Revue Blanche* de la que Guide decía que *"era el centro de todas las divergencias"*. Los carteles elaborados por Toulouse-Lautrec, Vuillard o Bonnard tomaron por modelo a Misia. Eran amigos de Proust, Renoir, Signac, Debussy o Mallarmé.

Estaba a su vez comprometida socialmente con la causa de Leon Blum, promotora de sus ideas y defensora del capitán Dreyfus¹⁴ y de su liberación.

La Revue Blanche lleva a la ruina a Thadée. Por lo que Misia continua su vida con Alfred Edwards, magnate y mecenas del diario *"le Matin"* *"con el que duró poco tiempo y no se casó con él"* (Charles-Roux 2007, p.163)

En 1914 se casó con el pintor Jose María Sert, lo que le permite continuar codeándose con los artistas del momento, siendo elogiada por Reverdy, por Cocteau, por Morand y por Chanel. La bohemia de París se había cambiado por el lujo y los artistas frecuentaban las fiestas de las altas clases de París.

En 1919 Diaghilev ha inaugurado en París los Ballets Rusos. En 1920 Stravinsky deja suiza y opta por la nacionalidad francesa. Se instala con su familia en casa de Chanel, donde residirá más de dos años. Stravinsky desarrolla *Pulcinella* para los ballets, en este periodo de estancia en la casa de Chanel. Misia ejerce de celestina en diversas ocasiones, con Stravinsky con Picasso, hasta con Iribe.

¹¹ *"El diablo en el cuerpo"* novela que narra los amores entre un adolescente y una mujer casada cuyo marido está en el frente.

¹² En ella narra la relación con una mujer dos años mayor que él, prometida con un militar y reivindica la guerra, como la situación que permite su amor.

¹³ Thadée Natanson(1868-1951), Abogado nacido en Varsovia. Realizó sus estudios en París en la facultad de derecho y se instaló allí. Ejerció como periodista y crítico de arte francés. Fue el principal fundador de la revista *Le Revue blache*.

¹⁴ El capitán Dreyfus, de origen judío, fue injustamente acusado de espionaje y encarcelado. Marco la división de Francia entre semitas y antisemitas, y mostró las fracturas de la III República Francesa.

Anexo 1. Vidas paralelas

Paul Iribe.

Paul Iribarnegaray con pseudónimo Paul Iribe era un caricaturista y dibujante conocido en las esferas artísticas de París. Nació en 1883 en el país vasco francés, en 1900 *L'Assiette au beurre*, el semanario más célebre del momento, publica sus dibujos (Charles-Roux 2007, p.262). Seis años después funda su propia revista *Le Témoign*. Sus dibujos son expresivos, de líneas sinuosas e intentan plasmar, casi con caricaturas, la sociedad parisina de principios del siglo XX.

Paul Poiret le contrata en 1908 para que dibujase, por primera vez en la historia de la moda, la colección del modisto. La publicación que surge de esta colaboración, se llamaba "*Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*" y escandalizó a la alta sociedad: "*El álbum de Iribe sulfura a las madres*", decía Cocteau. A partir de entonces colabora con Doucet para sus muebles, con Bianchini-Ferrier para sus telas y para Lalique y sus colgantes. Sin embargo, es contrario a los nuevos movimientos decorativistas que intenta promover la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925. Desde Hollywood, donde reside desde 1910 critica la exposición como "*el contubernio del Arte con lo cúbico*". Comienza un nuevo espíritu que lo invade todo.

Jeanneret, Ozenfant y el arte. (1917-1919).

En París, la arquitectura del siglo XIX se va a prolongar hasta la Primera Guerra Mundial: el modelo de edificio imaginado bajo el Segundo Imperio sobrevive con algunas transformaciones. Los edificios en piedra tallada a menudo ornamentados perduran hasta el Art Nouveau, que cubre las fachadas de motivos decorativos vegetales. (Foundation Le Corbusier). El cambio de Jeanneret a Le Corbusier sucede paralelo a la evolución de la "*Belle Epoque*" al Movimiento Moderno. Son ambos unos recorridos de simplificación, de purificación, de abstracción, de industrialización y de racionalización del objeto manufacturado. El arte será en gran medida el instrumento que les permita trazar esta ruta y teorizar sobre la arquitectura moderna.

En 1917 Jeanneret se instala definitivamente en París. Su primera residencia será en la rue Jacob, nº 20, en la buhardilla de un palacete del siglo XVIII en pleno barrio de St. Germain-des-Prés, propiedad de Natalie Clifford Barney¹⁵. *Los primeros años ocupó la buhardilla que pintó una de las habitaciones en blanco y la otra en negro.* (Tarrago 2007). Probablemente como símbolo de esa contradicción que mencionábamos y que es una constante en su pensamiento y en su vida y en su obra. Estos años, se inicia en la pintura de la mano de su amigo Ozenfant. La etapa estructuralista e industrial aprendidas con Perret y Behrens, respectivamente, se congelan con esta nueva dedicación, promovida por la situación de escasez en la construcción, propias de la I Guerra Mundial.

El arte impregna París como un espíritu de supervivencia ante la guerra, y la ciudad se llena de exposiciones, conferencias, presentaciones, fiestas, es inevitable no dejarse embaucar por toda esta actividad. Con Ozenfant inician la publicación *L'Esprit Nouveau* donde teorizan sobre Purismo y estructuralismo enfrentados, sobre arte y sobre técnica. "*He encontrado un grupo de arquitectos, que están buscando lo nuevo, y a veces lo encontraron*" (cit. Paul Poiret, *En habillant l'époque*, 1930).

¹⁵ Natalie Barney 1876-1972, fue poeta, escritora y novelista americana residente en París. Tuvo una gran influencia en la actividad artística de París, gracias a las reuniones literarias que organizaba en el patio de su casa, dos pisos más debajo de la residencia de Le Corbusier. Sin embargo no se tiene ninguna referencia de que este haya sido invitado.

Anexo 1. Vidas paralelas

Unos años más tarde, en 1918, le cede el bajo cubierta a su hermano Albert, mudándose a un apartamento de la segunda planta. En 1919 conoce a Yvonne Gallis, con la que se muda en 1922. Estos años en la rue de Jacob, serán los más silenciosos y también los más fructíferos en cuanto a su pensamiento. Jean Petit (1970), biógrafo autorizado, refiere el trabajo de Le Corbusier durante estos años, como *“silencioso y obstinado, de cuatro a cinco horas diarias dedicadas a la pintura”*. En 1918 escribía una carta a sus padres, en plena ofensiva alemana sobre París, les relata las dos bombas, una cerca de su oficina, la otra cerca de su apartamento, que a punto están de matarle, y quizá por esas circunstancias, también transmite una cierta soledad.

“Y así mi vivienda permanece vacía, e incluso, algunas noches cuando no he movido ni una silla en casi una semana, hostil, como si la muerte se manifestara en esos objetos impasibles: una copa, la cortina, un florero, colocados por las manos extrañas de una mujer de la limpieza de un modo que no es el mío” (Cohen, Benton 2008, p.89)

Nos describe a un hombre que dedica todo su esfuerzo al trabajo intenso, a los negocios, a escribir y a pintar acompañado ocasionalmente de su compañero purista Ozenfant, que como él, está lleno de expectativas y es consciente de estar al frente de su propio destino (Moos 2000)

Y en una carta a sus padres de enero de 1919, a la vez que daba cuentas de sus progresos en la *Société d'Études Industrielles et d'Études*, de la primera exposición purista en la Galerie Thomas, de la publicación de *Après le Cubisme*, les anunciaba en primicia el proyecto que ya rondaba en su cabeza de publicar un nuevo libro: *“Vers une architecture”*. *“Una cosa de vanguardia”*, según sus propias palabras. Será la descripción de ese nuevo espíritu pensado, pintado, razonado, publicado en la revista, pero aún no construido en sus edificios. La obra de Le Corbusier, en sus primeros años, es el reflejo de la convivencia controvertida, en su figura, entre los conocimientos aprendidos en una época dada, sus intereses personales, sus obsesiones y sus ambiciones.

a1.1.5. Coco Chanel y Le Corbusier libres. Cuarta etapa.

Esta es una nueva etapa, un nuevo sustrato aditivo en la vida de Chanel y de Le Corbusier, que tendrá consecuencias en el desarrollo de su producción. Una etapa donde se aplica lo vivido y lo aprendido en libertad. En la mochila las experiencias, los viajes realizados, los conocimientos adquiridos, las reflexiones hechas y los intereses aprendidos. Su virtud será su capacidad de mezclar todos estos ingredientes desde la postura de la libertad. Sin prejuicios ni ambiciones, sin miedos ni trabas, sin deudas ni herencias, sin raíces que los aten. Ambos han tenido una formación coincidente con los maestros que han ido modificando la constitución del objeto indumentario u arquitectónico respectivamente, acordes a su tiempo, a las vanguardias y a las influencias externas a la profesión. Sus posturas, son inestables e intelectuales. Son capaces de mantener una visión tangencial a la tendencia popular, y eso les refuerza para crear.

En 1925 el pasado se derrumbaba, pero eso a Chanel no le afectaba ya que no tenía de eso. Prodigiosa ventaja. (Charles-Roux 2007, p.203)

Anexo 1. Vidas paralelas

El París que había centrado la actividad artística en Montmartre de finales del siglo XIX, trasladada en el siglo XX su dinamismo a Montparnasse. Las esferas artísticas, bohemias y aristocráticas de París han cambiado de barrio y ahora es este y sus teatros los que frecuentan. Los Ballets Rusos de Diaghilev, que habían comenzado en 1909, serán el escenario que reúne los artistas y los espectadores más vanguardistas de la ciudad. Es el centro de interés de sociedad Parisina ya que englobaba la actuación y la creación de numerosos artistas rusos emigrantes y parisinos interesados en formar parte de ese momento histórico. Representa la pluralidad cultural tendente y los nuevos métodos creativos apoyados en esta. Chanel y Le Corbusier no quisieron perderselo.

Hibridaciones culturales en la obra de Chanel (1920-1933).

La primera colaboración de Chanel en el teatro será en *L'atelier* de Charles Dullin¹⁶ situado en la plaza Dancourt de Montmartre de París. Trabaja en la elaboración del vestuario de *La Antígona* con Cocteau, con Picasso y con Hanegger. Es una experiencia que se repite, ya que había disfrazado a todos los invitados de Balsain en sus días en Royallieu, permitiéndole profesionalizar otra faceta creativa de su vida.

Biarritz se había llenado de exiliados rusos tras la caída de la Rusia de los zares. La familia Romanov será una de las tantas que encontraron en Biarritz su refugio y entre ellos el duque Dimitri Pavlovich, relacionado con la muerte de Rasputin, primo del último zar, nieto de Alejandro II y sobrino de Alejandro III. Chanel y él mantendrán una relación que durará el año de 1920 y que refuerza la influencia Rusa en su vida y comienza a mezclar culturas en su proceso creador. ¿En que medida? Por un lado son numerosas las empleadas rusas de Chanel, antiguas aristócratas del país de los zares: mujeres arruinadas, exiliadas y desarraigadas que se hacen vendedoras o modelos. Por otro lado, en 1922 convierte la rubanka, largo blusón con cinto de los Mujiks en la moda Parisina. Y en 1920 elaboraba el perfume Nº 5 junto con el perfumero Ernest Beaux, hijo de un empleado de la corte de los zares.

El mismo año, Chanel recibe en su casa a Stravinski, que también huía de la situación política rusa, y a toda su familia. Esta estancia, en principio de unos días se prolongará dos años. Coco le ayudará económicamente y él le dedicará los ballets de *Pulcinella*, inaugurados ese mismo año en la ópera de París. Por fin puede formar parte del espectáculo que tanto deseaba, y que en su juventud en Vichy había supuesto un fracaso, a través de estos ballets que, aunque no fuese cantando como deseaba en la opereta de Vichy, lo haría como diseñadora del vestuario de los bailarines. Los vestuarios de *“Le train bleu”* corren a cargo de ella. Una vez más se encuentra con Cocteau, con Milhaud, con Picasso, con Bronislava Nijinska. Se inaugura en junio de 1924 en el *“Théâtre des Champs-Élysées”*. Será uno de los acontecimientos más importantes de París en la temporada artística de la VII Olimpiada. Y los vestuarios de Chanel serán una imposición más de su moda llevándola una purificación conceptual máxima.

¹⁶ Charles Dullin, 1885-1949, director, dramaturgo, teórico y actor que revivió el teatro popular del renacimiento europeo.

Anexo 1. Vidas paralelas

Llega 1925 y con él, el dramaturgo y novelista Paul Morand, que será el encargado de transmitir el espíritu de una Europa entre guerras sumergida en el jazz. Por que el negro se había puesto de moda. Probablemente incitado por Josephine Baker y *La revue nègre*. Si Diaghilev llegaba a unas élites a la Rusia imperial, Baker les transportaba a un mundo futuro y negro. Hasta tal punto que en abril de 1926 en París, las modelos que desfilaban para Chanel llevan un peinado que recuerda al de Josephine Baker y la edición americana de Vogue mostraba un vestido negro, hasta entonces usado solamente para el luto, de Chanel, en crep de China, con mangas largas, muy ajustadas, que se convertirá en el uniforme femenino francés. Y la revista añadía: *“¿Acaso dudamos en comprarnos un automóvil so pretexto de que no se diferencia de otro de la misma marca?. Al contrario, esa similitud garantiza su calidad”* la moda entraba en la era de la estandarización. Vogue concluía: *“Ha llegado el Ford firmado Chanel”*. Mientras Poiret, destronado a esta moda inventada por Chanel y publicada en la revista Vogue en 1927 dirá: *“¿Lo que ha inventado Chanel? El miserabilísimo del lujo”. “Antaño las mujeres eran esculturales como mascarones de proa, y bellas. Ahora parecen telegrafistas muertos de hambre”*. (Charles-Roux 2007)

En el otoño de 1925 Chanel conoce al duque de Westminster, el hombre más rico de Inglaterra según la prensa, al que considera *“el último representante de una civilización desaparecida, una curiosidad paleontológica”*. Y Francia e Inglaterra se unen una vez más en la figura de Chanel a través de su relación. La moda de Chanel entre 1926 y 1931 es inglesa al apropiarse con métodos de hibridación de culturas de las ideas que le sugieren Eaton Hall y los yates del duque.

