

La hibridación como método creativo en el collar de perlas de Chanel y los Inmuebles Villa de Le Corbusier

Hybridization as a Creative Method in Chanel's Pearl Necklace and Le Corbusier's Immeubles-Villas

Ana Martínez-Pita Zemborain: anniemppz@gmail.com

Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Breve biografía

Ana Martínez-Pita Zemborain es arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (2000). Ha obtenido el título de Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM (2013), donde actualmente es doctoranda de Proyectos Arquitectónicos. Ha colaborado impartiendo clases de proyectos durante los años 2013-2104 y ha formado parte del grupo de investigación Aproximaciones Periféricas del Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Ha participado en conferencias y seminarios en Madrid (Matadero, Arquería Nuevos Ministerios, Fundación COAM, entre otros) y Barcelona (Metápolis). Ha publicado sus trabajos de investigación en revistas como la del Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, ViA Arquitectura y BAU Arquitectura.

Resumen

En esta investigación profundizo en la hibridación como método de diseño genérico, traspasando las fronteras de la arquitectura. Amplio el alcance del término 'hibridar', aparentemente científico, a otros oficios creativos, como pudiesen ser la moda o la arquitectura. En este análisis y desarrollo multidisciplinar de la acción, gano una visión polifacética y enriquecedora del pensamiento proyectivo. Entendiendo la acción de hibridar, como un sistema para manufacturar vivencias pasadas, y para obtener una realidad

futura. Los oficios creativos penetran en el mundo del tiempo jugando con él, no solamente con su medida, sino también con sus contenidos, sus interpretaciones y su técnica. Acoto la investigación a una localización geo-temporal específica: París, el periodo de transición entre el siglo XIX y el siglo XX donde la multiplicidad y la temporalidad presentes en su 'zeitgeist', son las características más destacadas. Como demostración de la presencia coincidente de este método creativo en diversos objetos de moda y arquitectura, haré referencia a dos casos concretos, el collar de perlas de Chanel y los Inmuebles Villa de Le Corbusier.

Palabras clave

Procesos, proyectar, tiempo, hibridación, creación, manufactura.

Abstract

In this research I deep in the hybridization as a method of generic design, crossing the borders of the architecture. Broadened the scope of the term 'hybridize', apparently scientific, to other creative professions, such as fashion or architecture. In this multidisciplinary analysis and action development, I gain a multifaceted and enriching vision of project thinking. Understanding the action of hybridizing as a system to manufacture past experiences, and to obtain a future reality. Creative crafts penetrate the world of time by playing with it, not only with its measure, but also with its contents, interpretations and technique. I attach the research to a specific geo-temporal location: Paris, the transition period between the nineteenth and twentieth century where the multiplicity and temporality present in its 'zeitgeist' are the most outstanding features. As a demonstration of the coincident presence of this creative method in various objects of fashion and architecture, I will make reference to two concrete case studies, Chanel's pearl necklace and Le Corbusier's Immeubles-villas.

Keywords

Process, project, time, hybridization, creation, manufacture.

1. Palabra alemana que hace referencia a la tendencia cultural e intelectual de una era. Etimológicamente 'espíritu (Zeit) del tiempo (Geist)'.

1. La hibridación como método creativo

1.1 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 o 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 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, el hombre, a partir del siglo XX, fomenta métodos de manipulación creativa, de reproducción de sus ideas, que le permitan idear nuevos objetos. 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.

1.2. 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.

1.3. 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. (Walter Benjamin, 2008)

Nos interesa la postura descrita del cirujano, y en ella basamos toda 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.

Gehry afirma: “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 heterogénea.

