

SELECCIÓN DE TEXTOS DEL CATÁLOGO

Paula Luengo

“(…) En ese momento, Picasso y Chanel, ambos en la treintena, ya eran célebres en sus respectivas actividades profesionales. Picasso había dejado atrás sus años difíciles en Montmartre y comenzaba a ser uno de los pintores más cotizados de París gracias a los contactos de su protectora, la chilena Eugenia Errázuriz, quien le había presentado a su nuevo marchante Paul Rosenberg. Chanel, por su parte, había triunfado: tras comenzar su carrera como sombrerera, en 1910 había establecido en París Chanel Modes, había inaugurado la Maison Chanel en Deauville en 1912 y su casa de modas en Biarritz en 1915.

Pero, la verdadera fama alcanza a la diseñadora tras el estallido de la Primera Guerra Mundial como consecuencia de la incorporación de la mujer al mercado laboral, hasta el momento reservado exclusivamente al hombre, que obligará a que la vestimenta femenina se adapte en favor de la practicidad sin perjuicio de la clase social. Así, Chanel se decanta por un tipo de ropa suelta, sin ceñir, y acorta los vestidos para facilitar la libertad de movimiento durante la jornada de trabajo. Además, incorpora grandes bolsillos funcionales para poder guardar objetos y meter las manos. Gabrielle es pionera en adoptar estos cambios en sus diseños sin perder un ápice de elegancia (…) Chanel y Picasso fueron estrictamente contemporáneos y los dos tuvieron una enorme capacidad de trabajo, o más bien una necesidad imperiosa de crear hasta el final de sus días renegando, en muchas ocasiones, de los cánones establecidos. Chanel diría de Picasso que «destruyó para luego construir. Llegó a París en 1900, cuando yo era una niña, y ya sabía dibujar como Ingres, diga lo que diga Sert. Soy casi vieja y Picasso todavía sigue trabajando; se ha convertido en el principio radioactivo de la pintura. Nuestro encuentro solo podía haber ocurrido en París».

(…) Chanel frecuentó al matrimonio Picasso sobre todo durante el periodo en el que el artista colabora activamente con los Ballets Rusos, a finales de la década de 1910 y en los primeros años veinte. Prueba de la amistad que les unió es una anécdota sucedida durante el baile de disfraces organizado por Étienne de Beaumont en 1920, al que Misia, Sert y Picasso deciden no asistir porque Chanel no había sido invitada a pesar de que había participado en la confección de los disfraces. Sin embargo, los cuatro acuden a la entrada de la residencia de Beaumont, junto a los chóferes, para ver a los invitados llegar y disfrutar del espectáculo. En otra ocasión, en la Nochevieja de 1920, Chanel celebra una fiesta en el 31 de la rue Cambon, a la que asiste por supuesto Picasso, además de gran parte de la bohemia: Serge Lifar, Satie, Jacques Lipchitz, Georges Braque, Cocteau, Raymond Radiguet, Misia y Sert, Caryathis, Blaise Cendrars y Los Seis, un grupo de jóvenes compositores.

Su residencia posterior en el 29 de rue du Faubourg Saint-Honoré será igualmente punto de encuentro de la vanguardia. En el verano de 1921, Picasso, instalado en Fontainebleau con Olga y su

hijo Paulo, regresa a París por motivos de trabajo y se aloja en una habitación en casa de Gabrielle porque no soporta la soledad de su apartamento. En junio, ambos acuden al palco de Misia en el estreno del ballet *Los novios de la Torre Eiffel* de Cocteau. A partir de ese año, coinciden con frecuencia en *Le Bœuf sur le Toit*, el club nocturno de moda. De esta época se conservan en los archivos del Museo Picasso de París una invitación de Chanel a los Picasso a una cena en su residencia y una fotografía de Gabrielle que guardaba el artista. Además, Picasso regala a Chanel un ejemplar del libro firmado con 32 reproducciones de los diseños para el vestuario y decorado del ballet *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, de 1919.”

Marika Genty

“La obra de Chanel, como la de Picasso, se resume en esta paradójica definición, formulada en 1863 por Baudelaire: «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable». Imbuidos de esta sensibilidad a lo que pasa, a lo que, como efímero, está destinado a desaparecer, una y otro recogen su espíritu y lo traducen a su arte. Subvertir, aligerar, sustraer, quitar, recomponer, ampliar el ámbito de su experiencia, prodigarse en versiones y variantes... Todo es posible para quien se llama Chanel o Picasso. «Atreverse» sería su gran lema, el de dos personajes con la libertad como única brújula, y el trabajo como única exigencia. ¿Eran conscientes de que estaban inventando un nuevo lenguaje, el de la modernidad, cuyas manifestaciones se harían universales?

