

# SONIA DELAUNAY & ALFAR: PASAJES DE UNA RELACIÓN SINGULAR

---

SUSANA CENDÁN

1. No se me ocurre mejor manera que comenzar este relato citando un fragmento del inspirador texto que Guillermo de Torre<sup>1</sup> escribe sobre Sonia Delaunay (Gradzihs, Ucrania 1885 - París, 1979) en el número 23 de la revista *Alfar*: «El color ya no vive aprisionado entre los cuatro barrotes de un cuadro, sino que desciende al suelo, se mete en nuestros bolsillos sentimentales, se adhiere a nuestros trajes, baila en las paredes, ríe bajo las pantallas y nos mira descaradamente desde el techo. El color está en libertad y su prisionero, el arte decorativo tradicional, se desespera y oscurece. ¿Quién ha sido el Hada generosa que con las solas llaves de sus manos ha abierto la prisión, dejando que se desparramen los colores en nuestras casas y en nuestro indumento, como una bandada de niños o de pájaros? Sonia Delaunay-Terk». Efectivamente el sentido de la creatividad que Sonia Delaunay introduce en el universo de las artes decorativas y la moda en la década de los años veinte del siglo pasado, constituye un asunto de una magnitud tan extraordinaria que aún hoy continúa siendo motivo de asombro. Asimismo, el hecho de que ya entonces existiesen mentalidades adelantadas –como la del propio De Torre– o soportes editoriales de vanguardia dispuestos a recoger las últimas novedades sobre disciplinas consideradas menores, añade luz a una realidad que evidencia que el supuesto retraso de España en asuntos creativos, lejos de constituirse como una verdad inmutable, permite nuevas y reveladoras lecturas.

Hoy más que nunca la aportación de Sonia Delaunay al contexto de las artes decorativas, el diseño textil y de moda, se considera un marco incomparable a partir del que desarrollar sustanciosas investigaciones. Ningún alumno de diseño que se precie debería de ignorar sus posibilidades y aplicaciones. La rotundidad con la que la autora ha afrontado las primeras décadas de su vida creativa la convierten en una pionera en muchos sentidos, y sus creaciones, sobre todo en el campo de la estampación textil, continúan gozando de una legitimidad extraordinaria. Pero antes de analizar la peculiaridad del legado de Sonia Delaunay resulta obligado detenerse en los cauces, tanto individuales como de determinadas publicaciones, que contribuyeron a difundir su pensamiento en la España de principios del siglo XX.

Es en este punto en el que conviene destacar el lúcido artículo redactado por Guillermo de Torre para la revista *Alfar* y que titula «El arte decorativo de Sonia Delaunay - Terk». Lo excepcional del mismo consiste en lo avanzado de su ideario, en el carácter emblemático de su autor y en el contexto en el que fue escrito: una publicación periférica –se constituye como tal en A Coruña– que, paradójicamente y a pesar de ello, reúne una nómina de colaboradores que ya la quisieran para sí muchas publicaciones actuales. Angel Ferrant, Juan Gris, Vázquez Díaz, Dalí, Alberto Bores, André Breton, Paul Eluard o Jean Cassou –entre otros– son sólo algunos de los nombres que hicieron de *Alfar* un ejemplo de cosmopolitismo en la España de los años veinte. Parte del éxito de la revista se debe a la ambición de su director, Julio J. Casal, hombre de una cultura extraordinaria que, en palabras de Juan Manuel Bonet<sup>2</sup> «planteó la revista como un espacio de convivencia entre diversos modos de concebir la literatura y las artes plásticas». Efectivamente el carácter multidisciplinar de *Alfar* constituye uno de sus principales activos, así como la sabia combinación entre los ilustradores gráficos más relevantes –Álvaro Cebreiro, Francisco Miguel, Luis Huici, Norah Borges, Rafael Barradas...–, la agudeza crítica con la que se desmenuzaba la situación artística, teatral, poética o literaria en un contexto cosmopolita que superaba el estrecho margen de lo local o el propio formato de la revista, exquisito en relación a un concepto del diseño que, supervisado por la mano experta del uruguayo Rafael Barradas, no dejaba nada a la improvisación. Basta con analizar la evolución del diseño de sus portadas, desde las iniciales con un formato más modernista hasta las últimas

protagonizadas por el mismo número de la revista, sobredimensionado, coloreado y ocupando la parte central de la misma –en sintonía con la depuración formal que se preconizaba desde las artes plásticas o la arquitectura funcionalista– para aprehender el dinamismo y la inquietud que se generaba en torno a una publicación que, junto con *Ronsel*, forma parte con mayúsculas de la historia editorial y cultural de nuestro país.