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

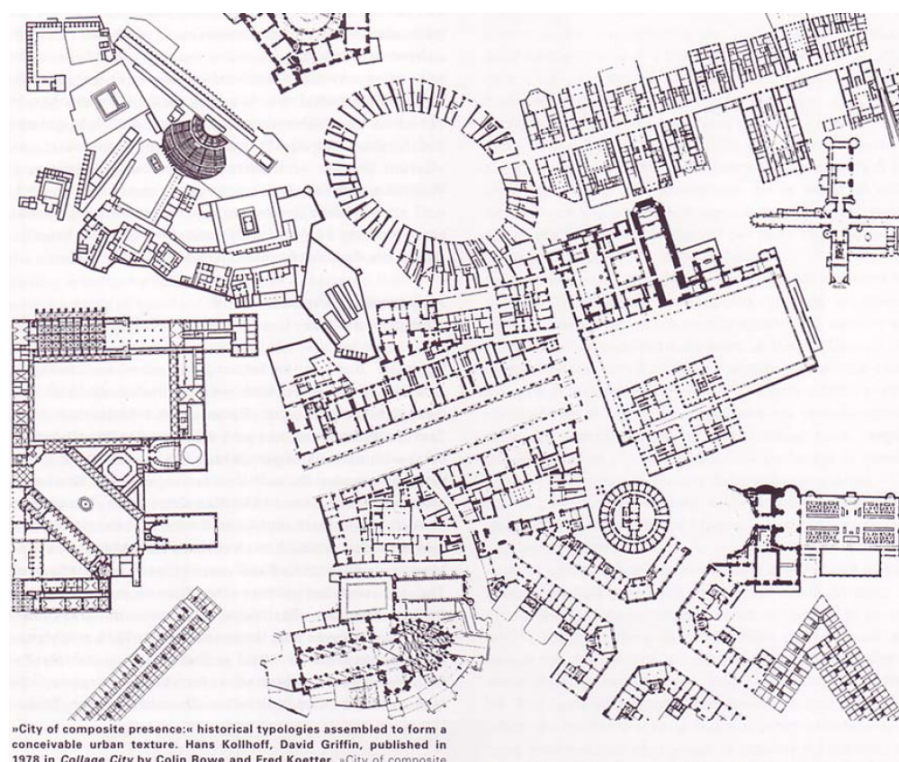


Fig. 1: Collage City, Collin Rowe y Fred Koetter, 1978.

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 aleatoriedad 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.



Fig. 2: Camile Clifford, actriz, la chica “Gibson”, 1890.



Fig. 3: Acuarelas de Paul Iribe para los diseños de Paul Poiret, 1908.

No seguiré desarrollando los caminos paralelos de ambos conceptos, que daría pie a otra investigación. 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 sí misma, en cuanto que son dos siglos, s. XIX y s. XX; son dos mundos simultáneos, oriente y occidente; son dos guerras, I Guerra Mundial y II Guerra Mundial; y son 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.

1.4. 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 sí mismo y adquiriendo autonomía. El objeto híbrido estará constituido por estos fragmentos descontextualizados, que son en sí 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 eclectismo pintoresco, “como el eclectismo 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 cómo 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 sensible² que hace caso a la copia del ‘modelo’, tal cual este se presenta y una abstracta³ 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.

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. (Quatremère de Quincy, 2007)

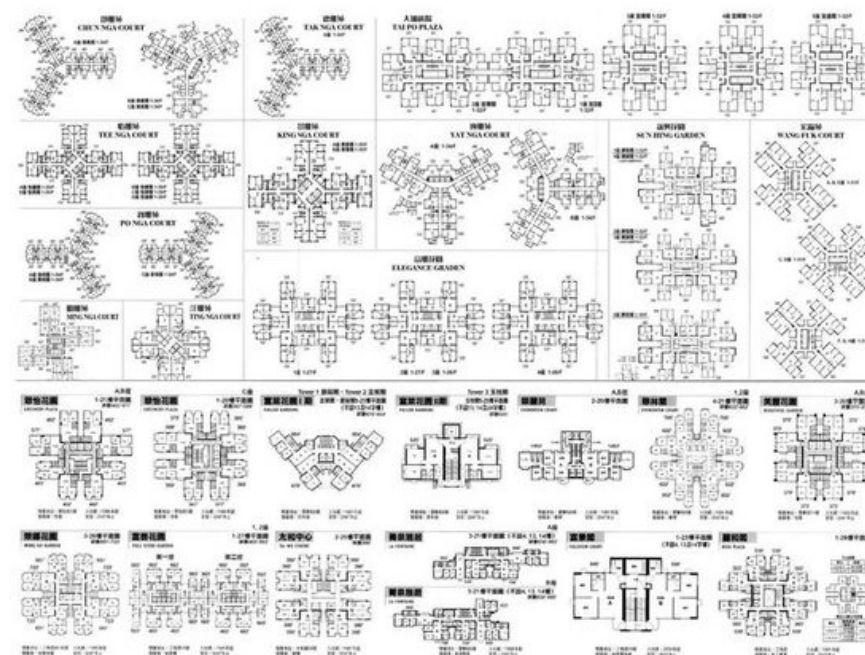


Fig. 4: The City as a Project, Christopher C. M. Lee, Dominant Types, Honk Kong 2011.