(...) La visión que tenía Chanel de su época fue determinante para su futuro. «Todo lo que había visto me aburría. Necesitaba limpiar la memoria, y sacar de mi cabeza todo lo que recordaba. También necesitaba hacer algo mejor que lo que había hecho, y que lo que hacían los demás. Fui instrumento del Destino en una operación de limpieza necesaria».

De curiosidad insaciable, su mirada, siempre selectiva, captaba hasta el último detalle. Maurice Sachs la comparó a «una especie de extraña diosa con tijeras y alfileres cuyos siete pares de ojos podían mirar a todas partes a la vez, y cuyas siete manos eran capaces de cortar cien modelos divinos cada temporada». Esta inteligencia de la mirada, que con el tiempo pasó a ser un hecho consumado para una y otro artista, es el origen de su rapidez ejecutiva, de esa capacidad de dar la vuelta a un cuadro y trastocar sus proporciones.

(...) En Picasso y Chanel la experimentación es permanente. Se dejan sorprender por lo que los rodea, sacan provecho del azar y se entregan a un juego de combinaciones, inventando y modificando una y otra vez el equilibrio de las cosas.

(...) La idea de la *petite robe noire*, el «pequeño vestido negro», nacido de una traviesa ocurrencia de Gabrielle Chanel durante una velada en la ópera («Estos colores son imposibles. Voy a vestirlas de negro, a todas estas»), se inscribe en la misma tradición. Gracias a su tratamiento monocromo, y a su juego con los contrastes, los efectos de texturas, los materiales y los brillos, Chanel casa el negro con la elegancia y, mediante esta elección tan radical, renueva el uso del negro, limitado hasta entonces al luto o al ámbito doméstico, para dar preeminencia a la línea y las proporciones. «Hete aquí que de pronto la ornamentación cedía su lugar a la línea, y que aparecía una prenda cuyo único origen era la lógica de un creador ante las necesidades de una época». Su uso, como en la pintura, exigía una gran precisión, y Chanel lo sabía: «Las mujeres piensan en todos los colores menos en la ausencia de color. Yo he dicho que el negro lo contiene todo, y el blanco también. Son de una belleza absoluta. Es el acorde perfecto. Si pones a una mujer de negro o de blanco en un baile, solo se la ve a ella». La monocromía participa en la construcción del espacio, como en Picasso. Chanel percibió sus inagotables posibilidades de invención, y durante toda su vida demostró sin cesar su amplitud.”

“(…) La comparación directa entre los diseños de Chanel y la obra de Picasso, la evidencia de su parentesco formal y la sospecha de que existen lazos profundos que unen el trabajo de ambos, invitan a suspender por un instante las categorías y considerar cada objeto, cada vestido y cada cuadro como parte de un lenguaje común, fruto de aspiraciones e influencias compartidas. En las siguientes páginas, se delinearán los rasgos que, formal o conceptualmente, permiten situar la obra de Chanel en la órbita del cubismo. El planteamiento es sencillo y en absoluto original: se trata de probar la validez del lenguaje teórico que describe la estética del revolucionario movimiento en un repaso sucinto a las aportaciones de la diseñadora. Si hubo una moda cubista, como propone Martin, fue Chanel la que de manera más eficaz supo sintetizar su esencia y, como Picasso en el ámbito de la representación plástica, proyectarla a gran escala para convertir su lenguaje en uno de los códigos de estilo con mayor difusión en el siglo XX.

Harold Koda señala, en la introducción al catálogo de la retrospectiva sobre Chanel celebrada en el Metropolitan Museum of Art en 2005, que al observador actual le chocaría imaginar a una mujer vestida de Poiret, allá por 1907, contemplando *Las señoritas de Aviñón*. Un extrañamiento que desaparece, afirma Koda, si pensamos en una mujer vestida de Chanel. La imagen resultaría algo anacrónica, puesto que la primera boutique de Chanel abre en 1910, pero, considerando el rechazo con que fue recibida la obra seminal de Picasso, incomprendida por el propio Braque e ignorada por los coleccionistas hasta los años veinte, se colige que el genio del pintor anticipó varios años un cambio en el gusto que la moda acompañaría gracias a la mediación de figuras como la propia Chanel.