El compromiso de Guillermo De Torre (Madrid 1900 - Buenos Aires 1971) con los movimientos más radicales de la cultura artística y literaria internacional contribuyeron a consolidar el carácter universal y vanguardista de la revista. Sus composiciones



Portada número 49 de la revista *Alfar*, año 1925.

poéticas vinculadas al ultraísmo, movimiento fundado en Madrid alrededor del año 1918, eran una magistral síntesis de dadaísmo, futurismo y surrealismo, y a pesar de las afirmaciones de Juan Manuel Bonet<sup>3</sup> según las cuales el ultraísmo español aglutinaba a una serie de escritores e intelectuales «muchos de los cuales no pasaron nunca de ser modernistas tardíos levemente contagiados de vanguardia» lo cierto es que las composiciones de De Torre publicadas en su Manifiesto Vertical –en el año 1920– pueden ser consideradas de todo menos un reflejo naturalista o ñoño de la realidad. Sin llegar a los niveles de provocación de los futuristas italianos o los dadaístas berlineses, el ultraísmo español<sup>4</sup> surge en «pleno campo de batalla» y despojado de cualquier vocación sentimentalista.

No es objetivo de este texto analizar la solidez o el alcance del movimiento ultraísta español, y sí constatar como Guillermo de Torre a través de las opiniones vertidas en Alfar, insistió en la necesidad de fomentar un espíritu de vanguardia auténtico, basado en la experimentación permanente y en la búsqueda de formas creativas fuera de lo convencional. En un momento en el que en el panorama de las artes imperaba la vuelta al orden, a una figuración crítica y en muchos sentidos grotesca, pero figuración al fin y al cabo –después del camino de no retorno en el que habían situado a la pintura artistas como Malevich, los vanguardistas rusos o el propio Mondrian– Guillermo de Torre<sup>5</sup> anima a «desconfiar de esa ola de retorno a modelos museables que con cierta periodicidad ataca al arte de vanguardia».

Llegamos así a un territorio, el de las no concesiones, con el que estaban profundamente comprometidos Sonia y Robert Delaunay (París 1885 - Montpellier 1941), pareja con la que De Torre contacta en el año 1918 y de la que valora su entendimiento radical de un arte no objetivo en el que todo se supedita a la supremacía del color puro. De todos es sabido que las experimentaciones de los Delaunay en el territorio de la pintura les proporcionará entusiastas adeptos. Son numerosos los textos en los que se investiga a fondo esa parte tan importante de su creatividad, sin embargo la cualidad que destaca Guillermo de Torre y a la que dedica el emblemático texto de Alfar, no guarda relación con la actividad pictórica de la pareja –el principal foco de atención de los investigadores durante décadas– sino con la valoración de una disciplina, las artes decorativas, cuestionada por determinados sectores de la vanguardia desde el punto de vista creativo e intelectual. Reconocer la apuesta de Sonia Delaunay hoy en día no tiene el mismo significado que hacerlo hace casi un siglo. Y ese mérito sólo puede ser atribuible a un espíritu vanguardista convencido, alguien que como Guillermo de Torre aspiraba a que el arte se manifestase de manera creativa en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

2. En su texto Guillermo de Torre nos informa del paso de Sonia Delaunay por España, un episodio sobre el que, afortunadamente, varios estudios han

vertido alguna luz últimamente, dada la vaguedad con que la propia Sonia trata en sus memorias<sup>6</sup> unos años, a mi entender, decisivos en la conformación y desarrollo de sus planteamientos creativos. De Torre afirma lo siguiente<sup>7</sup>: «Se adueña de las casas elegantes de los palacios aristocráticos de Madrid, de París, de Bilbao, de San Sebastián y expulsa a sus legendarios moradores –las antiguallas decorativas heredadas– y los transforma totalmente dando entrada a otros huéspedes –muebles más modernos y optimistas–». Efectivamente, los Delaunay se instalan en Madrid en el año 1914 para a continuación recorrer un amplio periplo que les lleva a residir brevemente –entre 1914 y 1917– en localidades tan dispares como Vila do Conde, Vigo, Valença do Minho, Barcelona o Sitges. Resulta lícito preguntarse<sup>8</sup> «qué traerían en el equipaje Robert y Sonia Delaunay cuando en 1914 llegan a la frontera española con el simple proyecto de pasar unas vacaciones tranquilas y estudiosas en el pueblecito de Fuenterrabía». El estallido de la primera guerra mundial no hará más que precipitar los acontecimientos. Los Delaunay deciden, por el bien de su hijo pequeño Charles, y mientras que su situación económica se lo permita, vivir desahogadamente lejos de los peligros que acarreaba el París de entonces, un hervidero creativo pero también el epicentro de una contienda que cambiaría el mapa geográfico, político y social de Europa.