2. En la imitación exacta del modelo.
3. En la imitación de las leyes que gobiernan el objeto.

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, ofrece 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. Quatremère, 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” (Quatremère 2007).

1.5. Reordenar en vez de pegar

En el artículo “Las matemáticas de la vivienda ideal” se resaltan “las cualidades de abstracción geométrica de Palladio y la experimentación tipológica en su arquitectura”.

Dice Rowe (1999, 63) que algunos escritores⁴ “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.

4. 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.

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 Wright (1931) 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”.

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.

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 operación⁵ científica, de ordenación, posible, gracias al plano metafísico que explicaba Quatremère 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 unas 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.



Fig. 5: “Casa Danzante”, Frank Gehry, 1992.

5. “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 la RAE.

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”. Gehry (Mills 1981, 2)

2. El siglo XX: entre lo múltiple y la temporalidad de su “Zeigeist”

Jameson en “*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*” (1992) define el Postmodernismo como una “producción de naturalezas múltiples”, similar a la idea biológica que teníamos de hibridar: una mezcla heterogénea de diferentes naturalezas. Sin embargo, para él, el postmodernismo aúna los términos de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo ‘aleatorio’. La hibridación que proponemos, obedece a unas leyes previamente descritas, que no permiten ningún tipo de aleatoriedad, por la condición de abstracción e intelectualidad que le damos, tal y como vimos. Pero en ambos casos, coincide la multiplicidad.

La multifragmentación como característica del siglo XX, que es descrita en 1962 por Umberto Eco en “*Opera Aperta*” (1962). Entiende que “toda la producción estética del siglo XX tenía un rasgo distintivo propio: su capacidad para expresar la multiplicidad” (Ruiz Allén 2012). Igualmente, para Italo Calvino la multiplicidad había sido uno de los rasgos definitorios de la estética y la cultura del siglo XX, “el conocimiento como multiplicidad es el hilo que une las obras mayores” (Ruiz Allén 2012).

Venturi (1982) “reivindicaba una arquitectura que proviniese de la riqueza y la ambigüedad por encima de la unidad y la claridad; la contradicción y la redundancia por encima de la armonía y la simplicidad”. La multiplicidad por encima de lo unitario.

En el siglo XIX surgía la idea del ‘zeitgeist’, del espíritu de una época. El aumento de paradigmas en el conocimiento de nuevas culturas en el siglo XX, la facilidad de viajar por los nuevos medios de transporte, los nuevos descubrimientos científicos que aportan una forma de pensar diferente, las

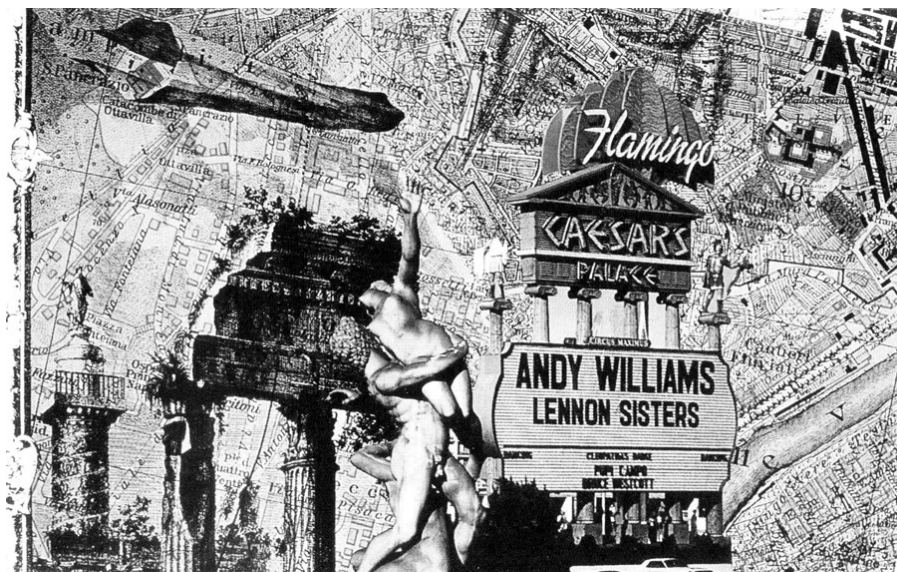


Fig. 6: Roma Interrotta, Robert Venturi, 1978.

políticas sociales que mejoran la calidad de vida de los habitantes y los cambios que ello implica, la aplicación de nuevas economías, el papel de la mujer en la guerra y en el trabajo, son factores que dan pie a la pluralidad y la ambigüedad de la acción de hibridar como característica principal del 'zeitgeist' de la época.