Los modelos de Chanel llevan chalecos con los colores del duque y mangas negras como las de los lacayos que limpiaban el yate. Las boinas de las mujeres son las de los marineros del Cutty Sark. Y Coco llevaba las perlas que cualquier mujer solo se pondría con un vestido de gala con los chalecos, las boinas y un broche de pedrería. (Charles-Roux 2007)

En 1928 Coco se construye su casa en la Costa Azul, “La Pausa”, según sus ideas del lujo basadas en la naturaleza y la austeridad. *En el interior paredes blancas encaladas y pocos objetos. Sus amigos encuentran la casa como un convento. Chanel asegura que aconsejó al arquitecto visitar el monasterio donde de pequeña ella pasó unas vacaciones. En realidad le había enviado a Aubazine, ese orfanato donde pasó su infancia y cuyo recuerdo la perseguirá en secreto toda su vida y en todas sus acciones.* (Charles-Roux 2007). Allí recibió a la gente más sofisticada de la sociedad europea. Personajes de la aristocracia rusa, italiana, francesa o inglesa. Allí ella pone de moda la antimoda. Ya siendo una diseñadora reconocida ejecuta las mismas acciones que haría en Royallieu en su día. Viste o disfraz a los ahora sus invitados. Y les inculca una nueva forma de vivir. (Charles-Roux 2007, p.203)

Hibridaciones en la obra de Le Corbusier (1922-1939).

En 1922 Le Corbusier se asocia con su primo Pierre Jeanneret. Su estudio de arquitectura pretendía ser el reflejo de ese nuevo espíritu híbrido entre arte y técnica, estudiado con Ozenfant a través de sus publicaciones. Estaba en la calle Sévres, en el nº 25. Ese mismo año, exponía en el *Salon d'Automne á Paris*¹⁷ un plan urbanístico que se llamará *“La ciudad contemporánea de los tres millones de habitantes”* que constaba de un centro de negocios y asentamientos urbanos: una zona de servicios para la ciudad y los. La desaparición de las calles tortuosas del París de la edad media y la construcción de una ciudad utópica que hibridase la industria y el individuo y asegurase una vida digna, es el principal reto.

¹⁷ Salón de otoño de París.

Anexo 1. Vidas paralelas

En 1923 construye Maison *La Roche*. Es un encargo para Roul La Roche y Albert Jeanneret. A través de este proyecto, Le Corbusier quiere materializar arquitectónicamente, su lucha interna por la convivencia entre arte y arquitectura, entre conceptos contradictorios característicos de su personalidad. Y lo hace a hibridando varios usos en un mismo espacio, el de habitar y el de galería de arte. La rampa de acceso le sirve para exponer sus cuadros, y le permiten reivindicar sus teorías puristas. Plasma en esta casa también, otra de sus obsesiones aprendidas en sus viajes: *“Cette maison pourrait être un palais”*¹⁸ (Le Corbusier, Jeanneret P. 1995, p.64) una casa que podría ser un palacio, pese a su simplicidad; una casa con el jardín sobre la azotea con gran variedad de especies de árboles, como lo tendría un palacio. Dice el propio Le Corbusier que *“toda la vida en familia, en la casa, tiende hacia esta parte superior o azotea”*.

En 1924 presenta *Maisons Lipchit-mietschaninoff* en Bolonia. Son casas construidas una vez más para mezclar arte y funcionalismo, ya que son dos viviendas para artistas-escultores. En la planta baja: los talleres, la entrada y los garajes, en la planta intermedia: el desván y en la planta primera: los apartamentos. En la villa *Le Lac*, del mismo año, al borde del lago Léman, aplica por primera vez el purismo formal a la arquitectura y la construcción estudiado pictóricamente. Una propuesta de vivienda pura, casi abstracta que contiene equipamientos en vez de muebles. Es una pequeña máquina de habitar de tabiques móviles, con camas ocultas que permiten improvisar el recorrido interior. En 1925 tras el proyecto de Villa Meyer. Dice *“Un día nos dimos cuenta de que la casa podría ser como un coche: un envoltorio sobre el estado de libertad de un número infinito de cuerpos libres”* (Le Corbusier, Jeanneret P. 1995, p.91). Afirma Beatriz Colomina que *“Le Corbusier ponía un Voisin delante de sus casas antes de fotografiarlas. “Asociar el lujo de un coche deportivo con sus casas fue un gran golpe. Fue el primero que entendió los medios y quien así llevó la arquitectura al siglo XX”*.

Ese mismo año expone el pabellón de L'Esprit Nouveau en la *Exposition des Arts Decoratifs* que acoge el libro *l'art decoratif d'aujourd'hui*: una crítica a las artes decorativas y una propuesta de una nueva arquitectura. En el interior del pabellón expone sus ideas sobre ese nuevo espíritu y sobre el nuevo urbanismo que debe ordenar las ciudades, donde la máquina se integra con el individuo e hibridan sus recorridos. Muestra el plan de una Villa Contemporanea y el Plan Voisin de París.

Los estudios urbanísticos continuaron siendo una preocupación teórica, que tuvo que compartir en los encuentros CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). Comienzan en 1928 y habrá numerosas reuniones. En ellos hablan sobre arquitectura, la vivienda, la ciudad contemporánea y las nuevas bases de la construcción.

“Andando por las calles de París, al ver la dimensión de la nueva tienda Le Bon Marché, se da cuenta que hay que dar una nueva escala a la ciudad. Las casas deben alejarse cada vez más de las calles, los edificios tendrán cada vez mas altura. Modular las alturas para ayudar al crecimiento” (Le Corbusier 1995, p.98).

La faceta más teórica de Le Corbusier, más intensa estos años primeros años de su profesión, me permite extraer y abstraer sus ideas y sus pensamientos. Y a partir de ellos encontrar afinidades con la obra de Chanel.

¹⁸ Esta casa podría ser un palacio.

Anexo 1. Vidas paralelas

a1.2.

Coco Chanel y Le Corbusier

Anexo 1. Vidas paralelas

Existe un espíritu común a los dos personajes protagonistas tratados, Coco Chanel y Le Corbusier. Es un conjunto de coincidencias conceptuales intrínsecas en los objetos creados por ambos. Es una cualidad del objeto, afectada por las consecuencias del siglo, coincidentes en los vestidos de Chanel y en la arquitectura de Le Corbusier.

a2.2.1. Características fundamentales de su obra.

Ambos residían en París, con ansias de conquistarlo a través de su producción. Dos objetos de su obra representan esta conquista y a su vez contienen las características que lo definen. Son *“le Charmin Chamisse Dress”* de Chanel y *“le Atelier Ozenfant”* de Le Corbusier.

Le charming¹⁹ chemise²⁰ dress²¹. 1916

Comenzada la Primera Guerra Mundial, Chanel abre otra tienda en Biarritz, en 1915. A esta ciudad fronteriza con España, se había trasladado las personas que pudieron esquivar la guerra, en situación de semi-exilio, para pasar estos años de destrucción. Aquí la vida seguía como si la guerra no sucediese. Francia estaba dividida, en el frente los que sufrían, en París los que testificaban la guerra y en Biarritz los que disfrutaban. Chanel se encontraba vistiendo a los que aún querían disfrutar.

En 1916, Harper's Bazaar²² publica por primera vez en la vida profesional de Chanel, un modelo suyo, y con ello es coronada como diseñadora de moda de influencia mundial. Es un vestido de la colección de Biarritz, que no poseía ningún tipo de artificio. Una lectura del espíritu de austeridad que la guerra imponía, como había defendido años atrás el modisto Poiret. Era sencillo pero novedoso. Era una túnica rajada por la mitad, que se abría como un chaleco de un traje de hombre. En vez de mangas farol de la moda anterior, estas se ajustaban los brazos como si fueran medias, algo poco corriente, ya que no disimulaba el movimiento, el volumen o la posición del brazo. En el sombrero, no erguían ni las plumas, ni las aves, ni los cuchillos típicos. Estaba formado por una copa muy ajustada y un ala corta sin decoraciones. Y la cintura... ¡había desaparecido!. Solamente, un pañuelo ligeramente anudado bajo la cintura, adaptado a las caderas, como un fajín militar. Algo tan sencillo no era corriente en la sociedad parisina, que estaban acostumbrados a los excesos y a aparentar con el vestuario. En época de guerra, y con una sola tienda de ropa en todo Biarritz (la de Chanel), no era posible oponerse a su moda.

“Los redactores americanos saludaron esa creación con un breve pie de foto que la definía como “charming chemise dress²³” de Chanel. Esta esperó cuatro años antes de que la prensa española la consagrara. Sus modelos no empezaron a publicarse hasta 1919-1920” (Charles-Roux 2007, p.131).

¹⁹ En inglés, encantador.

²⁰ En francés, camisa.

²¹ En inglés, camisa.

²² Harper's bazar es una revista de moda fundada en 1867 en estados Unidos. Inicialmente se publicaba semanalmente. A partir de 1901 lo hará mensualmente. La idea era mostrar la moda de Alemania y París a una clase media-alta.

²³ El encantador vestido camisa.

Anexo 1. Vidas paralelas

La cercanía a la sobriedad, a la naturaleza y a la comodidad de Auvernia, los juegos, los disfraces y las ropas de sus amigos de Royallieu, esa manía suya de robarle la ropa a sus amigos y mezclarla con la suya o transformarla en suya, las ropas de los pescadores normandos, la batalla contra el exceso promovido por los modistos y la escasez de materiales por la guerra darán como fruto este objeto que se ciñe al cuerpo. Que no precisa de estructura suplementaria y se adapta a la libertad del movimiento de la mujer. Siguiendo la teoría de Balzac²⁴ por la que el vestido también representa el alma, la de Chanel es natural y humilde.

Proust, indignado opinará respecto a la iniciativa de usar otros materiales en el vestido como hace Chanel: *“pero si ni siquiera son de tela y esas mujeres parecen insignificantes”* Pero ya no había vuelta a tras. Triunfaban estos objetos-vestido: una levita suelta que llegaba hasta media pierna, y sin adornos de ningún tipo. Desaparecía la curva y ganaba la línea. La transparencia fenomenal, que se había desarrollado los primeros años del siglo, se instala definitivamente con este modelo.

Atelier Ozenfant. 1922

Le Corbusier, en 1922 le hace el proyecto de su vivienda al pintor y amigo Amedée Ozenfant. Ubicado en la Square de Montsouris, 53, París. El programa engloba la vivienda y el taller-atelier del pintor. Por primera vez puede aplicar sus obsesión por hacer convivir situaciones contradictorias. Y en un único espacio comparte el espacio de la vivienda con dos usos. Complejiza el programa y e hibrida vida y trabajo en una sola residencia.

Mientras en la *Villa La Roche* que construye un año después, los usos distintos, compartían volúmenes diferentes, en la vivienda Ozenfant, lo hacen en un mismo volumen, y engloba el taller y la vivienda. Esto genera yuxtaposiciones visuales y relaciones en sus recorrido que fomentan la simultaneidad buscada en la arquitectura moderna, defendida por Gropius²⁵. Incluso sus recorridos en algunas ocasiones se mezclan. La casa-atelier se distribuye en tres plantas. La zona de servicio se desarrolla en planta baja junto al garaje, una habitación con un baño y vestidor. En la planta primera, sucede la convivencia de usos. El distribuidor al que llega la escalera exterior tiene tres puertas. Comunica a la cocina por una puerta, a la galería por otra y al museo por la otra. La única manera de llegar a la habitación principal y su baño será a través del museo. Conserva dos recorridos independientes pero que cruza los usos. La segunda planta recoge el atelier en doble altura. La única manera de llegar a él es a través del garaje. La diferenciación de usos se nota en la espacialidad ya que las alturas varían según sea vivienda o atelier.

El uso de la estructura de hormigón permite diferenciar la piel del edificio. Grandes ventanales en fachada demuestran la ligereza de la piel, y que esta es independiente de la estructura. Las ventanas corridas y moduladas, tienen un discurso también diferenciado de la estructura y obedecen al espacio que encierran, como si hablasen. Las ventanas de la vivienda son distintas de las del atelier.

²⁴ “El vestido es la mayor modificación experimentada por el hombre social, pesa sobre toda su existencia” (cit. Honore Balzac, Squicciarino, 1990)

²⁵ “configurar los edificios a partir de una ley interna, sin mentiras ni caprichos y rechazando todo lo superfluo que vela su forma absoluta” (cit Wlater Groipuos, Evers, Christof 2011).

Anexo 1. Vidas paralelas

La influencia purista de su amigo-socio y cliente, que formalizaron en la pintura, que intelectualizaron en la revista, se materializa volumétricamente en esta arquitectura purista de un cuerpo limpio y puro. La unidad volumétrica esta presente por el uso de un único material, homogéneo y continuo. El dinamismo se defiende con la libertad en la distribución, la superposición de los recorridos y puntos de vista y por la voluntad de los huecos.

Aplica conceptos anteriormente estudiados como la fachada libre, estudiado por primera vez en la casa DOMINO, y el concepto de estandarización de la ventana a escala humana, como en la Villa Vaucreson. (Le Corbusier, Jeanneret P. 1995).

Destacan cinco factores, comunes a ambos objetos, que definen el espíritu compartido:

1. La contradicción.
2. El ansia de ruptura social.
3. La aplicación de nuevos materiales, que modifiquen la imagen.
4. El dinamismo, que trae una nueva percepción del objeto.
5. La libertad en el uso, que aporta la desestructuración de los elementos compositivos del objeto.