En el año 1918 la pareja decide asentarse definitivamente en Madrid. La capital de España no se caracterizaba precisamente por su compromiso con el arte de vanguardia, a lo que hay que añadir que los Delaunay no partiesen precisamente de cero: ya habían conocido el triunfo y el reconocimiento en el París de las vanguardias con sus innovadoras propuestas pictóricas relacionadas con el orfismo. En Madrid, y en el terreno de las artes plásticas, su presencia pasaría bastante inadvertida, relacionándose fundamentalmente con poetas y escritores de la talla de Ramón Gómez de la Serna, Manuel de Falla, Vicente Huidobro o Guillermo de Torre, personalidades capaces de valorar la valentía y la hondura intelectual de la pareja. Mientras que Huidobro<sup>9</sup> proclamaba en su poesía el rechazo hacia los que «todavía sueñan con lo antiguo y piensan que nada puede ser superior al pasado», Ramón Gómez de la Serna introduce a la pareja en los círculos intelectuales más audaces, un entorno que resultará propicio para la reafirmación de su ideario artístico.

El estallido de la Revolución Rusa en octubre de 1917 no hace más que precipitar una decisión que la artista había estado barajando desde hacía tiempo. Aunque la leyenda atribuye a la satisfacción que le produjo la elaboración de una colcha<sup>10</sup> en patchwork de colores que ella misma realizó con motivo del alumbramiento de su hijo Charles, en el año 1911, lo más sensato es aventurar que el salto definitivo al mundo de las artes decorativas y la moda se produjo como consecuencia de la pérdida de las rentas procedentes de sus bienes en Rusia. Comprometidos en sus inicios con el ideario revolucionario que propugnaba Lenin, la pareja asiste perpleja a la nacionalización de las propiedades de

Sonia en San Petersburgo, esfumándose así su principal fuente de ingresos. A todo esto hay que añadir que en España no existía un coleccionismo formado y preparado para asumir una obra tan innovadora como la de los Delaunay. Truncados los ingresos que habían constituido el principal sustento de la pareja, sólo quedaba una vía de escape: iniciar la comercialización de aquellos objetos y complementos en los que venía trabajando Sonia desde inicios de la década de 1910 y que no habían pasado de ser simples bocetos<sup>11</sup>: «compra objetos en el rastro, los transforma por el color. Utiliza los cacharros populares, utiliza la rafia para confeccionar chaquetas, crea pantallas, cestos llenos de flores de lana, propone paraguas salpicados de colores, sombrillas llenas de sol, dibuja



Sonia Delaunay. Edredón de patchwork, 1911.

modelos de trajes, recorta flores en el fieltro». Nace así, en el número dos de la Calle Columela de Madrid, Casa Sonia, una exitosa fórmula de la que abrirá sucursales en Bilbao, San Sebastián y Barcelona, y que será el precedente más inmediato de la mítica *Boutique Simultánea* parisina.

En Casa Sonia el cliente podía adquirir vestidos y complementos de moda totalmente novedosos. Asombra aún hoy comprobar el éxito de público y de prensa de unas propuestas que nada tenían que ver con un modelo de mujer que en muchos casos seguía condicionado por una moda aparatosa en la que el corsé daba sus últimos coletazos. Es verdad que el triunfo de Sonia no se puede considerar masivo, sus creaciones tendrían eco entre un cierto sector de la intelectualidad y la burguesía más avanzada, pero lo que nadie puede negarle es el haber iniciado un estilo en el que la indumentaria deja de ser simplemente ropa para transformarse en algo creativo. Los diseños de Sonia Delaunay<sup>12</sup> albergaban el deseo de «la transformación artística de todos los objetos que nos rodean para ennoblecer y elevar los instintos del gusto popular hacia ideales más humanos que los que se adoptan actualmente y que amenazan el desarrollo de la cultura en general». Son, en definitiva, planteamientos que entroncan con el ideario utópico de las vanguardias, con la voluntad de hacer extensible las innovaciones estéticas a todos los ámbitos de la vida cotidiana.

Será igualmente Madrid la ciudad que le permita a Sonia la posibilidad de establecer nuevas y prometedoras colaboraciones con el mundo del espectácu-



Diseño para bailarina del Petit Casino. Madrid, 1919.

lo. Los decorados y el vestuario realizados para el *Petit Casino* –así llamado el antiguo Teatro Benavente, transformado ahora, en los años veinte, en Cabaret– reafirman el carácter inquieto y poliédrico de la diseñadora. Gracias a la documentación fotográfica que se conserva podemos admirar los cortinajes bordados con motivos florales, una aproximación a la estética naïf en la que se adivina la relación con los bordados tradicionales de la cultura popular rusa. Pero sin duda lo que más llama la atención son los bocetos de los trajes que lucirán las bailarinas en el acto inaugural de la revista: una serie de piezas espectáculo compuestas de fragmentos en forma de pétalos de colores intensos que se expanden hacia el suelo. El resultado son unos diseños tan inéditos como pintorescos.



Diseño para el Ballet Cleopatra, 1918.