La multiplicidad surgida a principios del siglo XX es por tanto imposible de evidenciar, esta ineludiblemente presente en todos los objetos producidos en ese tiempo. Y la hibridación de la multiplicidad se convierte en un método necesario para reordenar toda esta información. Un método de operación científico basado en una posición de penetración en todos los datos de la época.

Los objetos híbridos arquitectónicos, indumentarios o artísticos, se convierten en sistemas heterogéneos de partes, compuestos de numerosos fragmentos (procedentes en este caso, de objetos diferentes) reordenados según una nueva ley y que generan un objeto completamente nuevo y futurible.

A esta multipartición evidente de la época tratada, hay que añadir el peso del momento, en el proceso de creación del objeto mismo. En referencia al 'zeitgeist' en la arquitectura Eisenman dice: "enraizándose causa-efecto en un presente que aspira, por ello, a la temporalidad" (Eisenman 1980). Desde esta visión, la temporalidad es un factor presente en la producción y creación de cualquier objeto en este siglo, pertenezca a la disciplina que pertenezca. Es decir, que a partir del surgimiento de esta idea de temporalidad, la complejidad del presente y su necesaria comprensión se hacen imprescindibles en cualquier proceso creativo.

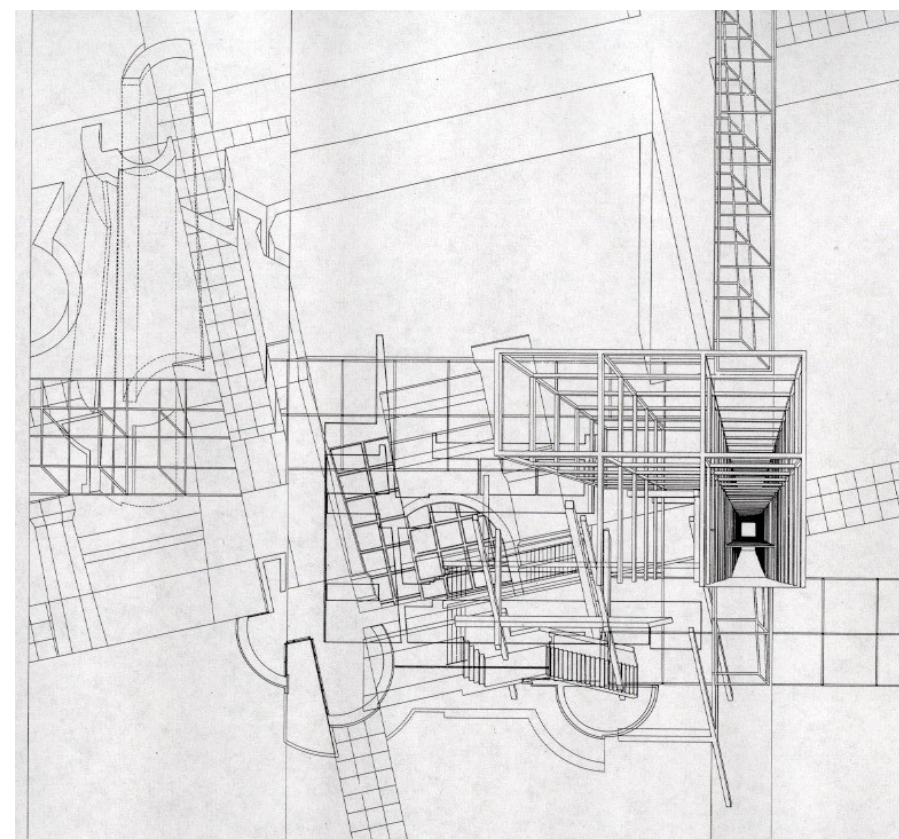


Fig. 7: Wexner Center for the Arts, Universidad de Ohio, Peter Eisenman, 1989.

El espíritu de la época mantenía la existencia de una relación a priori entre la historia y todas sus manifestaciones en un momento dado. Tan solo era necesario identificar el espíritu gobernante para saber que estilo arquitectónico era el propiamente expresivo o relevante de la época. Estaba implícita la noción de que el hombre ha de estar siempre en “armonía”, o por lo menos en una relación no-disyuntiva con su tiempo. (Eisenman 1980)

El propósito, según él y que nos atañe con respecto a la historia, es la de “rescatar la idea de lo atemporal de las garras del continuo cambio” (Eisenman 1982, 463).