Son cinco caracteres que existían en el espíritu de la época, que estaban presentes en el arte de Robert Delaunay, en las ropas de Poiret, en la arquitectura de Gropius y en los diseños de Sonia Delaunay. Se repetía en acciones coetáneas de los primeros años del siglo XX. COCORBUSIER los materializa en objetos, de moda o de arquitectura, como resultado del proceso de manufactura de esta sociedad.

La contradicción.

Si Chanel, tiene dos bibliografías contradictorias y su vida, transcurre en la convivencia de dos mundos contradictorios, en el caso de Le Corbusier la encuentra el fotógrafo húngaro Gyula Halász, más conocido por Brassai, al ir a cenar al apartamento del número 20 de la rue Jacob de Le Corbusier. “ *Esperaba encontrarse con un apartamento "ultrarmoderno", con "grandes extensiones de vidrio" y "desnudo", y de "blancas paredes", parecido a las viviendas que para la época LC ya había construido para Ozenfant, Charles de Beistégui, o Jacques Lipchitz, entre otras. Por el contrario, se topó con uno "bastante desordenado, lleno de raras piezas de mobiliario y una extraña colección de baratijas".* Afirma Jorge Tarrago Mingo en su artículo 20 Rue Jacob, Le Corbusier, Las fotografías de Brassai y Ms. Barney. Incluso recuerda *"la gran mesa de dibujo que el arquitecto usaba estaba tan llena de objetos, libros y papeles que sólo disponía de una pequeña parte despejada donde pudiera dibujar o escribir".*

“¿Cómo es posible que éste sea el apartamento del mismo LC que no sólo construye, sino que propaga el cambio radical en las formas de habitar? ¿Es el de que al tiempo que vive aquí reclama y somete a los demás a "arquitecturas rigurosas, formales, tan pura y simplemente como lo son las máquinas?" afirma Tarrago. "En mi pequeña caja de la rue Jacob, ... en la que acumulo tanto trabajo, encuentro armonía, es limpia y soy muy feliz al regresar. En nuestras dos habitaciones un hogar. ..". Nada más que eso".

Anexo 1. Vidas paralelas

En la habitación de Le Corbusier no existe una unidad de vida y pensamiento. La afirmación de Juan Navarro Baldeweg sobre *“la íntima dependencia que existe entre habitar y habitación, como las dos caras de un mismo fenómeno”* en el caso de Le Corbusier no se cumplen. Mientras residía en este apartamento desordenado y lleno de temporalidades, recuerdos y pasado, defendía una arquitectura que daba la espalda al pasado. Por que probablemente la extracción y abstracción de ese pasado que invadía su habitación y también su mente, estuviesen presentes en su arquitectura moderna hibridada y transformada en una nueva especie. Una arquitectura moderna que soportaba trazas del pasado, de sus experiencias y de su herencia que según sabemos, por pruebas como las fotografías de Brassai, nunca abandonó.

En 1933, como continuación al plan propuesto en 1922 del *“La ciudad contemporánea de los Tres Millones de Habitantes”*, *“Une Ville Contemporaine”*, redacta *“La ville Radieuse”* donde define sus principios: *“Los elementos del urbanismo son el cielo, los árboles, el acero y el cemento, y éstos según este orden jerárquico”* (Le Corbusier 1995, p.96). Propone una ciudad utópica, contradictoria con el París que él residía, con el subtítulo *“Elementos de una doctrina urbanística para el equipamiento de la civilización maquinista”*. Con la palabra elementos reconoce el concepto de hibridación en cuanto a la descontextualización y la resituación (el acero, y el cemento) en una nueva ciudad. Donde al maquinismo defendido desde sus primeras obras, se le une la poética de la luz, del árbol, del espacio abierto y del cielo. Las combinaciones heterogéneas de Le Corbusier que se reflejan en sus textos inconexos de sus Obras completas²⁶, forman parte de sus procesos de proyectar y crear arquitectura. Mezclando tiempos, conceptos contrarios y especies diferentes consigue unidades atemporales indiscutibles en su calidad.

En 1934 Le Corbusier se muda junto con su esposa a la séptima y octava planta del edificio Molitor en la rue Nungesser-et-Coli. Ni si quiera Yvonne, está convencida con la idea de instalarse en el nuevo apartamento, acorde a la arquitectura moderna propuesta por Le Corbusier, que según ella era *“un hospital, un laboratorio de disecciones”*, en parte, según ella, debido a la presión y las bromas que debía soportar su marido al escuchar todos los comentarios sarcásticos que la gente hace”. Le Corbusier habita contradictoriamente dos espíritus y dos arquitecturas. Ya que, donde pasa sus últimos años es una cabaña (Le Cabanon, 1951) de madera en la Costa Azul, a menos de doscientos metros de La Pausa de Chanel. *“Tengo un castillo en la Costa Azul que tiene 3,66 metros por 3,66 metros. La hice para mi mujer y es un lugar extravagante de confort y gentileza. Está ubicada en Roquebrune, sobre un sendero que llega casi al mar. Una puerta minúscula, una escalera exigua y el acceso a una cabaña incrustada debajo de los viñedos. Solamente el sitio es grandioso, un golfo soberbio con acantilados abruptos”*. Parece mentira y quizá sea la gran incógnita como, pese a tener tantos amigos comunes, gente de las artes, pensadores, poetas, pese a compartir fotógrafo Willy Rizzo²⁷, pese a residir durante un año a no menos de doscientos metros de distancia en la costa azul, nunca coincidieron. Lo único que nos queda por saber es si alguna vez se conocieron.

²⁶ OEuvres Completes

²⁷ Willy Rizzo, fotógrafo italiano, 1928-2013

Anexo 1. Vidas paralelas

La ruptura social camino de la honestidad.

Al comienzo del capítulo “*La alta Sociedad*” de la biografía de Morand, Chanel demuestra su ruptura con la imposición social. La distancia que mantiene con respecto a su realidad le permite teorizar sobre ella y trabajar con libertad. Le confiesa a Morand: *“Ahora voy a despotricar un poco sobre la época. Al que no le interese que no lo lea. Sé que pareceré el león Blum de la moda, pero me da igual. A menudo dicen que soy una anarquista”*. Su actitud reaccionaria con las tendencias indumentarias que vive, le permiten romper con las restricciones sociales e inventar una nueva forma de vestir. *“Se perfectamente lo que no me gusta: como decía Jules Renard²⁸. Todo lo que había visto hasta el momento me aburría, necesitaba limpiar mi memoria, hacerme un lavado de cerebro. Y también necesitaba hacer algo mejor de lo que yo había hecho y de lo que estaban haciendo los demás. Fui el instrumento del destino para una operación de limpieza necesaria.”* (Morand 2009, p.140).

Para Coco el objetivo es romper los convencionalismos del vestuario. Más allá de la técnica que ya había desecho Poiret eliminando el corset. Convencionalismos que se iban rompiendo por sí solos, que los rompía la sociedad misma. Ella supo captarlos y hacerlos realidad. “*Le charming chemise dress*” supone la materialización de un proceso de manufactura de un espíritu, el de la libertad, el de la ruptura con los prejuicios y las restricciones. No al corsé, no a los tejidos caros, no a los vestidos fuera de lugar, no a la incomodidad, no a lo absurdo. ¡Si a la honestidad!

“He aquí porque la rue de Cambon ha sido durante treinta años el centro del gusto. Yo había recuperado la honestidad, y, a mi imagen, vuelto la moda honesta” (cit. Chanel, Morand 2009, p.46). *“Entre los hombres hay pocos que sean honestos, pero entre las mujeres ninguna”* Su meta será transformarlas. *“En casa de Coco nos sentimos jóvenes”,* decían las señoras. *“Hagan como ella. Ante la gran indignación de los modistos, acorté los vestidos”* .(cit. Chanel, Morand 2009, p.129).

El “*Atelier Ozenfant*” es la primera obra de Le Corbusier en París. Representa una nueva forma de habitar, un nuevo estilo de vida libre de las restricciones sociales y de la rutina. El programa dista mucho de ser el de una vivienda tradicional. La convivencia de usos pese a los convencionalismos sociales y a los esquemas burgueses estereotipados de vivienda encuentran lugar en este proyecto. A lo largo del siglo XIX era habitual ubicar las “habitaciones de los sirvientes” en las buhardillas. Generalmente comunicadas por una escalera denominada “de servicio”. Estos angostos espacios generaban problemas de higiene y su distribución se pone en tela de juicio. En esta casa-atelier, todas las actividades del “servicio” se concentran en la planta baja (lavanderías, secadoras, conserjería y habitaciones de servicio).

Una nueva sociedad requiere nuevas casas. Le Corbusier (Le Corbusier, Jeanneret P. 1995, vol.2, p.146)) no expondrá sus investigaciones sobre el habitar moderno, ya experimentadas en *Maison Ozenfant* hasta el edificio Molitor²⁹ donde afirma: *“Las habitaciones del servicio se instalan en la planta baja, de tal manera que se libera a los sirvientes de las incomodidades a menudo alarmantes de las mansardas. Por otro lado, la cubierta queda reservada, como lo habría debido de ser siempre, para establecer el apartamento mejor situado de toda la casa: en lugar de pizarra, césped, flores, arbustos”* (Sbriglio 1996, p.89) (Probablemente por eso habitó durante sus primeros años en París en la buhardilla de un palacete, buscando el mejor lugar de toda la casa).

²⁸ Pierre-Jules Renard (1864-1910) fue un escritor, poeta, dramaturgo, crítico literario y de teatro francés. Fue miembro de la Academia Goncourt y uno de los fundadores del Mercure de France.

²⁹ Maison de Porte Miolitor, Le Corbusier, 1931-1934.

Anexo 1. Vidas paralelas

Nuevos materiales que descomponen la imagen.

Por otro lado el escaso abastecimiento de las materias primas usadas antes de la guerra hará que nuevos materiales, de origen más humilde empiecen a invadir el vestuario de las mujeres. La comodidad y la economía son ahora dos aspectos presentes en la nueva vida. Así que Chanel empezó a vestir a las damas con tejidos humildes, que antes rechazaban, ropas cómodas y que se adaptaban a cada situación.

“Un traje de noche es una de las cosas más sencillas. ¡El jersey es otra cosa!. Condené las telas caras, como la de Licurgo. Una buena tela es bonita de por sí, pero cuanto más rico es un vestido más pobre parece. Se confundía la miseria con el despojo. (De hecho es mejor elegir ser despojado por uno mismo que por otro)” (Morand 2009, p.47)

Y luego añadió el punto. En 1916 Rodier le ofreció el tejido de punto.. Era lo que ella buscaba: punto, fabricado a máquina.. En marzo de 1917 en *Les élégances parisiennes* una página anuncia la aparición de una prenda única: el jersey. Con este nuevo material, que Chanel adopto para su moda, fabricó una levita suelta que llegaba hasta medio muslo, sin adornos de ningún tipo, casi masculina, era *le charming chemise dress*.

El hormigón será el responsable de este logro. Un hormigón aprendido en el estudio de Perret pero modificado, mejorado, evolucionado y aplicado hacia una nueva arquitectura. Casualmente la construcción del atelier sucede frente a la maison Guat que construye Perret en el nº 2. *“Supone una confrontación de dos espíritus representados en dos arquitecturas. Para ambos arquitectos, este enfrentamiento de estilos arquitectónicos, supondrá también un enfrentamiento personal. Un enfrentamiento entre dos posturas, una continuista de la arquitectura y la otra rompedora. Y dos lenguajes, el esqueleto frente al volumen, un argumento estructurista frente a otro purista.” (Lleó 1997).* *“Le Corbusier manifiesta el valor plástico de la composición desde el volumen, Perret confía en la evidencia del esqueleto como garantía clásica del orden”.*

Es en realidad la confrontación de dos manifiestos de arquitectura. Parece que el señor Guat, amigo de Ofenzant le quiso hacer el encargo a Le Corbusier, en un primer momento. Por algún motivo, eso no sucedió y se lo encargó a Perret. La distribución interior del proyecto de Perret cumple las normas burguesas de confort y privacidad, al contrario que lo que propone Le Corbusier en el atelier que proyecta para Ozenfant. *“Las pequeñas piezas ocultas de servicio, se someten en beneficio de la configuración y secuencia representativa de los espacios principales; la ordenación jerárquica confiere al salón y galería superior del espacio en esquina, la máxima representatividad, aunque nada al exterior parezca anunciarlo”.*

Lo curioso es la doble altura que en ninguna otra obra de Perret se ha visto ¿influencia de su discípulo, quizás? (Lleó 1997).

“El mismo año, en el 1923, cada uno en el extremo de una pequeña calle de Montsouris, usted y yo, debíamos resolver el mismo problema; una pequeña simple habitación de menos de 100.000 francos. No era el caso bromear: un imperativo interior nos llevaba, al alba de una sociedad en gestación, a encontrar la expresión del alojamiento moderno: en estas pequeñas obras se inscriben más inquietudes de lo que parece”

Anexo 1. Vidas paralelas

El dinamismo en el vestir/habitar.

La mujer ya no tiene que subir en carruajes de caballos. Ahora se desplaza de otras formas. En una de las revistas aparece en una fotografía una conocida actriz vestida por Chanel. Va en un patinete con motor. A pie de foto ponía: *“Dado que los taxis son escasos, dado que la gasolina está racionada, dado que los chóferes no son siempre tan serviciales como nos gustaría...el ejemplo que nos da Hilda May, ¿Incitará a las parisinas a adoptar este pequeño vehículo?”* ese nuevo vehículo era un monopatín. La nueva moda impuesta por Chanel permitirá a la mujer adaptarse a los medios de transporte nuevos y adoptar las posturas y los movimientos que deseé. La sociedad anhelaba este cambio, la bicicleta se había convertido en un símbolo de libertad femenina, desde América a Europa.