La representación plástica del movimiento y el color había sido analizada y plasmada por la autora en una serie de pinturas del año 1915, protagonizadas por bailadoras de flamenco. El espectáculo de la danza, sobre todo el que representaba los Ballets Rusos, cuyo exótico atrezzo incendia la fantasía de la burguesía ilustrada del momento, ocupará de lleno el imaginario de Sonia Delaunay, la cual sucumbe al encanto del empresario ruso Sergei Diaghilev, refugiado en España desde el año 1916. La desbordante personalidad de Diaghilev resulta decisiva para lograr la implicación de Sonia en la preparación de los decorados y el vestuario del ballet *Cleopatra*, que se estrenará con gran éxito en Londres en el año 1918. El vestuario<sup>13</sup> de *Cleopatra* consistía en una serie de «vendajes que

envuelven todo el cuerpo como una momia y que, a medida que avanza la representación, se convierten en chales multicolores que finalmente descubren un vestido realizado con discos multicolores de distintos tamaños». Como tantos otros diseñadores y artistas del momento, Sonia no fue ajena a la fascinación que despertaba la figura del controvertido empresario. Sin ir más lejos, el diseñador Paul Poiret, imbuido de orientalismo, creó colecciones enteras cuyo argumento narrativo parecía salido de las mil y una noches. Las parisinas vestidas por Poiret semejaban odaliscas, con sus turbantes, pantalones bombachos y estampados de colores salvajes.

Gracias al talento de Diaghilev, a su extraordinaria capacidad para hacer soñar, la fiebre por lo oriental se extendió a todos los ámbitos de las artes decorativas, la arquitectura, la pintura o la moda. Ni la mismísima Coco Chanel se sustrajo a semejante hechizo, convirtiéndose en una de sus principales patrocinadoras. Es posible –si es verdad lo que se manifiesta en determinados escritos– que la influencia<sup>14</sup> que el empresario ruso ejercía en Sonia Delaunay no fuera del agrado de su pareja «se entiende que, a pesar de las reticencias de Robert Delaunay, Sonia, literalmente embargada por el entusiasmo y don de gentes del mecenas de los ballets rusos, se lanzara en cuerpo y alma al mundo de la moda y la decoración, disciplinas en las que gozará de una autonomía y una independencia que le permitirían pasar de la condición secundaria de mujer-discípula a la de creadora por derecho propio del *Atelier* simultáneo», pero lo que queda fuera de toda duda es la capacidad de la autora para diversificarse, cultivando géneros tan dispares como complementarios. Su perfil, fuera de lo convencional, brillaba en un entorno dominado por poderosas figuras masculinas, innovadores radicales en lo formal pero celosos de hacer extensible esas mismas innovaciones al ámbito de los sexos. La visibilidad de la personalidad multidisciplinar de Sonia Delaunay en el universo de las vanguardias históricas constituye una agradable excepción capaz de generar unas sinergias que, a pesar del tiempo transcurrido, continúan creando escuela.

3. En su texto de Alfar Guillermo de Torre<sup>15</sup> hace una alusión entusiasta a la colaboración de Sonia Delaunay con el empresario ruso: «Sonia modifica e innova igualmente las decoraciones teatrales: recuérdese su escenografía de «Cleopatre» estrenada por los Ballets Rusos de Diaghilev en 1915". De la misma manera menciona la innovadora intervención de la artista en el *Petit Casino* madrileño, pero sobre todo De Torre se esfuerza en enfatizar la capacidad de Sonia para entregarse al universo de las artes decorativas con el mismo énfasis y rigor que a la ejecución plástica e intelectual de un cuadro. El interés de la autora por aquellas manifestaciones creativas consideradas «menores» la convierten en una adelantada a su tiempo, haciendo realidad los deseos utópicos de las vanguardias en favor de la construcción de la obra de arte total.



Sonia Delaunay. Disco 1916.

Su esfuerzo es más meritorio si lo contextualizamos en un tiempo dominado por la presencia de influyentes popes no siempre atentos a la totalidad, y mucho menos a integrar en su mundo a mujeres con personalidad e ideas propias. Partamos del hecho de que las investigaciones de Sonia en torno a la pintura se inscriben en las derivaciones más radicales del cubismo, en un contexto en el que las voces femeninas eran absolutamente minoritarias. Sus creaciones van más allá de las representaciones estáticas y monocromas del cubismo ortodoxo, buscando una nueva complejidad a través de la plasmación del movimiento y el color, llegando a una abstracción desvinculada de cualquier tipo de filiación psicológica, emocional o figurativa con la realidad. A esta nueva manera de entender la pintura se la

conocerá como orfismo o simultaneísmo. El color, encerrado deliberadamente en estructuras geométricas y reinterpretado a través de una serie de teorías científicas y contrastes simultáneos, se convierte en el elemento central de la pintura. El lienzo se cubre de campos de color simultáneos, relacionados entre sí y, a su vez, con la superficie total del cuadro.