La hibridación es un concepto que trabaja con objetos atemporales definidos en su artificio, y que favorece a este rescate que defiende Eisenman. ¿A partir de qué momento se considera el objeto atemporal? Según Eisenman, “hasta mediados del siglo XV el tiempo se concebía de un modo no-dialéctico”, es decir, no se tenía conciencia del progreso del tiempo. El presente era el presente. Y el pasado no se tenía en cuenta como una consecuencia este. “A mediados del siglo XV, apareció la idea de un origen atemporal y con ella la idea del pasado”. La idea de un presente, consecuencia de un pasado, de la existencia de un pasado influyente, de una historia evolutiva da pie al juego procesal del mismo en nuestro presente.

Los modelos existentes traídos del pasado vuelven en ciertos aspectos a cobrar protagonismo complementándose con los tipos que predominaban social, política o artísticamente en este tiempo que nos ocupa.

3. Acciones híbridas en la obra de Chanel y de Le Corbusier

Destacan, del siglo XX, dos personajes coetáneos, representativos del ‘zeitgeist’ de su tiempo, Coco Chanel y Le Corbusier, cada uno en su profesión, por su calidad, su extensa producción y su indiscutible consagración profesional. Sus métodos para proyectar sirven de muestras fiables, para demostrar la hibridación como sistema creativo común.

En la confección de cualquier objeto indumentario, así como de cualquier objeto arquitectónico, la posición que toman tanto el modisto como el arquitecto respecto a su tarea, es esencial. Su actitud definirá el método y la producción final. ¿Cuál es el comportamiento de la modista Chanel y del arquitecto Le Corbusier, en este caso, frente al objeto indumentario o arquitectónico respectivamente? Coincidentemente, en el caso de los dos objetos a los que hago referencia, la posición de sus creadores es parecida y la hibridación está presente en el proceso. Los objetos a los que hago referencia son el collar de perlas de Chanel y los Inmuebles Villa de Le Corbusier. Ambos creadores, mantienen una posición similar con respecto al objeto que operan, así como a los otros objetos de referencia.

Analizando la época, en 1918 la I Guerra Mundial había terminado. Esta guerra, como todas las guerras, había traído numerosas secuelas, más allá de la destrucción lógica. Una de ellas, consecuencia de la carencia generalizada, es la búsqueda de lo contemporáneo en la historia.

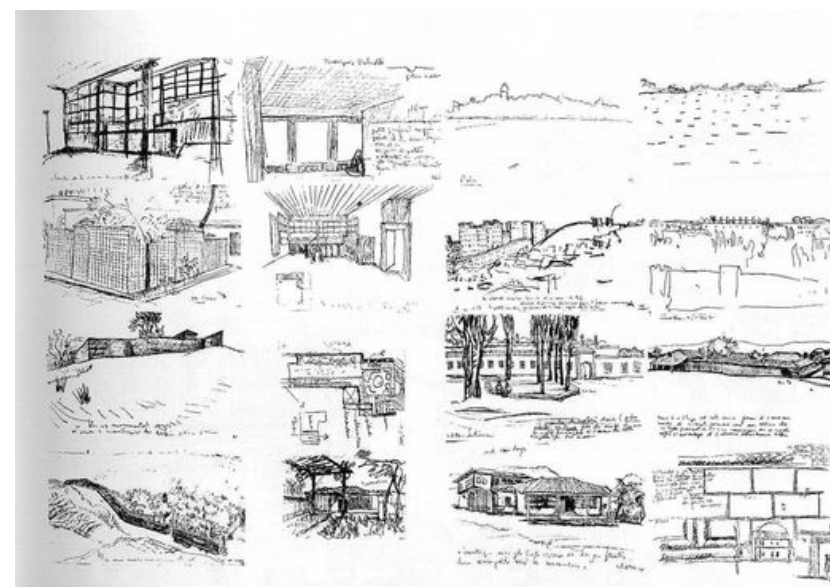


Fig. 8: Diagramas de viajes, Obras Completas, Le Corbusier.

Parte del bagaje cultural de Le Corbusier, 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.

En 1907, sabemos que viajó con L’Eplattenier a Florencia, donde conoció 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 el objeto de su estudio. Le Corbusier 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.

También conoce, estudia y analiza la arquitectura popular mediterránea, de la que destaca el uso de los patios, como una forma de introducir el paisaje en la casa. Esto, al igual que la multiplicidad previamente mencionada, los aspectos que estarán presente en sus procesos creativos de hibridación, realizados en obras posteriores.