En una ocasión le dice a Morand: *“Veo una joven en bicicleta, con el bolso en bandolera, la mano pudorosamente puesta sobre las rodillas que suben y bajan, la tela pegada al vientre y el pecho y el vestido levantado por el viento y la velocidad. Esta joven se ha creado su propia moda, según sus necesidades, de la misma forma que Crusoe construyó su cabaña; es admirable, lo admiro”*. Chanel anhela crear un vestido que se adapte a cada situación, que se adapte al movimiento. Abordando el tema tecnológico, le confesaba a Moran: *“La parte delantera no cambia, lo que hay que tener en cuenta es la espalda; la espalda tiene que tener una holgura de por lo menos diez centímetros; debe permitir agacharse, jugar al golf, ponerse los zapatos. Así pues, hay que tomar las medidas de la clienta con los brazos cruzados”* (Morand 2009, p.49)

Escribe Lleo (1997) que *como en los cuadros cubistas, la misma importancia tiene el objeto que el espacio entre objetos, ambos son identidades de igual categoría. La investigación se basa en la búsqueda espacial que libere al hombre de la opresión psíquica y le dignifique. Por eso son las zonas de estar o de trabajo donde diseña los dobles espacios*. La búsqueda de Le Corbusier, como la de Chanel es una búsqueda de la liberación. Destaca la movilidad en el espacio interior, reflejo de su tiempo. Y esta se consigue en parte gracias a la igualdad en el tratamiento de sus espacios. Tanto en el vestir como en el habitar, significa una ruptura con las presiones, las imposiciones o los prejuicios sociales. El proceso hacia nueva forma de vestir y de habitar, ha comenzado.

La libertad en el uso.

“Una casa para un pintor ya suponía una ruptura a cualquier esquema clásico. Y una casa hecha a medida que se adaptase a su actividad, una locura. Atelier Ozenfant se adapta a su forma de vivir, se convierte en él. Dos accesos independientes y tres recorridos favorecen un uso lógico. Uno al garaje y zona de servicio. Otro a un vestíbulo que filtra el paso a su vivienda. Desde ahí se va a la cocina que queda en sitio de nadie, es independiente, para que pueda entrar el servicio, por ejemplo, y se va a su dormitorio, pasando por el museo y la galería, eso sí. Y el último recorrido se produce desde la planta baja directamente al atelier, laboratorio y biblioteca. El dinamismo invade también el uso y la casa es flexible a cada forma de vida”. (cit. Le Corbusier, Oeuvre Completes, Volumen 1, 1964).

Chanel presume de dejarse invadir por lo que demandaba la sociedad que habitaba. La frase, el cliente siempre tiene la razón cobra en Chanel todo su sentido. Un sentido que quiere decir que la moda es algo que hay que atrapar al vuelo. Dice: *“Trabajaba para una sociedad nueva. Hasta el momento habíamos visto a mujeres inútiles, ociosas, mujeres a quienes sus doncellas tenían que poner las medias; a partir de ahora tenía una clientela de mujeres activas; una mujer activa necesita sentirse cómoda dentro de su vestido. Tiene que poder recogerse las mangas”* (Morand 2009, p.72).

Anexo 1. Vidas paralelas

La aportación de Chanel consistió en dotar de lógica a la moda. Se imponía una indumentaria nacida exclusivamente de la lógica de un creador. Y esta lógica consistía en mujeres liberadas, vestidas con una ropa suelta que desdibujaba las curvas, mujeres con una falda radicalmente más corta. (Charles-Roux 2007, p.138). Consistía en la desaparición de los adornos, lo importante era la línea. Consistía en mujeres que usaban trajes adecuados para ir a un baile, para ir a la playa, para ir a las carreras, para montar a caballo o para ir en bicicleta. Vestidos flexibles a cada ocasión. De repente la importancia ya no está en la apariencia. La importancia está en uno mismo, en la realización y satisfacción personal. Esta idea es muy importante para entender el concepto de envolvente. Ya no será una envolvente restrictiva, por el contrario será una envolvente que permita nuestro movimiento y nos acompañe en nuestros andares.

Tras el estudio de maison Monol (1920), Le Corbusier, descubre una casa-garaje para cocheros en el centro de París que él considera la vivienda del hombre nuevo. *Destaca los dos grandes ventanales en los extremos, sus dos muros de carga laterales y un techo plano. Una auténtica caja que puede ser usada como una casa.* ” (Le Corbusier , Jeanneret, P. 1995, p.31) “¡Abrid los ojos! : comemos en un pequeño restaurante de cocheros en el centro de París; al fondo están el bar y la cocina, un altillo corta en dos la altura del local, la fachada da a la calle. Un buen día se descubre esto y se ven las pruebas de que facilita todo un mecanismo arquitectónico que puede corresponder a la organización de la casa de un hombre” Serán las palabras con las que comienza el estudio de la Maison Citrohan, según él, la vivienda del mañana. “Esta primera pequeña casa con el jardín en la cubierta y la estructura que permite la construcción en serie, será un estudio clave que se extenderá a lo largo de los años” (Le Corbusier , Jeanneret, P. 1995, p.31)

a2.2.2. Preceptos y posturas de comunes.

Ante la I Guerra Mundial (1914-1918).

La casa DOMINO data de 1914, contracción de las palabras *Domus e Innovation*, es una de las primeras acciones de Le Corbusier. Las fichas de dominó y su combinación, que aparecen en muchos de los cuadros puristas de Le Corbusier, tendrán su origen en estos estudios previos. Es un estudio de un nuevo procedimiento de construcción industrial, basado en elementos modulares, que abaratará y agilizará la construcción, como ya había propuesto Paxton en la construcción del Crystal Palace de 1851. Una vivienda, especialmente preparada para la economía de posguerra, compuesta por tres forjados, 6 pilares y una escalera. Austera, económica y fácil de construir con pocos medios mecánicos, como solicitaban los tiempos de guerra. Cada módulo a su vez se podría combinar hasta alcanzar grandes edificios, pensando en un futuro de paz. La liberación del sistema estructural, además de permitir liberar en planta el recorrido interior y definir una piel exterior independiente, será el primer episodio de su investigación hacia una nueva arquitectura seriada y mecanizada en su fabricación. Más adelante añadirá el sistema de almacenamiento de las células de habitación, es decir, la conformación de la ciudad y la pluralidad del objeto.

Ese mismo año mantiene correspondencia con el modisto Paul Poiret. Jeanneret le propone un proyecto de una villa al borde del mar. Los croquis de la propuesta tratan la ruptura con la tradición estética y proponen elementos de hormigón armado, una nueva distribución, libertad espacial y sobre todo una actitud nueva ante la arquitectura. Poiret finalmente no le encargó la casa a Jeanneret.

Anexo 1. Vidas paralelas

La guerra será un trampolín importante para Coco ya que a ella fue más lo que le dio, que lo que le quitó. La nueva vida tras la I Guerra Mundial será la vida que ella necesitaba para incorporar su estilo. Una vida donde esas diferencias sociales se habían borrado. Donde los ricos habían perdido y los pobres exigían sus derechos. Una nueva vida donde ella tenía cabida. Arthur Capel, Boy, que en ese momento era pareja de Chanel, también aprovechará la guerra económicamente suministrando el carbón al ejército. Las buenas relaciones que mantenía con Clemenceau³⁰ le ayudaron, siendo nombrado encargado de la comisión franco-inglesa. Morand describe a Arthur Capel como *“un hombre que tenía en común con Coco: el ansia de vivir deprisa, el gusto por el lujo, por el éxito, por los records deportivos, por la equitación, las vanidades mundanas, las conquistas rápidas, las mujeres aventureras”*. (Morand 2009, p.84). Y ayuda a Chanel a expresar las carencias de la guerra. Ambos deciden instalarse en Biarritz en el verano de 1915, en plena guerra mundial. Allí se bailaba todas las noches y el tango ayudaba a olvidar la guerra, al que podía permitírsele. Chanel abrió la única tienda de modas en Biarritz, una villa frente al casino.

“En 1918 la presencia Alemana a las puertas de París creó el caos y la aristocracia y la burguesía parisina huía a Deauville o Biarritz, donde parecía que a menor escala se mantenía la vida. Todas las tiendas habían cerrado con la guerra. Únicamente quedaba Chanel. Fue su oportunidad. No solo no tenía competencia lo que le permitió imponer su estilo. También la guerra había cambiado a las mujeres. Ahora querían otro tipo de ropa, querían ese tipo de ropa: la ropa que llevaba Coco”. (Charles-Roux 2007)

Biarritz le proporcionaría la cercanía a España, clientela neutral y materia prima. También el éxito definitivo, ya que sirvió a toda la aristocracia y nobleza española. Se aprovechó de la mano de obra barata por causa de la guerra y comenzó un impero. Fueron tal las ganancias que por fin pudo devolverle el dinero a Boy, obteniendo al fin la independencia económica soñada. La guerra que destruyó los sueños de mucha gente a ella le había proporcionado el suyo: por fin era una mujer libre.

“Un año después, la garantía de Capel ya no me hacía falta; pudo retirar sus valores; los beneficios de la rue de Cambon eran suficientes. El orgullo era una cosa buena, pero aquel día se acabó mi juventud inconsciente”. Cit. Chanel (Morand 2009)

En 1916 Le Corbusier construía la *villa Schwob*, que no aparece en las obras completas, pero que fue publicada en L'Esprit Nouveau en 1921, y comentada por Ozenfant con el seudónimo de Julien Carón. Es el último edificio construido en La Chaux-de-Fonds. Es una amplia nave de hormigón y madera con cubierta plana en la mayoría de su superficie. Se percibe la influencia de la arquitectura conocida en sus viajes a Alemania. También la influencia de Perret, al que escribe comprometiéndose a que *“tendrá fachadas con terrazas, al estilo francés, pero de hormigón armado”*. Por esta fecha trabaja también en una empresa de hormigón armado. Probablemente por eso, este material que ya había sido usado durante el tiempo que trabajó con Perret, se instala definitivamente en su arquitectura. También en hormigón construye el proyecto de central térmica y viviendas de Sainte, de 1917, donde introduce la cubierta plana y la planta rectangular. Las construcciones de esta época, de Le Corbusier, son experimentos a sus teorías. Son pequeños ejemplos que van definiendo su arquitectura. Luisa Martina Colli en su libro *“Arte, Artigianato e técnica nella poetica di le Corbusier”* (1982) *“trata de encontrar las raíces de la estética de Le Corbusier a través del estudio de su producción e influencias de juventud. Considera que en el proyecto de la central térmica Le Corbusier manifiesta por vez primera su idea de la nueva sociedad: la fábrica como núcleo generador de relaciones sociales distintas”*.

³⁰ Georges Benjamin Clemenceau, 1841-1929, médico, periodista y político francés, Primer Ministro y Jefe de gobierno durante la III República Francesa.

Anexo 1. Vidas paralelas

La guerra es un factor que ayudará a COCORBUSIER: por un lado encontrará mano de obra barata (por los apuros económicos que pasaron muchas mujeres); por otro lado porque se quedó con el monopolio de la moda (al cerrar casi todas las tiendas) y así pudo imponer su propio estilo. La destrucción de las ciudades y la necesidad de una reconstrucción rápida y económica harán un hueco a las teorías de la vivienda prefabricada. Igualmente el uso del hormigón, como material económico, rápido y de fácil ejecución.

Ante la máquina.

La I guerra Mundial, ha servido para fomentar el uso de la máquina y ha desarrollado la fabricación. El imperio de Chanel surge por un trabajo férreo y por la adaptación al progreso. Chanel creó una empresa, no solo con su talento, sino también usando métodos de fabricación rentable, de difusión barata y resolviendo una necesidad. Pero sobre todo llegando a todos los públicos. Olvidando la idea de la exclusividad en la moda, fomentada por Worth. Al igualar el vestuario de las damas de clase social más alta con el del resto, la clientela se había duplicado, como le había sucedido a Ford. Utilizando materiales baratos, cortes sencillos y desarrollando métodos de fabricación estandarizados, abaratará la moda y ampliará la industria.

Los avances industriales, claramente influirán, pero la industria automovilística marcará la vida de Coco en tres aspectos:

- Su victoria frente al coche de caballos hace que ellas necesiten la comodidad para subir y bajar con más facilidad. No es lo mismo subirse a un coche de caballos que uno de motor. Y Chanel es la modista encargada de proveer a las mujeres de los modelos necesarios para subir y conducir un automóvil.
- En segundo lugar, la fabricación en serie del automóvil será un ejemplo de industria, que Coco tomará como ejemplo y aplicará en su moda, lo que le permitirá llegar, como sucedió con el coche, a todas las personas. Mejorando sus sistemas de organización en la fabricación, de comunicación y de venta, intentando siempre generar la necesidad y llegar a todo el mundo.
- En tercer lugar, el automóvil que en 1919 se instalaba en las clases acomodadas, será el causante de la muerte de Capel. El accidente sucedió un veinticuatro de diciembre de ese año. *“El capitán Capel venía de París. Se dirigía a Cannes cuando un neumático de su coche estalló”.*

Supondrá un golpe y un vacío muy grande para Cocó, una fractura que la obliga a empezar una tercera vida. Desde que iniciase su relación con Boy Capel, entendió que la moda más que costura era empresa. *“La moda es una técnica, un oficio, un negocio”* (Morand 2009, p.114). Paul Morand en la novela *Lewis et Irène* hace una descripción de la propia Chanel en el nombre de Irene, *“es usted una mujer de negocios porque sabe perseverar”*. *“Este Lewis que recuerda un poco a Boy Capel”*, era la dedicatoria de Morand (2011) en el ejemplar de la biblioteca de Chanel.