No deja de ser sintomático que el primer propietario de *Las señoritas* fuera Doucet. La atención prodigada por los creadores de moda hacia el cambio cultural, y la aparición de nuevas prácticas y estéticas, determina su posición al frente de las vanguardias artísticas y sociales. Así se explica que las profundas transformaciones que acusa la moda en el arranque del siglo XX estén alineadas con la experiencia cubista desde antes de que el cubismo fuera una tendencia aceptada por el establishment. De hecho, una interesante consideración se perfila en el análisis de Martin: que la moda cubista —que precede a Chanel, puesto que se intuye ya hacia 1910 en el trabajo de Callot Soeurs o Lucile—, constituyó una prueba de la viabilidad de la estética configurada por Braque y Picasso.

Por lo que respecta a Chanel, está aceptado que, por edad y por el rigor de su estilo, formó parte de la «generación cubista». A partir de 1917, año en que accede al *tout Paris* de mano de Misia Godebska, Chanel participa de manera activa en la vanguardia. La íntima relación que mantuvo con Igor Stravinsky, Jean Cocteau o Pierre Reverdy, ampliada en forma de admiración hacia sus obras y distintas formas de colaboración, es prueba de su inclinación por la transgresión artística. Su vocación rupturista, si hemos de dar crédito a su biografía, nace de su propio temperamento y de la forma en que enfrentó sus experiencias de juventud. El mundo que crea parte de su intuición y responde a sus necesidades, es impulsado por una observación tenaz de lo moderno que es fruto, quizás, como arguye Edmonde Charles-Roux, del rechazo hacia su pasado y el objetivo de construirse una identidad hecha a su medida, a la medida de su cuerpo y a la medida de su tiempo.”

Birgit Haase y Maria Spitz

“(…) A mediados de marzo, Picasso envió a su amigo, el poeta Guillaume Apollinaire, que se encontraba en París, «los versos que las bailarinas del ballet han escrito para mí» y en los que, entre otras cosas, se decía: «Estamos esperando que Picasso se declare a la Khokhlova». Esta fue la

confirmación oficial, por así decirlo, del inicio de la relación del pintor con la bailarina Olga Khokhlova, diez años más joven que él.

Hija de Lydia Khokhlova (de soltera Vinchenko) y Stepan Khokhlov, coronel del ejército imperial, creció con tres hermanos y una hermana en San Petersburgo, donde recibió una educación propia de la alta burguesía, que incluía, entre otras disciplinas, danza clásica. En 1911, a la edad de veintiún años, Olga superó la exigente audición de los Ballets Rusos de Diaghilev y, desde entonces, viajó con la compañía por Europa y Estados Unidos, lo que no contó con la plena aprobación de su conservadora familia. En 1917, en pleno apogeo de su carrera como bailarina, Olga Khokhlova conoció a Pablo Picasso, que sin duda se sintió atraído tanto por su buena educación como por su belleza. Olga era una joven hermosa y elegante, con rasgos uniformes, pelo largo castaño rojizo, ojos verdes y la figura menuda y ágil de una bailarina. Su sentido para vestir a la moda se refleja ya en las primeras fotografías, incluida la que se muestra aquí: al igual que su compañera Maria Chabelska, situada junto al elegante Jean Cocteau, Olga Khokhlova luce un diseño de última moda al lado de Pablo Picasso, vestido asimismo de acuerdo con la ocasión. Olga viste un conjunto de tela oscura y suave caída, compuesto por una chaqueta larga, hasta los muslos, con cuello marinero de color claro y cinturón ancho, y una falda ligeramente por encima de los tobillos, probablemente con bolsillos a los lados. El conjunto, al igual que el resto de los accesorios, como el sombrero de ala ancha y los zapatos de tacón adornados con un lazo, recuerda a una ilustración de los primeros diseños de Chanel, de julio de 1916, publicada en la revista de moda *Les Éléances Parisiennes*.

En aquella época, Gabrielle Chanel dirigía exitosas tiendas de moda en París, Deauville y Biarritz, donde fiel a su conocido lema «El lujo no es lo contrario de la pobreza, es lo contrario de la vulgaridad», ofrecía creaciones exquisitas de una sencillez moderna y desenfadada. Sobre todo, los tejidos flexibles y elásticos de punto, con los que tanto le gustaba trabajar, eran lo suficientemente funcionales, versátiles y cómodos como para satisfacer las exigencias de la «nueva mujer» que se puso de moda después de la Primera Guerra Mundial y que la propia *couturière* había encarnado perfectamente años antes.