Sonia y Robert Delaunay se entregarán a fondo en la tarea de superar los postulados del cubismo ortodoxo y en la generación de un arte totalmente nuevo. Su disidencia los unió si cabe aún más, convirtiéndolos en cómplices de un arte cuyo fin último era intervenir en la vida cotidiana. De hecho la dedicación de Sonia a la moda obtuvo en todo momento el visto bueno de su pareja, el cual en su texto<sup>16</sup> *Del cubismo al arte abstracto* publicado en el año 1923 defiende el trasvase de los planteamientos pictóricos del orfismo al mundo de la moda y la decoración, enfatizando el hecho de que el trabajo de Sonia «ha dejado de ser un simple diseño textil, para convertirse en ciencia que demanda más responsabilidad de la que normalmente afecta al tratamiento de tejidos». El artista concluye su texto con una afirmación cargada de significados subliminales: «Sonia is simultaneous», o lo que es lo mismo, la confirmación definitiva de que la autora entendía todas y cada una de las facetas de su actividad creativa como una.

El sentido de la moda que introduce Sonia en la década de los años 20 sintoniza con las inquietudes sociales y de cambio del momento. Los cortes de

sus diseños son rectos y funcionales, buscando sobre todo la comodidad. La proeza de Paul Poiret suprimiendo los corsés supuso un paso más en la racionalización de la indumentaria femenina. Un hecho al que contribuyeron drásticamente situaciones concretas como la gran guerra, cuyas demoledoras consecuencias dejaron sin hogar y huérfanas a miles de familias cuya oportunidad de reconstrucción pasaba por la incorporación de las mujeres a la vida laboral. El modelo tradicional y hogareño importado de la Inglaterra victoriana es sustituido por una generación de mujeres que se verán obligadas a ocupar puestos de trabajo relegados hasta entonces al universo masculino. La comodidad se impone como norma, de tal manera que la eliminación del corsé que había preconizado Poiret se radicaliza en una moda –como las pinturas de Sonia y Robert Delaunay– liberada de todo aditamento. Es en este contexto en el que se desarrolla la figura ambigua y provocadora de la *garçonne*, caracterizada por una estética rebelde de poses provocadoras e indumentaria masculina. Un nuevo modelo de mujer que desafía a la sociedad de su tiempo haciendo público su criterio y adoptando actitudes al margen de cualquier estereotipo femenino

Gracias a la tenacidad de diseñadores como Coco Chanel o Jean Patou el sentido práctico caminará de la mano del talento creativo. Las mujeres podrán hacer deporte y sentirse glamurosas al mismo tiempo. Al igual que muchos creadores del momento, Chanel entiende la indumentaria al servicio de la simplicidad y la funcionalidad. Su sentido de la belleza la equipara con las pinturas esenciales de Mondrian, con el diseño de líneas puras de Rietveld o con la arquitectura despojada de todo ornamento de Le Corbusier o Mies van der Rohe. Su mítico frasco de perfume editado en 1921, Chanel Nº 5, supone toda una declaración de principios: la sobriedad de su diseño, reducido a una sencilla forma geométrica y a un número, transmite un mensaje de una gran modernidad, creando un icono perdurable al paso del tiempo.



Dibujo de Sonia Delaunay para el número 33 de la revista *Alfar*.



Chanel Nº 5, 1922.

A diferencia de Chanel, la peculiaridad de los diseños de Sonia reside en el mosaico de formas, colores y texturas que componen los tejidos con que están elaborados, así como su fidedigna correlación con sus creaciones pictóricas. No en vano, el propio Robert Delaunay no dudaba en considerar a las mujeres que vestían los diseños de Sonia como pinturas vivientes. Bien pensado, el particular *patchwork* que había dado forma a la colcha de su hijo recién nacido, no deja de ser una traslación de los collages pictóricos a la indumentaria, una fórmula que la artista repetirá recurrentemente en todo tipo de vestidos y complementos como pañuelos, bañadores, bolsos, etc. Lo que hace realmente especiales estos diseños no son sólo las insólitas combinaciones de tejidos y colores, sino más bien la firme convicción intelectual de la autora de estar trabajando en la construcción de un lenguaje total. Aspecto éste también apreciable en sus vestidos-poema, prendas en las que introduce textos de compañeros poetas y de los que nos da buena cuenta Ramón Gómez de la Serna, siempre atento a la novedad, o Guillermo de Torre<sup>17</sup> en su texto de Alfar: «Trajes populares, vidrios, cerámicas, traducen sus esencias típicas as ser estilizados por Sonia. Esencias que más tarde, plenamente europeizadas quizá nos encontramos en las «robes-poèmes» creados por esta artista en París, 1922. Estos trajes señalan la verdadera reintegración del lirismo a sus mejores fuentes: esto es, a las mujeres, que embanderándose con los versos de los poemas para ellas escritos, otorgan a éstos su más pura significación embellecedora».