Tras la muerte de Boy Capel, Chanel dedicará todo su tiempo a trabajar. Según sus propias palabras, después de trabajar sólo pensaba en quedarse en casa, al igual que muchos parisinos ocupados, demasiado ocupados como para salir por la noche. *“He hecho vestidos. Podría haber hecho cualquier cosa. Fue una casualidad. No me gustaban los vestidos, sino el trabajo. Lo he sacrificado todo por él, incluso el amor. El trabajo ha consumido mi vida”* (Morand 2009, p.56)

Anexo 1. Vidas paralelas

“Todo lo que Coco toca lo transforma en oro”, dicen mis amigos. “El secreto de este éxito es que he trabajado muchísimo. Durante cincuenta años he trabajado mucho más que cualquiera. Nada sustituye al trabajo, ni títulos, ni el aplomo, ni la suerte.” (Morand 2009, p.43)

Desde 1917, Le Corbusier, se interesa por el taylorismo y las teorías sobre la organización y la división del trabajo. *“conceptos como el de eficacia, rendimiento, rigor o estándar, con los que define la actitud purista, proceden sin duda de estas lecturas”* (Robira 2000). Las formas puristas que define con el pintor Ozenfant, son como las piezas de una máquina, puras, exactas. Busca la misma exactitud en la arquitectura, una casa perfecta, como una máquina, de habitar. Cuyo interior soporte la organización perfecta, como un barco o un trasatlántico. La liberación de la estructura y la planta libre, dotan el interior de la libertad que necesitaba la vivienda para encontrar la eficiencia añorada. El hormigón, como la piel de conejo para Chanel, será uno de sus aliados, hasta encontrar esta libertad de espacial anhelada. El hormigón tiene una doble aportación. Por un lado, la libertad a la piel y a las formas. Por otro la rapidez y la posibilidad de construir masivamente, económicamente y en altura, por sus cualidades técnicas. Desde la Maison Domino hasta la Villa Roche el objetivo es la producción industrial de la vivienda. Esta producción en serie, le lleva a concentrarse, por un lado en el estudio de la propia célula y por el otro, en la seriación con las consecuente preocupaciones por la cantidad y el amontonamiento. Individuo y colectividad son las dos principales temas de investigación, y que el hormigón justifica.

En 1919 continúa el estudio de viviendas de hormigón en Troyes. *¡Casas de hormigón!*, dice, *“se construyen en tres días”*. (cit. Le Corbusier) Se rellena el encofrado como si se rellenase una botella vacía. Ya había experimentado dicha rapidez en la villa Schowb.

En 1920 estudia la maison Monol, una primera aproximación al concepto de habitar en comunidad. La economización de la construcción y la gestión de la comunidad como fábrica, son sus principales preocupaciones, más allá del posterior apilamiento de la vivienda. Según él *“la unidad de elementos constructivos es una garantía de belleza”* defendiendo *“una ciudad construida en serie con elementos constructivos semejantes para reflejar una impresión de calma, de orden y de limpieza lo cual generará una disciplina necesaria a sus habitantes”*. Sostiene Le Corbusier que *“hablar de casa en serie es hablar de partición del terreno”*. Tras la guerra mira a los Americanos y le llama la atención la ausencia del muro que separa unas propiedades de otras considerando que con esto nos muestran este espíritu nuevo basado en el respeto de la propiedad del otro. Colomina observa como, en *Vers une architecture*, Le Corbusier *“defiende la propiedad pública del suelo y la necesidad de abordar el problema de la vivienda actual mediante la producción en masa”* (Colomina 2006, p.38)

El compromiso social.

En 1917, Le Corbusier abre una fábrica de ladrillos en *“Alfortville”*³¹ y trata de poner en marcha una oficina de proyectos, *“Société d’entreprises industrielles et d’études”* (Frampton, 2001, p19), interesándose por la vivienda social, económica y de fácil montaje (como ya había experimentado en la *maison DOMINO*).

³¹ La idea de *Alfortville* surge inspirado en los ideales de la Tercera República. Libre pensadores y masones crearon la comunidad de Alfortville para difundir la idea de trabajo por el progreso social y la secularización de los estamentos públicos. Es el resultado de una expansión económica, la aparición del ferrocarril y la construcción de estaciones en los alrededores de París (que entonces se llamaba “Sena”). Las inundaciones de 1910 destruirán el municipio y será gracias al trabajo en equipo y la solidaridad que consigan reconstruir las viviendas. Fueron pioneros en la construcción de vivienda social. Fue también un lugar de acogida para inmigrantes procedentes de África o Europa.

Anexo 1. Vidas paralelas

Coco Chanel, debido probablemente a sus orígenes humildes y a la honestidad de sus acciones, tuvo también muy presente los movimientos sociales y los derechos de los trabajadores. Muy amiga de Misia, esta a su vez de Blum³² y Dreyfus³³, compartía las ideas políticas de sus amigos. Probablemente la influencia de Boy, íntimo amigo de Clemenceau, sea también considerable. Una de las acciones utópicas en la obra de Chanel, es a consecuencia de las condiciones laborales que viven las mujeres, y se da en Mimizan³⁴, en las Landas. Durante diez años se acostumbra a llevar a sus empleadas a descansar allí invitándolas a unos días de estancia.

“Organicé una colonia de vacaciones para las obreras. Esta iniciativa me costó unos cuantos millones, pero no me arrepiento de ello. Se construyó un complejo para unas trescientas o cuatrocientas mujeres. Cubría los gastos de viaje que, para que no se sintieran ofendidas, se hacían en segunda, con un mes de vacaciones pagadas en lugar de los quince días legales. Aquello duró tres años. Era bonito, alegre y muy divertido ya que no quería convertir Mimizan en un penal. Al cabo de tres años, el alcalde me rogó que cesara de hacerlo, luego me lo ordenó. Motivo: decía que aquellas mujeres acaparaban a todos los hombres de la región. Las landesas no estaban a la altura de las circunstancias” (Morand 2009, p.120).

En su faceta empresaria esta actitud también estaba presente, defender el pequeño comercio y eliminar los grandes monopolios de la costura, como fuese Poiret. Con la guerra, al entorpecerse el comercio exterior, las telas caras escaseaban. Chanel empieza a usar en sus vestidos los tejidos más baratos, hasta entonces considerados vulgares, como la piel de conejo, la tela de los gabanes de los pescadores, o el punto de roodier.

“Había decidido sustituir las pieles caras por los pelajes más indigentes. Ya no llegaba la chinchilla de Sudamérica, ni la marta cibelina de la Rusia de los zares. Utilicé el conejo. De este modo hice que se enriquecieran los pobres, los pequeños comerciantes; los grandes nunca me lo han perdonado”. Uno de sus grandes opositores será el modisto Paul Poiret³⁵ que al verla, indignado le dijo: *“¿Lo que ha inventado Chanel? El miserabilísimo del lujo”*.

La gran búsqueda de Chanel era encontrar un traje que sirviera todo el mundo, que unificase a las mujeres, como el uniforme de su internado. *“Si escribiera una obra técnica les diría: un vestido bien hecho le sienta bien a todo el mundo”* (Morand 2009, p.49). Para ella, el traje no sirve para convertir a la mujer en monumento. La lógica debía fundar la indumentaria. Y esa lógica facilitaría la vida de las mujeres. El objetivo era llevar un traje que sirva para todas las actividades del día. Que le permita realizar todo tipo de movimientos y nuevos materiales, como en la construcción, serán sus aliados.

“He aquí porque soy quien soy, por qué he durado, por qué el traje sastre que llevaba al salir de compras en 1913 se puede llevar todavía en 1946: porque las nuevas condiciones sociales siguen siendo las mismas” (Morand 2009, p.46).

³² Léon Blum (1872-1950) fue un político socialista francés. Sus reformas han representado importantes avances sociales (vacaciones pagadas, participación de la mujer en el gobierno, reducción de la jornada de trabajo, entre otras) y hoy en día es considerado como una de las grandes figuras del socialismo francés.

³³ Alfred Dreyfus (1859-1935) capitán del ejército francés, ingeniero politécnico de origen judío-alsaciano. Fue acusado erróneamente de alta traición al gobierno francés y encarcelado (injustamente) doce años. El caso mostró la existencia de movimiento antisemita en Francia. El país estuvo dividido entre estos y los intelectuales a favor de Dreyfus.

³⁴ Mimizan se convierte en zona de descanso para grandes personalidades además de por su entorno porque en 1911 el II Duque de Westminster construye el Château Woolsack a orillas del lago Aureilhan.

³⁵ La influencia de Paul Poiret es vital en la historia de la moda, así como en las vidas de Chanel y de Le Corbusier. Detallo su vida y estas influencias en el capítulo: “Diseño del vestido y del edificio como objeto fenomenológico en París. 1900-1925”.

Anexo 1. Vidas paralelas

Como Le Corbusier aspiraba a encontrar una casa que pudiese albergar a todo el mundo y que pudiese construir de forma seriada. En 1925, Le Corbusier plantea, un ejercicio de Subdivisión de la propiedad para la comuna de Audincourt³⁶. Preocupado por la insalubridad de las calles, la cantidad de polvo que guardan, una superficie inutilizable para la cultura o el reposo. Respecto a las residencias de los estudiantes, defiende que es injusto que los de los pobres sean diferentes de las de los ricos. Todas deben ser iguales. Definir un tipo. “¡Economía. Eficiencia. Arquitectura!”

El concepto de lujo³⁷.

La estrategia de Chanel es modificar el concepto de lujo. Para ella, el lujo ya no reside en la exclusividad. El lujo reside en la autenticidad y en la naturalidad.

Le Corbusier, también tiene un nuevo concepto del lujo: esta casa es un palacio. Introducir el exterior, el paisaje Y el jardín al interior de la vivienda. Como Chanel que introduce sus orígenes en el campo de la Auvernia en la elegancia Parisina, Ambos eliminan los límites entre el campo y la ciudad. Hacen de su obra una utopía pragmática (como la ciudad-jardín de Howard).

En 1922 expone también en el Salon d'Automne el proyecto urbanístico *Une Ville Contemporaine* o *Ville Radeuse*. Para Le Corbusier, este es el plan urbanístico por medio de medios técnicos y de síntesis de arquitectura, de una ciudad contemporánea de tres millones de habitantes. Consciente de la polémica que generará dicho plan sostiene: “*la sorpresa conducirá a la cólera o al entusiasmo*”.

Dos argumentos explican este plan: uno esencialmente humano, la psicología de las sensaciones, el corazón, el espíritu. El otro es la historia y las estadísticas. El stand de la exposición tenía 27 m de longitud y una superficie de 100m². Como un organismo urbano apenas imaginado. “*¡Usted trabaja para la luna!*”, me dirán los amigos. Pero hasta ahora ningún argumento técnico ha podido combatir las propuestas racionales de este proyecto”

Estudiando la historia de algunas de las ciudades más importantes como Paris, Londres, Berlin o New-York, sus densidades, el crecimiento de población que han sufrido en los últimos cien años, las circulaciones de las ciudades antiguas, las circulaciones nuevas, la aparición del coche, del ferrocarril, los nuevos desplazamientos. Como decía, historia, estadísticas definirán una ciudad contemporánea para tres millones de habitantes donde el centro de negocios es para cuatrocientos mil habitantes, un área reservada para el desarrollo de la ciudad y dos millones de habitantes para la ciudad-jardín. Un sistema de circulación que descongestiona el centro y regula el tamaño de las vías en función del tráfico.

El nuevo organismo urbano ofrece descongestionar el centro de las ciudades, aumentar la densidad, aumentar los medios de circulación y aumentar las superficies verdes. Una vez más, aplica la línea recta, como haría Haussmann. Ejes transversales dirección norte-sur y este-oeste que componen una retícula . A los pies de los rascacielos, manzanas de 2400x1500m² convertidos en jardines, restaurantes, boutiques, teatros y lugares públicos en general.

³⁶ Es una población y comuna francesa en la región de Franco Condado en el distrito de Montbéliard y cantón de Audincourt que nace en 1793 con 660 habitantes. En 1921 tenía 8760 habitantes

³⁷ El lujo es el concepto que define según la RAE demasía en el adorno, en la pompa y en el regalo. Abundancia de cosas no necesarias ó todo aquello que supera los medios normales de alguien para conseguirlo. Actualmente la RAE está estudiando la posibilidad de modificar esta definición, por petición de Loewe..

Anexo 1. Vidas paralelas

El mismo stand poseía el además, el estudio de la célula de habitación, una maqueta de yeso de la cuarta versión de maison Citrohan. Por una parte el hombre en un conjunto de tres millones de habitantes, por otro lado el hombre totalmente sólo en su habitación³⁸. “¿Qué será de esta habitación?”, se pregunta. Y define los inmueble villa, como una solución al problema de la residencia en la gran ciudad. Apilamiento de celdas, donde cada apartamento es en realidad una pequeña casa con su propio jardín, heredado de los patios del Mediterráneo o de las celdas del monasterio de Emma. El lujo es introducir el campo en la ciudad, el jardín en la casa. Jardines como mundos, como sostiene Foucault, “Pero quizás el más antiguo ejemplo de heterotopía sea el jardín: el jardín, creación milenaria que ciertamente tenía una significación mágica en Oriente”. Pero esto es posterior.

La primera versión de la célula individual, de la Maison Citroën data de 1920. Fué el primer experimento, de una vivienda modular, que podría construirse en altura, repitiéndose tridimensionalmente. André Citroën había construido sus primeros modelos de vehículos en 1919 y Le Corbusier quiere reproducir este sistema industrial en la construcción. La casa consta de dos muros de carga laterales, cuatro forjados de diferente largo, tres plantas, las ventanas y sus particiones siguiendo el mismo módulo. La zona de estar tenía doble altura, que la comunicaba visualmente con la planta superior. Extrae de los atelier parisinos de pintores y artistas de la época, que tenían un ventanal en doble altura al norte (buscando luz pero no sol). Y la planta segunda, comunicada con el estar, lograba una terraza por el desplazamiento del forjado, como un jardín. Le Corbusier quiere una disposición del interior libre, conforme al uso de cada familia. El control de la luz se dará según el interior y las necesidades higiénicas quedan cubiertas. Es la vivienda tratada con respeto.