Hoy en día no es posible saber si el traje que Olga luce en la fotografía de 1917 era de Chanel; sin embargo, no cabe duda de que refleja el estilo de la diseñadora, de la que la esposa de Picasso fue cliente habitual como tarde desde 1920, según se ha podido constatar. Muchos años después, el compositor Igor Stravinsky dijo lo siguiente sobre Olga Khokhlova, a quien había conocido en Roma en 1917: «tenía muchos trajes nuevos de Chanel para mostrar, además de a Picasso, y, de repente, el gran pintor no faltaba en ningún cóctel, teatro o cena». En estas palabras parece latir el reproche que sobre todo biógrafos posteriores de Picasso hicieron al pintor en el sentido de que su relación con Olga le había alejado de la bohemia artística en favor de un estilo de vida cada vez más sofisticado. Sin embargo, es un hecho cierto que a Pablo ya le gustaba vestir con elegancia incluso antes de conocer a Olga y que gracias a la mediación de la mecenas Eugenia Errázuriz, tuvo acceso a los círculos de la alta sociedad. Se sentía orgulloso de haber conquistado a la hermosa y bien educada Olga, a la que en julio de 1917 presentó a su madre en Barcelona. En esta ciudad compró también a su novia el vestido de gasa negra adornado con flores de colores que luce en el famoso *Retrato de Olga en un sillón*, pintado poco después en París.”

Dominique Marny

“(…) El 13 de octubre de 1922, Cocteau le escribió a su madre desde Pramouquier: «Tengo la dicha de reencontrarme con Antígona. Es una persona que en poco se parece a nuestras elegantes, pero que, sin embargo, lleva la elegancia hasta el extremo de morir». Una vez releído el texto inicial, se embarcó en un proceso que se prolongó hasta el final de sus días: «devolver su tersura a la piel de los

mitos». Cocteau, siempre innovador, fue el primero de su generación que tomó este camino. Los años de guerra y de posguerra dieron origen al cubismo, el movimiento dadá y el surrealismo. Cocteau, poco deseoso de adscribirse a ninguna de estas escuelas, propugnaba el clasicismo.

(...) A partir del 10 de noviembre, Cocteau se centra en la organización, empezando por los decorados, que tiene la intención de encargar a Picasso. En 1917 ya habían colaborado en el estreno del ballet realista *Parade* y, bajo la égida de Diághilev, habían ideado un mundo circense para el que Cocteau escribió el libreto y Picasso diseñó el telón y el vestuario. La música había corrido a cargo de Erik Satie. El espectáculo, presentado en el Théâtre du Châtelet en plena guerra, provocó un escándalo. ¡Qué más daba! Cocteau era muy consciente de que su encuentro en 1915 con el pintor español sería uno de los más importantes de su vida. Se vieron por primera vez en Montparnasse, lugar de reunión de muchos artistas y escritores (Modigliani, Kisling, Soutine, Foujita, Brancusi, Cendrars, Jacob...). En el centro de este barrio, que aún conservaba cierto aire campestre, encontraban alquileres moderados, y podían celebrar tertulias en sus cafés predilectos: *La Closerie des Lilas*, *La Rotonde* y *Le Dôme*. El taller de Picasso estaba en el número 5 de la rue Victor Schoelcher. «¡Ese minuto estaba destinado a ser el de un encuentro inimitable, inscrito en los astros...! Pasaste a ser mi guía, y yo no incurriría nunca más en una infracción de mi moral sin temer la flecha negra de tu ojo», escribió el poeta en una carta enviada a su amigo el 6 de julio de 1961. Mientras tanto retrató varias veces al pintor, que le inspiró una oda y diversos poemas, mientras que Picasso, por su parte, hizo dos retratos de Cocteau. Dos años después del principio de su relación estuvieron juntos en Roma (en febrero de 1917), estancia que estrechó todavía más sus lazos. El 12 de julio de 1918, cuando el pintor se casó con la bailarina Olga Khokhlova en la iglesia ortodoxa rusa Saint AlexandreNevsky, en la rue Daru de París, Jean Cocteau fue uno de los testigos, junto con Guillaume Apollinaire y Max Jacob.