Dibujo de Sonia Delaunay para el número 33 de la revista Alfar.

«Trajes populares, vidrios, cerámicas, traducen sus esencias típicas as ser estilizados por Sonia. Esencias que más tarde, plenamente europeizadas quizá nos encontramos en las «robes-poèmes» creados por esta artista en París, 1922. Estos trajes señalan la verdadera reintegración del lirismo a sus mejores fuentes: esto es, a las mujeres, que embanderándose con los versos de los poemas para ellas escritos, otorgan a éstos su más pura significación embellecedora».

No deja de sorprendernos el riesgo o la búsqueda de la diferenciación que investiga Sonia en muchos de sus diseños. Alfar nos permite escudriñar algunos de ellos, como el que ilustra<sup>18</sup> y acompaña el texto de Guillermo de Torre, una especie de vestido-lienzo elaborado a base de formas geométricas que sugieren una lectura tridimensional del cuerpo femenino relacionada, muy posiblemente, con las colaboraciones que la artista mantuvo con el mundo del teatro. Lejos de un sentir funcional, es en estos diseños donde Sonia concuerda de una manera más intensa con lo que se cocinaba en determinados laboratorios punteros de la vanguardia europea, como el di-

rigido por Oskar Schlemmer y su Ballet Triádico en la Bauhaus. La especificidad de los diseños de Schlemmer transformaba a los bailarines del Ballet Triádico en figuras fantásticas que, condicionadas por la rigidez de los trajes, ejercían una serie de movimientos sutiles más próximos a la performance que a un ballet tradicional. Era el vestuario el que administraba los gestos y no a la inversa. La danza de carácter experimental del Ballet Triádico se cuenta como uno de los episodios más brillantes de la historia de la Bauhaus, aspecto éste bastante singular y desconocido que comienza a ser demandado por las colecciones de los más prestigiosos museos<sup>19</sup>.

Cuando regresa a París en el año 1921, Sonia no desiste en su empeño de introducir el arte en la vida cotidiana. Con este motivo crea la mítica *Boutique Simultánea*, un espacio híbrido a medio camino entre la galería de arte y la tienda de ropa. Un modelo que continúa funcionando con éxito en la actualidad y del que es obligada mención el regentado por Rei Kawakubo en la londinense Dover Street, Colette en París o las boutiques conceptuales que la Maison Martin Margiela tiene diseminadas por medio mundo. La filosofía de estos espacios prismáticos cuida tanto la parte comercial como la promoción de determinados creadores destacados por su capacidad para sobresalir en múltiples disciplinas.

Concluyo este apartado haciendo una breve mención a una de las facetas más celebradas de Sonia Delaunay y que guarda relación con su trabajo como diseñadora de telas. La estampación de tejidos como una marca que proporcionaba exclusividad a los diseñadores la había iniciado con éxito el movimiento de las Arts & Crafts en Inglaterra o, en Austria, los Talleres Vieneses con su emblemático taller de tejidos desde el que se producían telas decoradas con los motivos más fantasiosos. La filosofía de los Talleres Vieneses, especialmente volcada en satisfacer las ansias de belleza de la sofisticada burguesía vienesa, es un anticipo con matices de lo que un poco más adelante desarrollarán algunos artistas fundamentales de la vanguardia, incluida la propia Sonia: el desarrollo de una conciencia multidisciplinar que unificaba el trabajo de artistas y artesanos en la consecución de la obra de arte total. Un sencillo broche<sup>20</sup> contenía los principios que regían la elaboración de un mueble, el diseño de una prenda o la construcción de un edificio.

Será de nuevo Paul Poiret el que inicie una intensa colaboración con artistas destacados de la vanguardia. Su



Boceto para tela realizado en gouache en los años 20.

reputación de hombre sensible, mecenas y coleccionista convence a una de las estrellas del momento, el fauve Raoul Dufy, junto con el que se embarca en la elaboración de telas originales que le permitirán diferenciarse del resto. Los tejidos que Dufy elabora para la casa Poiret cambiarán la manera de percibir la estampación tradicional, entendiéndose el tejido como un soporte válido para la construcción de una obra que, aunque producida en serie, no pierde el valor de lo original. Las telas de Dufy introdujeron figuras emblemáticas que, como la rosa o los estampados de frutas, convertirán los diseños de la *maison* en piezas inmediatamente reconocibles y únicas. No obstante, a pesar de la originalidad o la calidad indiscutible del trabajo que el artista realizó para Poiret, el pintor Dufy nada tenía que ver con el Dufy diseñador de telas. Algo que no ocurría con las estampaciones de Sonia Delaunay. Éstas no dejan en ningún momento de ser una prolongación de su propia pintura: composiciones geométricas y coloristas en permanente sucesión de inusuales y violentos contrastes. Los bocetos realizados en gouache de estos diseños mantienen la misma calidad excepcional que sus pinturas.