“París espera que la época le rescate de su vida amenazada, de su hermoso pasado. Espera la manifestación magnífica y potente del espíritu del siglo XX” (Le Corbusier , Jeanneret, P. 1995, p.38).

La segunda versión tiene poca trascendencia. En la tercera versión, la que presenta en el stand de la exposición del Salón d’Automne, de 1922, sin embargo, introduce un concepto esencial para su arquitectura teórica, sube la vivienda sobre pilotis.. En vez de apoyarla en la tierra como haría en su primera versión, la levanta para recuperar completamente el terreno de la casa. Esto aporta el jardín en planta baja y la célula se transforma en la villa que le Corbusier deseaba, para todos los trabajadores Así logra resolver el problema del suelo, que consideraba tan importante en los derechos del propietario. Además introduce un elemento experimental que luego descartará de su arquitectura, el balcón corrido.

La vivienda en serie Citrohan “*pour ne pas dire Citroën*”³⁹ (Le Corbusier , Jeanneret, P. 1995, p.45). es una casa como un coche, como un autobús o como una cabina de un barco. Es considerar la vivienda como una máquina o una herramienta. Es huir del mal uso que se hacía del espacio en la antigüedad.

³⁸ LC usa el término celda (cellule) seguramente en referencia de las celdas de los monjes de la cartuja de Emma.

³⁹ Por que no decir Citroën. P. 45.

Anexo 1. Vidas paralelas

Es una heterotopía, como define el Foucault: *“el gran barco del siglo diecinueve es un pedazo de espacio flotante, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, cerrado sobre sí, libre en cierto sentido, pero abandonado fatalmente al infinito del mar, y que de puerto en puerto, de barrio de chicas en barrio de chicas, de navegación en navegación va hasta las colonias buscando lo más precioso que éstas resguardan de esos jardines orientales de los que hablábamos hace un rato, comprendemos por qué el barco ha sido para nuestra civilización, al menos desde el siglo dieciséis, al mismo tiempo el más grande instrumento económico y nuestra más grande reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia”*.

En ella estudia la estandarización sistemática de los elementos de la construcción: estructura, fachada, ventanas, escaleras, etc. *“Todas nuestras mansiones, todas nuestras villas, las casas de los obreros, casas de alquiler, todos se ejecutan con la misma ventana como elemento tipo. La ventana es el elemento mecánico-tipo de la casa”* cit. Le Corbusier (1995) Con esta representación define finalmente el volumen arquitectural. Este volumen se construye por primera vez en 1927 en Stuttgart en la colonia de Weissenhof, en 1925.

“¡Stuttgart es la ocasión, por fin!. La ocasión de presentar un tipo. Un tipo de disposición interior, un tipo de estructura, una proposición de reforma de mobiliario y una estética verdadera. Es sobre todo una actitud moral”.

En *“Teorías e Historia de la Arquitectura”*, Manfredo Tafuri señala de pasada que Le Corbusier *“no aceptaba las nuevas condiciones industriales como una realidad exterior, no se relacionaba con ellas como un “intérprete”, sino que más bien aspiraba a entrar en ellas como “productor”*”. Le Corbusier defiende el apilamiento como método eficaz y aspira a que su arquitectura recoja todas las condiciones industriales que mencionaba Tafuri. Chanel busca vender a más gente. Lo logra con la estandarización. Le Corbusier busca la estandarización de la casa para comercializarla mejor, pero también como experimento de sus teorías constructivas.

En un sentido físico pero también en cierta medida metafísico la industria textil así como la construcción están íntimamente ligadas a la producción técnica. La condición que adquiere el traje o el edificio como individual, frente a la pluralidad concebida del comercio textil o de la ciudad, se traduce en una indumentaria y una arquitectura a su servicio. El espíritu social presente en los círculos intelectuales de París y la búsqueda de un ideal, de una vida mejor, con las mismas condiciones para todos, la defensa de los derechos de los más humildes y la necesidad de encontrar productos que llegasen a todos, influyen en su desarrollo. Un doble juego de beneficio pero también de generosidad. Una vez más la cualidad individual frente al bien colectivo. La técnica, la máquina, las nuevas formas de producción, los inventos, permitirán agilizar los tiempos, modificar la velocidad en todas sus versiones. Flexibilizar los conceptos en la introducción progresista de otros nuevos. Coco Chanel y Le Corbusier, en sus respectivos oficios, están influidos por los nuevos sistemas de organización y por las posibilidades sociales, humanitarias, técnicas y comerciales.

La influencia del pensamiento utópico en ambos campos como necesidad de convivencia se refleja en su constitución, como hemos visto. Vestido y casa incluyen en su carácter los nuevos métodos de producción.

Anexo 1. Vidas paralelas

anexo 2.

bibliografía por capítulos

Introducción

AA.VV., 1969, *"Psicologia del vestire"*, Bompiani, Milano.

ARGAN, Giulio Carlo, 1965, *"Progetto e destino"*, Editorial Il Saggiatore, Alberto Mondadori, Milán, Traducción al castellano: 1969, *"Proyecto y destino"*, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

ARCHIBALD, Alison, 1790, *"Essays on the Nature and Principles of Taste"*, Cuarta edición: 1815, por George Ramsay and Company, Edinburgo.

AUGSBURG, Tanya, 2006, *"Becoming Interdisciplinary: An Introduction to Interdisciplinary Studies"*, Mcgraw-Hill Edition, EEUU, ISBN: 0757526470.

BALZAC. H. De, 1982, *"Trattato della vita elegante"*, Savelli, Roma.

CONRADS, Ulrich, 1973, *"Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX"*, Editorial Lumen, Barcelona, ISBN: 978-8426411013.

CUVIER, Georges Baron, 1835, *"Lecons d'anatomie comparée"*, Crochard et cie, París.

GIEDION, Sigfried; Kunsthistoriker Tschechoslowakei Schwei USA; ÜTZON, Jorn, 1965, *"Jorn Ützon and the third generation: a new chapter of Space, time and Architecture"*, Edizioni de comunita, Milano, Traducción al castellano: *"Jorn Ützon y la tercera generación"*, en *"Textos de arquitectura de la modernidad"*.

GOETHE, Johann Wolfgang Von, 1808-1832, *"Faust: der Tragödie erster Teil"* y *"Faust: der Tragödie zweiter Teil"*, Edición española: 2006, *"Fausto"*, Alianza Editorial, Madrid.

GONZALEZ, Wenceslao J., 1988, *"Aspectos metodológicos de la investigación científica: un enfoque multidisciplinar"*, Universidad de Murcia, Murcia.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi, 1999, *"Textos de Arquitectura de la modernidad"*, Editorial Nerea, Guipúzcoa, Primera edición: 1994, ISBN: 84-86763-85-1.

KEMPF, R., 1980, *"Dandies"*, Bompiani, Milano Edición Original: *"Dandies"*, Seuil, París, 1977.

LOOS, Adolf, 1931, *"Adolf Loos. Trotzdem. 1900-1930"*, Opel, Adolf (ed) Innsbruck.

MC LUHAN, Marshall, 1964, *"Understanding Media: The Extensions of Man"*, 1ª edición McGraw-Hill, USA, ISBN: 1584230738; Edición al castellano: *"Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano"*, Traducción: Patrick Ducher, Editorial Grupo PLANETA, 1992, Barcelona.

MOSLEY, Jonathan, SARRA, Rachel, 2013, "*Architectural and transgresión: an interview with Bernard Tschumi*", Architectural Design, [online] pp.32-37. en <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ad.1671/abstract> [Acceso 13 Julio 2018]

PAYNE KNIGHT, Richard, 1805, "*Analytical inquiry into the Principles of Taste*", Ed. Luke Hansards, Londres, Tercera edición,

PERROT, P., 1982, "*Il sopra e sotto della borghesia*", Longanesi, Milano, Edición original: "*Les dessus et les Dessous de la bourgeoisie*", Librairie Arthème Fayard,, París, 1981.

RAGONE, G., 1986, "*Sociología dei fenomeni di moda*", Franco Angeli, Milano.

SANZ BOTEY, Josè Luis, 1998, "*Arquitectura edl siglo XX. La construcción de la metáfora*", Novagràfik s.a. Barcelona.

SEMPER, Gottfried, 2011, "*The four Elements of Architecture and other Writings*", Cambridge University Press, UK, Translated: Harry Francis Mallgrave, Título Original: "*Die vier Elemente der Baukunst*", 1851, F. Vieweg, Alemania.

SAINT-SIMON, Henry de,1831, "*Doctrine de Saint-Simonienne*", 2012, "*OEuvres completes de Saint-Simon*", Harvard Colege Library, Paris.

SIMMEL, G., 1985, "*La moda*", Editore Riuniti, Roma, Título Original: 1985, "*Die mode*".

ZOLA, Emile, "*Au bonheur des dames*",1883 1ª edición: Gerorges Charpentier, Paris, (es el decimoprimer volumen de "*Les rougon Macquart*", 1871-1893), Primera traducción al castellano "*La dicha de las damas*", 1885, Traductor: Miguel de Toro y Gómez, El Cosmos Editorial s.a., Traducciones posteriores: "*El paraíso de las damas*", 2013, Alba Editorial, Barcelona, ISBN: 9788484288329.

habitaciones accesibles

- BALZAC, Honoré, 2014, *"La comedia humana"*, Hermida Editores, Traducción Aurelio Garzón del camino, ISBN: 978-84-941767-3-9, Edición original: *La comédie humaine*, 1830-1850,
- BAUDRILLARD, J., 1976, *"La soceitá del consumi"*, Il mulino, Bologna, Edición Original: 1970, *"La société de consommation"*, Donoel, París.
- BENJAMIN, Walter, 1999, *"Sobre algunos temas de Baudelaire"*, Leviatan, ISBN: 9789875140233
- BENTHAM, Jeremy, 2002, *"La panoptique"*, Mille et Une Nuits, París, ISBN: 2842056876, Edición Original: "Le panoptique", 1791, *"Panoptique ou Maison d'inspection"*, L'imprimerie nationale, Paris.
- BERSANI, Alberto; FISSORE, Paolo, 1999, *"Dal disegno al design. Storia de lla carrozzeria en Piemonte dalla carrozza all'automobile"*, Priuli&Verluccha, editori Torino.
- CASASECA, Antonio, PANERA, Javier y RUIZ, Margarita, 2013, *"El poder de la imagen"*, Ediciones Universidad de Salamanca y autores, Salamanca.
- CLARCK, Timothy James, 2003, *"The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851"*, Berkeley: University of California Press, California
- COLOMINA, Beatriz, 2006, *"Doble exposición"*, Ediciones AKAL, Madrid, ISBN: 844601629
- CHARLES-ROUX, Edmonde, 2007, *"El siglo de Chanel"*, HERCE, Madrid, ISBN: 9788461167692
- DAHRENDORF, R., 1963, *"Classi e conflitti di classe nella società industriale"*, Laterza, Bari.
- DE HEER. Jan, 1973, *"The Architectonic Colour: Polychromy in the Purit Architecture of Le Corbusier"*, 010 Publisers, Rotterdam
- DIAZ SANCHEZ, Julián, 2013, *"Arte, diseño y moda : confluencia en el sistema artístico"*, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, ISBN: 9788490440315
- DICKENS, Charles, 1999, "Cuento de Navidad", iUniverse, ALBA, Lincoln, Introducción José Antonio Álvarez Uría-Rico, ISBN: 9781583488256; Edición original: 1843, *"Christmas Carol"*, Chapman&Hall, Londres.
- DOSTOIEVSKY, Fiodor, 2006, *"Memorias del subsuelo"*, Editorial Cátedra, Madrid, ISBN: 9788437620329. Edición original: 1864, *"записки изъ подполья"*, Epoch, San Petersburgo, Traducción al inglés, 1993, *"Notes from the underground"*, Traducción Richard Pevear y Larissa Volokhonsky.
- ENGELS, Federico, 1919, *"La situación de la clase obrera en Inglaterra"*, JUCAR, Gijón, Traducción: Fina Warshaver, ISBN: 9788433415219 Edición Original : 1845, *"Die Lage der arbeitenden Klasse in England"*, Verlag Otto Wigand, Leipzig. Traducida al inglés: 1885, *"The Condition of the Working Class in England"*

- FOUCOULT, Michel, 2012, "*Vigilar y Castigar*", Biblioteca Nueva, Madrid, ISBN: 9788415555018. Edición Original: 1975, "*Surveiller et Punir: Naissance de la prison*", Editions Gallimard, Paris.
- FOURIER, Charles, 1822, "*Traité de l'association domestique-agricole ou attraction industrielle*". Bossange, París, Edición traducida: "*Tratado de la asociación doméstica-agrícola*", 1841
- FOURIER, Charles, 2001, "*Le nouveau monde industriel et societaire ou Invention du procédé*", La press du Réel, París; Edición original: 1829, Bossange Père et P. Mongie Ainé, Paris.
- FOURIER, Charles, 1822, "*Traité de l'association domestique agricole*", Bossange Père et P. Mongie Ainé, Paris.
- FALLERS, L.A., 1971, "*Moda, consumo e classi sociali*", Bendix e Lipset.
- FRAMPTON, Kenneth, 1998 , "*Historia Crítica de la arquitectura Moderna*", Gustavo Gili, Barcelona
- FRAMPTON, Kenneth, 1999, "*Historia sobre Cultura Tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*", Ediciones AKAL, Madrid, Traducción Amaya Bozal, ISBN: 8446011875, Edición Original: 1995, "*Studies in tectonic Culture. The poetics of construction in nineteenth and twentieth century Architecture*".
- FRAMPTON, Kenneth, 2001, "*Le Corbusier*", Ediciones AKAL, Madrid, ISBN: 8446013061, Edición Original: "*Le Corbusier*", 1997, Ediciones Hazan, París.
- GAILLARD, Jeanne, 1997, "*Paris, la ville, 1852-1870*", L'Harmattan, París, ISBN: 2738460593.
- GALLEGO, Julián, 1976, "*El pintor de Artesano a Artista*", Universidad de Granada, Departamento Historia del arte, Granada, ISBN 10: 8433800167.
- GIEDION, Sigfried, 2009, "*Espacio, Tiempo y Arquitectura*", Editorial Reverté, Barcelona, Traducción Jorge Sainz Avia, Edición Original: "*Space, Timea and Architecture: The growth of a new tradition*", 1941, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets
- GUADET, Julien, 2013, "*Elements et théories de l'architecture: Tome 1: cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts*", Hachette Livre BNF, Paris; Edición Original, 1902, "*Elements et théories de l'architecture*".
- HALL, Peter Geoffrey, 1996, "*Las ciudades del mañana. Historia del urbanismo del siglo XX*" Ediciones Serbal, Colección La Estrella Polar, Barcelona.
- HAXLEY, Aldous, 2007, "*Un mundo feliz*", Editorial Edhasa. Colección Diamante, Barcelona, Traducción: Ramón Hernández, ISBN: 9788435033404, Edición Original: "*Brave new World*", 1932, London, Chatto&Windus.
- HEIDEGGER, Martin 2014, "*Conferencias y artículos*", Ediciones del Serbal, Barcelona. Edición Original: 1954, "*Vorträge und Aufsätze*", Verlag Günther Neske, Pfullingen.