(...) Un análisis de los factores que mayor impacto tuvieron en la sociedad a lo largo de los años veinte permite entender fácilmente los motivos por los que el personaje de Antígona sedujo a Cocteau. Su juventud, la pureza de su alma, su rebelión contra el orden establecido, su voluntad de no ceder a una imposición masculina y su fidelidad al recuerdo de sus hermanos sintonizaban a la perfección con lo que sucedía en torno al escritor. Las costumbres habían cambiado. Durante la guerra de 1914-1918 las mujeres sustituyeron a los combatientes, dirigiendo granjas, fábricas y comercios, y de ese modo adquirieron una independencia a la que no pensaban renunciar. Profundizaban más en sus estudios, conducían coches propios, bailaban música de jazz y decidían casarse por amor, no solo en cumplimiento de un contrato entre familias. Atento a todos estos cambios, Cocteau buscó la compañía de mujeres creativas e independientes como la modista Coco Chanel, a quien conoció a través de una amiga en común, Misia Godebska, personalidad del todo París y musa de artistas famosos. Fue Chanel una de las primeras en modernizar a la mujer del siglo XX liberándola de sus corsés, enaguas, encajes, guipures y demás perifollos que la estorbaban en los siglos anteriores. (...) En paralelo a su rápido ascenso en el mundo de la alta costura, soñaba con acercarse a los artistas, cosa que logró gracias a Misia, a quien conoció en 1917, en casa de la actriz Cécile Sorel. Misia, que hacía y deshacía famas, se sintió atraída por la discreta modista y se la presentó a Serguéi Diághilev, el empresario de los Ballets Rusos, de los que la propia Misia se había convertido en «eminencia gris». (...) Gabrielle Chanel tenía dinero que invertir, lo cual le iba muy bien a Diághilev, interesado en encontrar mecenas, así que pronto se involucró con la compañía. «Gracias al fasto visible ayudó al fasto secreto de los artistas. Sin que lo dijese nunca nadie, y sin querer dar que hablar, fue la compañera de todas nuestras elucubraciones», escribió Jean Cocteau, admirador de su talento, sus éxitos y su modernidad, y añadió: «Se la encuentra en todas partes, detrás de todo lo que sea pensamiento y expresión, en una sombra modesta. Prima su amistad con Picasso, Dalí, Stravinsky, Reverdy o conmigo mismo». Al concebir el vestuario de Antígona, Cocteau pensó en quien apodaba

«el cisne negro». Las hijas de Edipo tenían que ir bien vestidas, así que pidió ayuda a la mayor modista de todos los tiempos.”

Lynn Garafola

“En 1924, apenas iniciados los Juegos Olímpicos de París, los Ballets Rusos de Serguéi Diághilev estrenaron uno de sus ballets más populares de la década de 1920. *El tren azul*, así llamado por el tren nocturno que hacía el trayecto entre París y la Costa Azul, celebraba el hedonismo de la nueva playa de moda, con sus juegos, sus coqueteos, sus relaciones secretas y su elegancia. La música fue compuesta por Darius Milhaud, miembro del grupo de músicos conocido como Los Seis; las casetas de baño de estilo cubista que aparecían sobre el escenario eran obra del escultor Henri Laurens; el libreto, de Jean Cocteau; y el telón, una ampliación del gouache de Pablo Picasso *Dos mujeres corriendo en la playa (La carrera)*. Pero en gran medida el éxito del ballet se debió a dos mujeres notables: Bronislava Nijinska, autora de la coreografía, y Gabrielle (Coco) Chanel, que diseñó para el vestuario una colección de ropa deportiva a la última moda.

Ninguna de las dos mujeres mencionó nunca a la otra y, aparte de una prueba de vestuario de la que no ha quedado constancia documental, no está claro que llegaron a intercambiar una sola palabra. Sin embargo, es lógico imaginar que se respetaban mutuamente, a pesar de los conflictos —exagerados con toda probabilidad— que les atribuye el biógrafo de Chanel, Edmonde Charles-Roux. En febrero de 1924, Diághilev llevó a Anton Dolin al célebre salón de Chanel en el 31 de la rue Cambon para que le probaran lo que él describió como «una especie de creación de chaleco-pantalón en un tejido de punto, sin mangas y abierto por delante». Nijinska debió de seguirle en algún momento, y al igual que Dolin, se sentiría abrumada por el bullicio de «maniqués que cambiaban de vestuario y de joyas», mientras Chanel «daba órdenes y era obedecida como un general al mando de un pequeño ejército [...] a golpe de tijera».

Fuera cual fuera la opinión de Nijinska sobre las numerosas conexiones de Chanel (incluida su relación con Igor Stravinsky), debió de respetar su empuje, profesionalidad y dedicación. En su taller, Chanel era como la coreógrafa en su estudio, una artista y una artesana que se enfrentaba a diario a los materiales que debían dar vida a su visión. El tejido era para Chanel lo que el movimiento para Nijinska, el material fundamental de un arte hecho realidad a través del cuerpo humano. Ambas eran, además, unas perfeccionistas. En su biografía de Chanel, Charles Roux habla de su «maniático cuidado, ... [y] la minuciosidad, a veces exasperante, que le dedicaba [a su trabajo]. Gabrielle medía la amplitud de una sisa, cortaba la longitud de una falda, denunciaba con vehemencia tal o cual defecto, que ella corregía a golpe de tijera». Nijinska era igual de exigente con sus bailarines, a los que pedía que repitieran los pasos, los gestos y las frases una y otra vez hasta contar con su aprobación artística y técnica.”