La colaboración que, a partir del año 1923, establece con un fabricante de tejidos de Lyon, junto con los diseños que creará para fábricas alemanas y distintas casas de moda americanas, ilustra el éxito del que gozarán sus estampaciones de telas. La incansable búsqueda de la creación de una imagen moderna sintonizaba con la exploración que determinados artistas de las vanguardias rusas como Popova, Estepanova o Alexander Rodchenko experimentaban en torno al diseño de tejidos abstractos para complementar sus trabajos pictóricos o escultóricos. Como aquellos, Sonia reivindicará con sus modernas telas realizadas, paradójicamente, con técnicas tradicionales –se estampaban con planchas como en el siglo XVIII– los trabajos artesanales. Los diseños que ilustran la nueva faz de la Rusia revolucionaria buscaban, en el mismo sentido que la radicalidad abstracta de su pintura o arquitectura, la indiferenciación sexual. De la misma manera, las telas-pinturas de Sonia Delaunay marcarán un hito en la historia de la estampación de tejidos. Su asombrosa modernidad resiste el paso del tiempo, manteniendo hoy la misma vigencia que hace un siglo.

4. El punto álgido de la carrera de Sonia lo representa el montaje del espacio que ocupa en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París (1925), una escenografía alejada de lo convencional donde las telas adquieren movimiento y con la que una vez más conseguirá impactar a crítica y público. Sorpresivamente, a partir del año 1930, la artista decide dedicarse exclusivamente a la pintura. La crisis que asola Europa, asociada al crack de la economía norteamericana, precipitan el cierre de todos sus negocios. La claudicación de Sonia Delaunay con el universo de las artes decorativas y la moda, no supuso el olvido de su legado. Su estela es perceptible en el trabajo

de muchos diseñadores actuales que siguen encontrando en la artista, en su persistente tozudez para rebelarse contra todo tipo de jerarquías, un espejo en el que mirarse.

Su valentía al atreverse a considerar la estampación de tejidos como una obra de arte, permanece viva en las creaciones de los diseñadores que le precedieron, superándolos y yendo más allá. A diferencia de Yves Saint Laurent en su mítica colección Mondrian<sup>21</sup> del año 1965, los objetivos de Sonia desbordaban la simple apropiación o la estampación de motivos pictóricos sobre las telas. Su visión abarcaba una reforma total de la indumentaria y las artes decorativas que combinaba la utopía con la experimentación, las formas y los colores con la funcionalidad, el arte y la vida. La durabilidad de su pensamiento reside precisamente en su capacidad, casi visionaria, para anticipar los beneficios de una manera de entender la creatividad desde un punto de vista multidisciplinar.

La urgencia de complementar los conocimientos de moda y el arte con múltiples disciplinas que observamos en diseñadores como Martin Margiela, Hussein Chalayan, Alexander McQueen o Viktor & Rolf, sería inconcebible sin el camino recorrido por artistas adelantadas como Sonia Delaunay. Los espectáculos que nos ofrecen los nuevos magos de la moda, shows híbridos en los que la performance, la tecnología y la historia del arte caminan de la mano, difícilmente decepcionan. La clave reside en su mentalidad multifacética y en no dejar de cultivar un sentido creativo sumamente permisivo que hurga sin prejuicios en los desvanes más recónditos del pasado, el presente y el porvenir.

La historia del siglo XX conserva en su memoria pasajes espeluznantes, pero también el legado de una generación de artistas memorables que, como Sonia Delaunay, comienzan a ser reconocidos en toda su magnitud. Creadores habitualmente encajonados en una disciplina y de los que el presente ha sabido valorar su vertiente más insólita y desconocida: el Miró<sup>22</sup> diseñador de telas y trajes para ballet, un Giorgio de Chirico totalmente inspirado en la creación de escenarios y vestuarios teatrales, las selectas piezas que Cocteau reali-



Imagen de la exposición *From fashion and back* de Hussein Chalayan en el Design Museum. Londres, 2009.

zó en colaboración con Elsa Schiaparelli, las joyas de Dali o los maravillosos pendientes que Yves Tanguy crea para Peggy Guggenheim, permanecen a la espera de estudios rigurosos que profundicen en aquellos aspectos menos visibles de su creatividad. Sonia Delaunay entendió que el buen arte no sólo consiste en grandes gestos, sino en la exploración filosófica de los límites y las posibilidades de la moda en un contexto abierto. Las palabras que pronunció en la mítica conferencia de la Sorbona<sup>23</sup> en el año 1927, su «there is no going back to the past», continúa alumbrándonos el camino a seguir.