HEIDEGGER, Martin 2003, *"Ser y tiempo"*, TROTТА, Madrid. Edición original: 1927, *"Sein und Zeit"*, Berlín.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi, 1999, *"Textos de Arquitectura de la Modernidad"*, NEREA Editorial, Guipuzcoa, Primera edición: 1994, Segunda edición 1999, ISBN: 84-86763-85-1.

HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel, 1990, *"La casa de un solo muro"*, NEREA, Madrid

HOBSBAWN, Eric, 2011, *"Historia del siglo XX, 1914-1991"*, Editorial Crítica, Barcelona, Traducción Juan Faci y Jordi Ainaud, ISBN: 978-8498921908 ; Edición Original: 1995, *"Age of Extremes. The short Twentieth Century: 1914-1991"*, Abacus, Londres.

JAMES, Strike, 2004, *"El nuevo lenguaje del hierro y el vidrio"*, Editorial Reverté, Barcelona

KRIES, Mateo; VON VEGESACK, Alexander, 2008, *"Le Corbusier. A study of the decorative art movement in Germany"*, Vitra Design Museum, Alemania, ISBN: 978-3-931936-29-7.

KULTERMANN, Udo, 1996, *"Historia de la historia del Arte. El camino de una ciencia"*, AKAL, Madrid , ISBN: 9788446004370

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, 1995, *"Le Corbusier. OEuvre Complète"*, Volumen 1, 1910-29, Les Éditions d'Architecture Zurich, ISBN: 3760880118. Edición Original: 1964.

LE CORBUSIER, 2003, *"Le Corbusier"*, A. Asppan S.L., Madrid.

MALDONADO, Eduardo, 2014, *"Environmentally Friendly Cities: Proceedings of Plea, 1998, Passive and low Energy Architecture"*, Routledge, NY.

MARTINA COLLI, Luisa, 1982, *"Arte, Artigianato e tecnica nella poetica di le Corbusier"*, Laterza.

MC ORLAN, Pierre, 1930, *"Le Printemps"*, Gallimard, París.

MILLS, John Stuart, 1909, *"The Principles of Political Economy: with some of their applications to social philosophy"*, William James Ashley, London, Septim edición. Edición Original: 1848, *"The Principles of Political Economy: with some of their applications to social philosophy"*, John William Parker, Londres.

MORAND, Paul, 2009, *"El aire de Chanel"*, Fábula Tusquets Editores, Barcelona Traducción Ana Torrent, 1989, ISBN: 9788483106532, Edición original: 1976, *"L'allure de Chanel"*, Hermann, Editeurs des sciences et des arts, París

MORAND, Paul, 2011, *"Lewis et Irene"*, Poche, París.

MORO, Tomás, 2011, *"Utopía"*, Planeta, Barcelona, Traductor: Joaquim Mallafré Gavalda, ISBN: 9788408101062, Edición original: 1516, *"Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía"*.

NORD, Philip, 1986, *"Paris shopkeepers and the politics of resentment"*, Princenton University Press, New Jersey.

PRADA, Manuel, 2008, *"Arte y Composición"*, NOBUKO, Argentina.

RAMIREZ, Juan Antonio, 1981, *"Arquitectura y Utopía"*, Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte. Delegación en Málaga del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, Málaga.

RICE, Shelley, 1999, *"Parisian Views"*, MIT press, Massachuset, ISBN: 9780262681070.

ROSNER, Michelle, 2011, *"The artistic and Literary Transformation of nineteenth-Century París"*, The Graduate History Review, Vol. 3, N 1, Canada, EISSN: 19252455.

ROUX, Nicole, 2005, *"Habiter Le Corbusier: Practiques sociales et théorie architecturale"*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

ROVIRA, Teresa, 2000, *"Los problemas de forma: Schoenberg y le Corbusier"*, Ediciones UPC, Madrid .

ROWE, Colin 1999, *"Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos"*, Editorial Gustavo Gili. Col. GG REPRINTS, Barcelona, Primera edición: 1978, col. *"Arquitectura y crítica"*; Segunda edición: 1980, col. *"Arquitectura y crítica"*, ISBN: 8425217946, Título original: *"The Mathematics of the ideal Villa and other Essays"*.

RUSKIN, John, 1989, *"Las siete lámparas de la Arquitectura"*, Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Madrid, Versión al castellano: Xavier Costa Guix, ISBN: 8460073101989. Edición Original: 1849, *"The seven lamps of architecture"*, Editorial Smith, Elder & Co, Londres. Edición completa: en *The Works of John Ruskin*. George Allen, 1903-1912, E.T Cook & A. Wedderburn, Londres.

SAETA , Rafael , 2006, art. *"Aspectos urbanos y arquitectónicos de los grandes almacenes de París: La modernización del gran comercio urbano a partir de la primera mitad del siglo XIX"*, Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Vol. X, núm. 211, Universidad de Barcelona, Barcelona, ISSN: 1138-9788.

SEMPER, Gottfried, 1966, *"Wissenschaft, Industrie und Kunst: und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht"*, Florian Kupferberg, Berlin. Edición original: 1852, *"Wissenschaft, Industrie und Kunst"*, Vieweg, Berlin.

SEMPER, Gottfried, 1860-1863, *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, Praktische Aesthetik"*, Segunda edición 1873, Traducción al castellano: *"El estilo en las artes técnicas y tectónicas o estética práctica un manual para técnicos, artistas y amantes de las artes"*, 2013, Traducción Juan Ignacio Azpiazu, Azpiazu ediciones, Buenos Aires, ISBN: 978-9872876623.

SENNET, Richard, 2008, *"El artesano"*, Edición ANAGRAMA.

SIMONDON, Gilbert 2009, *"La individuación a la luz de nociones de forma y de información"*, Editoria Cactus y la cebra, Buenos Aires

STRIKE, James, 2004, *"De la construcción a los proyectos: la influencia de las nuevas técnicas en el diseño arquitectónico, 1700-2000"*, Editorial Reverté, Barcelona, Traducción: María Jesús Rivas,

ISBN: 8429121013, Edición Original: *"The influence of New Methods of Construction on Architectural Design, 1690-1990"*, 1991, Oxford

SWIFT, Jonathan, 1983, *"Gulliver´s Travlls"*, Penguin Group UK, Reino Unido Gran Bretaña, ISBN: 0140430229, Edición Original: 1927.

TAYLOR, Frederick Winslow , 1911, "The Priciples of Scentific Management", Harper&Brothers, NY and UK, Traducción al español: 1985, *"Principios de la Administración Científica"*, Herreo Hermanos.

TRUBERT-TOLLU, Chantal; TÉTART-VITTÚ, Françoise; MARTIN-HATTEMBERG, Jean-Marie; OLIVIERI, Fabrice; LACROIX, Christian, 2017, *"La Maison Worth 1858-1954. Naissance de la haute couture"*, Editions la Bibliothèque des Arts, París, ISBN: 978-2884532105.

VEBLEN, Thorstein, 2002, *"Teoría de la clase Ociosa"*, Editorial Fonde de Cultura Económica de España, Mexico.

VALENCIA GIRALDO, Asdrúbal, 2004, *"De la técnica a la modernidad: construcciones técnicas, ciencia, tecnología"*, Universidad de Antioquía, Colombia, ISBN: 958-655 (Volumen)

VEBLEN, Thorstein, 2001, *"Teoría de la clase Ociosa"*, Editorial Fondo de Cultura Económica de España", México.

WEBER, Max, 1968, "Economía y Sociedad", Editores T Parson, Free Press, New York, Traducción: A. R. Henderson , Edición Original: 1920, *"The Theory of Social and Economic Organization"*.

ZOLA, Emile, 1993, *"Les quatre Évangiles. Travail"*, L'harmattan, París, ISBN: 2738422284, Edición original: *"Les Quatre évangielies. Travail"*, éditions Eugène Fasquelle, 1901.

ZOLA, Emile, 2008, *"El vientre de París"*, Alianza Editorial, Madrid, ISBN: 9788420662299, Vol. nº3 de Rougon Macquart, Primera Edición en Castellano: 1883

ZOLA, Emile, 2013, *"El paraíso de las Damas"*, Alba Editorial, Madrid, ISBN: 9788484288329, Vol. nº11 de Rougon Macquart, Primera Edición en Castellano: 1885

ZOLA, Emile, 2015, *"La obra"*, Penguin Random House Grupo Editorial España, Madrid, ISBN: 9788491059868; Edición Original: 1886, *"L´Oeuvre"*, G. Charpentier, París

Envases transparentes

- APOLLINAIRE, Guillaume, 1914, "Revue de la quinzaine: Les Réformateurs du costume" (Artículo), *"Mercure de France"*, no. 397, enero, París, Traducción: *"The Fortnight Review: the Reformers of Dress"*
- ARGAN, Gulio Carlo, 1991, *"El arte Moderno, del iluminismo a los movimientos contemporaneos"*, Ediciones AKAL, Madrid
- ARGAN, Gulio Carlo, 2006, *"Walter Gropious y la Bauhaus"*, ABADA Ediciones, Madrid, Traducción de Juan Barja y Juan Calatrava, ISBN: 9788496258631. Primera Edición en Castellano: 1957, Nueva Visión, Buenos Aires. Primera Edición: 1951, "Walter Gropious e la Bauhaus", Editorial Einaudi, Torino.
- BALLA, G., 1973, *"Futurist Manifiesto on Man's clothing"*, Trd. BRAIN, R., Viking, NY.
- BANHAM, Reyner, 1985, *"Teoría del diseño en la primera era de la máquina"*, Architectural Paidos, Barcelona, Título Original: *"Theory and Design in the first Machine Age"*, Architectural Press, London, 1960-1982
- BARR, Alfred, 1946, *"Picasso: Fifty Years of his Art"*, The Museum of Modern Art, New York.
- BELCHER, John, 1907, *"Essentials in Architecture"*, B.T. Batsford, Londres.
- BLAKE, Jody , 1999, *"Le Tumulte Noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930"*, University Parck: Pennsylvania State University Press, Pennsylvania
- COHEN, Jean-Louis, BENTON, Tim, 2008, *"Le Corbusier Le Grand"*, Phaidon, London, ISBN: 9780714846682.
- COLOMINA, Beatriz, 1987, *"Sobre Adolf Loos y Joseph Hoffmann, a proposito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica"*, Artículo en *Annals d'arquitectura*, nº4, Barcelona.
- COLOMINA, 1992, *"Sexuality and Space"*, Princeton Architectural Press, NY.
- COLOMINA, Beatriz, 2006, *"Doble exposición"*, Ediciones AKAL, Madrid, ISBN: 8446016298.
- CALOSSE, JP. A., 2011, *"Pablo Picasso, 1881-1914"*, Parkstone International, New York
- CENDRARS, Blaise, 1949, *"Le Lotissement du ciel. La Banlieue de París"*, París: Denoël, París
- CHARLES-ROUX, Edmonde, 2007, *"El siglo de Chanel"*, HERCE, Madrid, ISBN: 9788461167692
- DROSTE, Magdalena, 1991, *"Bauhaus 1919-1933"*, Benedickt Taschen , Alemania, ISBN: 3-8228-0570-x.
- ESTEBAN, Paloma, 2005, *"Picasso, 1881-1914"*, Unidad Editorial S.A., Madrid
- EVERS, Bernd; CHRISTOF, Thoenes, 2011, *"Teoría de la Arquitectura"*, TASCHEN, Berlín

FRAMPTON, Kenneth, 2001, *"Le Corbusier"*, Ediciones AKAL, Madrid, ISBN: 8446013061

GIEDION, Sigfried, 2009, *"Espacio, Tiempo y Arquitectura"*, Editorial Reverté, Barcelona, Traducción Jorge Sainz Avia, Edición Original: *"Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition"*, 1941, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets

GIOVANI, Lista, 1989, *"La scène futuriste"*, Editions du CNRS, París

GRESLERI, Giulano, 1981, *"Josef Hoffmann"*, Nicola Zanichelli, Bologna.

GROPIOUS, Walter, 1925, *"Internationale Architektur"*, Albert Lagen Verlag, Munich

GROPIOUS, Walter, Primera edición inglesa: 1956, *"Scope of total Aechitecture"*, George Allen&Urwin, New York, Primera versión castellana: *"Alcances de la arquitectura integral"*, Emecé Editores, S. A: Buenos Aires, 1970.

HERNANDEZ DE LEÓN, Juan Miguel, 1990, *"La casa de un solo muro"*, NEREA Editorial, Madrid, Traducción del artículo de Semper: *"Ciencia, Industria y Arte"*, Título Original: *"Wissenschaft, Industrie und Kunst"*, 1852

HOWARD, Marjorie, 1914, *"The Vanishing Bohemia of Paris"*, Vanity Fair, París

JAEGGLi, Annemarie, 1998, *"Fagus. Industrial Culture from Werkbund to Bauhaus"*, Princenton Architectural Press, NewYork

KOOLHAAS, Rem, 2004, *"Delirious NY"*, G.G. REPRINTS, Barcelona. Primera edición: 1978, Oxford University Press, ISB: 978-1885254009.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, 1995, *"Le Corbusier. OEuvre Complète"*, Volumen 1, 1910-29, Les Éditions d'Architecture, Zurich, ISBN: 3760880118. Primea edición: 1964.

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, 1995, *"Le Corbusier. OEuvre Complète"*, Volumen 2, 1929-34, Les Éditions d'Architecture Zurich, ISBN: 3760880118. Primea edición: 1964.

LIPOVETSKY, Gilles, 2002, *"The Empire of Fashion: dressing modern democracy"*, Priceton University Press, EEUU, Traducción: Catherin Porter, ISBN: 9780691102627.

LOOS, Adolf, 1930, *"Stenograph of a conversation between K. Lhota and A. L."*, Plzeň, <http://en.muzeumprahy.cz/1351-raumplan/>

LOOS, Adolf, 1993, *"Escritos I 1897-1909"*, El Croquis Editorial, Madrid.

LOOS, Adolf, 1921, *"Ins leere gesprochen 1897-1900"*, (Unveränderter Neudruck (Neusatz) der Erstausgabe), Ed. George Cres et cie, París, Zurich, Traducción al castellano: *"Dicho en el vacío"*, 2003, Autor-Editor, Madrid.

LOOS, Adolf, 1972, *"Ornamento y Delito"*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona. Edición original: 1908, Conferencia

LLEÓ, Blanca, 1997, *"Dos esquinas y una polémica"*, Revista CIRCO, nº 41, Madrid.

MARCUSE, H., 1967, *"L'uomo a una dimensione"*, Einaudi Torino, Edición Original: 1964, *"One-dimensional man"*, Bacon press, Boston.

MC LUHAN, Marshall, 1964, *"Understanding Media: The Extensions of Man"*, 1ª edición McGraw-Hill, USA, ISBN: 1584230738; Edición al castellano: *"Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano"*, Traducción: Patrick Ducher, Editorial Grupo PLANETA, 1992, Barcelona.

MIR BALMACEDA, Maria José, 1995, *"La moda femenina en el periodo de entre guerras: Coco Chanel y Elsa Schiaparelli"*, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona

MONROE, Harriet, 1968, *"John Root"*, New York

MOHOLY-NAGY, Laszlo, 1947, *"The new vision and Abstract of an Artist"*, George Wittenborn, New York, Edición Castellana: *"La nueva visión y reseña de un artista"*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1963

MOHOLY-NAGY, Laszlo, 1947, *"Vison in Motion"*, Paul Theobald & Co., Chicago

MOOS, Stanislaus von, 2000, *"Le Corbusier before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Pinting and Photography, 1907-1922"*, Yale University Press, USA, ISBN: 0300093578

MORAND, Paul, 2009, *"El aire de Chanel"*, FÁBULA Tusquets Editores, Barcelona
Traducción Ana Torrent, 1989 (1º edición Afueras 1989, 2º edición FABULA 1999), ISBN: 9788483106532, Versión original: *"L'allure de Chanel"*, HERMANN, Editeurs des ciencias et des arts, 1976, París.

OZENFANT, Amédée, 1952, *"Foundations of Modern Arts"*, Dover Publications, USA.

OZENFANT, Amadée, JEANNERET, Charles Edouarde, DERMÉE, Paul, 1918, *"Après le Cubisme"*, Éditions des Commentaires, Paris.

PETIT, Jean, 1970, *"Le Corbusier, lui-même"*, Éditions Rousseau, Geneve.

PIZZA, Antonio, 1994, *"A. Ozenfant y Ch. E. Jeanneret. Acerca del cubismo. Escritos 1928-1926"*, El Croquis Editorial, Madrid.

PRADA, Juan Manuel de, 2008, *"Arte y Composición"*, Nobuko, Buenos Aires, ISBN: 9789875841918.

PRECKLER, Ana María, 2009, *"Historia Universal de los siglos XIX y XX"*. Vol. 1: *"Arquitectura, Pintura y Escultura del siglo XIX, Arquitectura del siglo XX"*. Vol. 2: *"Pintura y Escultura del siglo XX"*, Editorial Complutense Madrid, ISBN: 9788474917055.

ROUSSEAU, Pascal, 1995, *"La aventura simultanea: Sonia y Robert Dealunay en Barcelona"*, Edicions Univers, Barcelona , ISBN: 8447511065.

ROVIRA, Teresa, 2000, *"Los problemas de forma: Schoenberg y le Corbusier"* Ediciones UPC, Madrid, ISBN: 9788483013236.

ROWE, Colin, 1999, *"Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos"*, Editorial Gustavo Gili, Col. GG REPRINTS, Barcelona, Primera edición: 1978, col. *"Arquitectura y crítica"*, Segunda edición: 1980, col. *"Arquitectura y crítica"*, ISBN: 8425217946, *"The Mathematics of the ideal Villa and other Essays"*.

SAN MARTIN, Francisco Javier, 1992, *"La mirada Nerviosa. Manifiestos y Textos futuristas"*, Artekulu, Diputacion Foral de Guipuzkoa, San Sebastian.

SAINT-SIMONIENNE, 2012, "OEuvres completes de Saint Simonne", "OEuvres completes de Saint Simonne", Paris, Versión original: *"Doctrine de Saint-Simoniennne"*, Dexuxième édition, París, 1831, Harvard Colege Library.

SBRIGLIO, Jacques, 1996, *"Inmueble 24 N.C. Et Appartement Le Corbusier"*, Fondation Le Corbusier, Birkhäuser, París, Basel, ISBN: 3764354321, Traducción al ingles: Sarah Parsons, *"Apartment Block 24 N.C. And Le Corbusier's home"*.

SOLBY, James Thrall, 1948, *"Le Corbusier muralis"*, Interiors.

SCHULZE, Franz, 1936, "Mies van der Rohe: una biografía crítica", Hermann Blumme-AKAL, Alemania.

SNODIN, Michael; STYLES, John, 2001, *"Design & The Decorative Arts"*, Britain 1500-1900, V&A Publications, London, ISBN: 1-85177-338-X.

STERN, Radu, 2004, *"Agianst Fashion, Clothing as Art, 1850-1930"*, MIT PRESS, Cambridge, Traducción: William Cruz Bermeo, 2006.

STRIKE James, 2004, *"De la construcción a los proyectos: La influencia de las nuevas técnicas en el diseño, 1700-2000"*, Editorial REVERTE, Barcelona.

TARRAGO MINGO, Jorge, 2007, *"Habitar la inspiración. Construir el mito"*, TC Cuadernos. Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, ISBN: 9788493515720.

VAUGHAN, Hal, 2013, *"La vida secreta de Coco Chanel"*, Editorial Aguilar, Madrid.

WHITHE, Palmer, 1986, *"Poiret le magnifique. Le destine d'un gran couturier"*, Payot, París

WHITHE, Palmer, 1973, *"Poiret"*, C. N. Potter, London, ISBN: 05117505371.

WILK, Christopher, 2006, *"Modernism. 1914-1939. desgning a new world"*, V&A Publications, London, ISBN: 10-185177-4742.

materiales habituales

ARNAU, Joaquín, 2008, "*Palladio 1508-2008. Una visión de la Antigüedad*", General de ediciones de Arquitectura, Valencia, ISBN: 9788493620387

BENJAMIN, Walter, 2008, "*The work of Art in the Age of Mechanical reproduction*", Peguin UK, Londres, Primera publicación: 1936

BORISOVA, Helena; STERNIN, Grigory, 1988, "*Russian Art Nouveau*", Rizzoli International, publications, Inc. New York, ISBN: 0-8478-0994-3.

CALVINO, Italo, 2002, "*Seis propuestas para el próximo milenio*", Siruela, Madrid, Título Original: 1988, "*Lezione Americane, Sei proposte per il prossimo milenio*", Garzanti, Milan,

COLOMINA, Beatriz, 2006, "Doble exposición", Ediciones AKAL, Madrid, ISBN: 844601629X

COWARD, David, 1982, "*Mrivaux: La vie de Marianne enad Le Paysan Parvenu*", Grant and Cutler, London.

CHARLES-ROUX, Edmonde, 2007, "*El siglo de Chanel*", HERCE, Madrid, ISBN: 9788461167692

EAGLETON, Terry, 2000, "*Modernity, Modernism, Postmodernism*", Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela

ECO, Umberto, 1984, "*Opera Abierta*", Planeta-Agostini, Barcelona, "*Opera Aperta*", Bompiani, Milan, 1962

EISENMAN, Peter, 1984, "*The end of the Classical*", Perspecta nº 21, MITT PRESS, Cambridge, Arquitecturas bis, La Goya Ciencia, Barcelona, cit

FLANNER, Janet, 2005, "París era ayer (1925-1939)", Alba Editorial, Barcelona, Traducción: Damián Alou, ISBN: 978848428457

FRAMTON, Kenneth, 2001, "Le Corbusier", Ediciones Akal, Madrid, isbn: 8446013061

GARRIDO, Ginés, 2004, "*Melnikov en París, del Pabellón Soviético a los garajes*", Tesis Doctoral Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid

GROPIOUS, Walter, 1968, "*Apolo en la democracia*", Monte Ávia Editores, C.A, Venezuela, Título Original: "*Apollo in der demokratie*"

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi, 1999, "*Textos de Arquitectura Moderna*", NEREA Editorial, Guipuzcua, Primera Edición: 1994

JAMESON, Frederic, 1992, "*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*", Duke University Press, Durham

KURODA, Kunzo, KAJIMA, Momoyo, TSUKAMOTO, Yoshiharu, 2001, "*Made in Tokyo*", Kajima institute Publishing

LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, 1995, "*Le Corbusier. OEuvre Complète*", Volumen 1, 1910-29, Les Éditions d'Architecture, Zurich, ISBN: 3760880118

LE CORBUSIER, 1966, "*El viaje a Oriente*", Éditions Forces Vives-Fondation Le Corbusier, París

LE CORBUSIER, SERT, Josep Lluís, 1973, "*Le Corbusier. The Athens Charter*", Grossman Publishers, NY

MAYR, Ernest, 1942, "*Systematics and the Origin of Species*", Columbia University Press, NY

MILLS, Kay, 1981, art. "*Prefab Aesthetics: Making Beauty Out of Junk is Frank Gehry's mission*", Los Angeles Times, 18 de Enero, Los Angeles

MORALES, A., 2012, "El regreso de Schiaparelli", Revista Vogue, España

MORAND, Paul, 2009, "*El aire de Chanel*", Fábula Tusquets Editores, Barcelona, Traducción Ana Torrent, 1989. (1ª edición Afueras 1989, 2ª edición FABULA 1999), Edición original: "*L'allure de Chanel*", HERMANN, Editeurs des sciences et des arts, 1976, París,

NORBERG-SCHULZ, Christian, 2005, "*Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*", Editorial REVERTE, Barcelona, 2000- Andreas Papadakis Publisher, Título original: "*Principles of Modern Architecture*"

PALLADIO, Andrea, 1998, "*Los cuatro libros de la arquitectura*", AKAL, Madrid. Edición original: 1570, Venecia.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, 2007, "*Diccionario de arquitectura: voces teóricas*", NOBUKO, Argentina. Primera edición: 1832, "*Dictionnaire historique d'architecture*", París.

RYDER, Sharon Lee, 1979, "*Brutally Frank*", Residential interiors, noviembre/diciembre

ROSSI, Aldo, 1982, "*The Architecture of the City*", MIT Press, Massachusetts. Edición original: 1966, "*La architettura della città*".

ROWE, Colin, 1999, "*Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*", Editorial Gustavo Gili. Col. GG REPRINTS, Barcelona, Primera edición: 1978, col. "*Arquitectura y crítica*"; Segunda edición: 1980, col. "*Arquitectura y crítica*", ISBN: 8425217946, Título original: "*The Mathematics of the ideal Villa and other Essays*"

ROWE, Colin; KOETTER, Fred, 1984, "*Collage City*" en "*Textos de Arquitectura Moderna*", NEREA Editorial, Madrid, Original: "*Collage City*", 1978, MIT PRESS, Massachusetts y Londres, Versión en Castellano, "*Collage city*", GG, 1981, Barcelona

SECREST, Maryle, 2014, "*Elsa Schiaparelli: A Biography*", Penguin, UK

SONGEL, Juan María, "Palladio y Le Corbusier: visitando de nuevo dos edificios comparados"

STIRLING, James, 1955, "From Graches to Jaoul", The Architectural review, septiembre

TURNER, Paul V., 2001, "*La educatione de Le Corbusier*", Editoriale Jaca Book, SpA, Milano Traducción: Chiara Guarnieri, Edición Original: 1887, "*La Formation de Le Corbusier. Idéalisme et Mouvement moderne*" editions Macula. París.

VENTURI, Robert, 1994, "*Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo. La idea del apliqué*", en "*Textos de Arquitectura Moderna*", NEREA Editorial Madrid Arquitecturas bis, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1982.

WRIGHT, Frank Lloyd, 1931, *"Modern Architecture"*, Princeton monographs in Art and Archaeology, Nueva Yersey

ZOLA, Emile, 2013, *"El paraíso de las Damas"*, Alba Editorial, Madrid, ISBN: 9788484288329, Vol. nº11 de Rougon Macquart, Primera Edición en Castellano: 1885.