## NOTAS

<sup>1</sup> Guillermo de Torre, El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk, Alfar, Nº 35, Tomo II, Edición Facsímil en cinco tomos, Del nº 22 de 1922 al nº 62 bis de 1929, Ediciones Nos, A Coruña, 1983.

<sup>2</sup> Juan Manuel Bonet, Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 38.

<sup>3</sup> Juan Manuel Bonet, Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 605.

<sup>4</sup> Artículo escrito por Benjamín Jarnés a propósito del controvertido ensayo de Guillermo de Torre «Literaturas europeas de vanguardia» publicado en el año 1925. Benjamín Jarnés, Antena y semáforo, Alfar, Nº 54, Tomo IV, 1925, Edición Facsímil en cinco tomos, Del nº 22 de 1922 al nº 62 bis de 1929, Ediciones Nos, A Coruña, 1983.

<sup>5</sup> Eugenio Carmona, Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia. 1918-1930, texto del catálogo de la exposición Arte moderno y revistas españolas 1898-1936, MNCARS - Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996-1997, pp. 76-77.

<sup>6</sup> Sonia Delaunay, Nous irons jusqu'au soleil, Ed Robert Laffont, París, 1978.

<sup>7</sup> Guillermo de Torre, El arte decorativo de Sonia Delaunay - Terk, Alfar, Nº35, Tomo II, Edición Facsímil en cinco tomos, Del nº 22 de 1922 al nº 62 bis de 1929, Ediciones Nos, A Coruña, 1983, p. 161.

<sup>8</sup> Guy Weelen, Goya, Revista de Arte, Nº 48, Madrid, 1962, p. 420.

<sup>9</sup> Vicente Huidobro, Pasando y pasando, Obras Completas, Vol I, Santiago de Chile, 1976, p. 658.

<sup>10</sup> La colcha forma parte de la colección del Pompidou.

<sup>11</sup> Guy Weelen, Goya, Revista de Arte, Nº 48, Madrid, 1962, p. 427.

<sup>12</sup> Fragmento de la carta que Sonia Delaunay escribe al Marqués de Valdeiglesias desde Bilbao el 9 de noviembre de 1919, Catálogo Robert y Sonia Delaunay 1905-1941, Museo Thyssen - Bornemisza, Del 8 de octubre de 2002 al 12 de enero de 2003, p. 184.

<sup>13</sup> Richard Riss, Sonia & Robert Delaunay, Ed Galería Manuel Barbié, Barcelona, 2006, p. 132.

<sup>14</sup> Brigitte Leal, Catálogo Robert y Sonia Delaunay 1905-1941, Museo Thyssen - Bornemisza, Del 8 de octubre de 2002 al 12 de enero de 2003, p. 62.

<sup>15</sup> Guillermo de Torre, El arte decorativo de Sonia Delaunay - Terk, Alfar, Nº35, Tomo II, Edición Facsímil en cinco tomos, Del nº 22 de 1922 al nº 62 bis de 1929, Ediciones Nos, A Coruña, 1983, p. 161.

<sup>16</sup> Jacques Damase, Sonia Delaunay. Fashion and Fabrics, Thames and Hudson, London, 1991, p. 65.

<sup>17</sup> Guillermo de Torre, El arte decorativo de Sonia Delaunay - Terk, Alfar, Nº 35, Tomo II, Edición Facsímil en cinco tomos, Del nº 22 de 1922 al nº 62 bis de 1929, Ediciones Nos, A Coruña, 1983, p. 161.

<sup>18</sup> Alfar, Nº35, Tomo II, Edición Facsímil en cinco tomos, Del nº 22 de 1922 al nº 62 bis de 1929, Ediciones Nos, A Coruña, 1983, p. 161.

<sup>19</sup> El MNCARS cuenta en su colección con una cesión temporal de piezas del Ballet Triádico de Schlemmer, un hecho que obedece a la nueva lectura que quiere imprimir su director, Manuel Borja-Villel, más acorde con la realidad plural del arte del siglo XX.

<sup>20</sup> Los broches diseñados por Josef Hoffman, un armonioso compendio de formas geométricas y vegetales, son buena prueba de ello.

<sup>21</sup> Inspirada en las composiciones abstractas del holandés Mondrian, Yves Saint Laurent lanza, en el año 1965, una colección de líneas sencillas y rectas que constituyó todo un éxito de ventas y que sería reproducida y copiada hasta la saciedad.

<sup>22</sup> Susana Cendán, La moda (no) son siempre los demás, Interrelaciones entre moda, arte y diseño, Ed Aldine, 2009, p. 43

<sup>23</sup> Sonia Delaunay, «No hay vuelta al pasado», la conferencia está recogida por Jacques Damase en *Fashion and Fabrics*, Thames and Hudson, Londres, 1991, p. 59.