En 1911 visitaba el Partenón 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).

En la región del Véneto conoce la arquitectura de Palladio. Destaca la idea de la sorpresa, trabajada por el arquitecto de la Villa Foscari, donde los ejes de acceso se encuentran en planos paralelos a los de la marcha, precisando un giro repentino e inesperado para entrar. Las embarcaciones tenían que rodear la villa antes de entrar, ofreciendo una secuencia de imágenes, que irán 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).



Fig. 9: Villa Capra, vista exterior, Andrea Palladio, 1566.

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 concepto de la multifragmentación previo a la hibridación.

Otro de los efectos de la I Guerra Mundial fue, que muchos habitantes de París, se mudaron a la costa de Biarritz y Deauville. Esta localidad, pese a su limitación geográfica, se convirtió de repente, en capital de culturas. Poblaciones española, francesa y rusa coincidieron 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). Coco Chanel coincidió en esta región y en este tiempo múltiple.

La pluralidad propia del siglo, estuvo servida en la vida de Chanel y de Le Corbusier, 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 podían empezar desde tantos fragmentos.

El problema está en la convivencia entre estos y la unidad. Quizá la hibridación como método ayudaría a ambos 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.

Los inmuebles villa serán la nueva realidad del arquitecto. El collar de perlas será la nueva realidad de la modista. ¿Cómo? Las perlas de Romanov llegan a manos de Chanel por un regalo recibido del Conde. Son copiadas formalmente, pero transpuestas a un material barato. Son imitadas y usadas todas juntas. En el cuello de Chanel 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.



Fig. 10: Coco Chanel con Dimitri Pavlovitch, 1922.

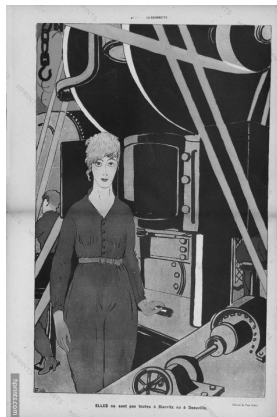


Fig. 11: Mujeres mecánicas en la guerra, Paul Iribe, 1917.

En un proceso paralelo, las celdas de los monjes cistercienses, son imitadas, abstraídas y reordenadas por Le Corbusier en la vivienda contemporánea. 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 (paralelos 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.

La célula como fragmento y la célula como 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

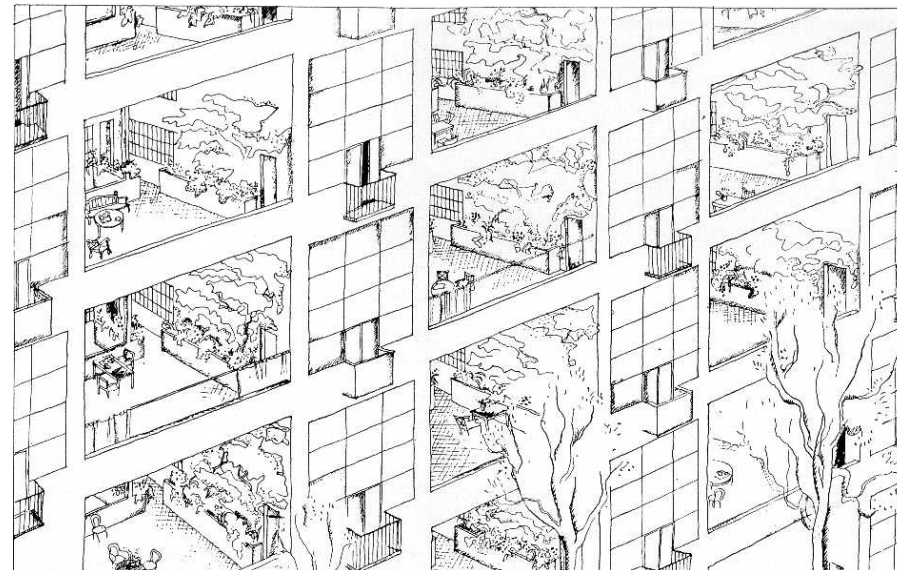


Fig. 12: Inmuebles Villa, Le Corbusier, 1925.

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 (1922-1925) y el lugar (París).

4. Conclusión

La hibridación es una evolución de la creación y del diseño, una alegoría al desarrollo objetivo y un rechazo al carácter subjetivo. Arranca de una primera posición ante al objeto. Precisa de un entendimiento del objeto multifragmentario. Luego habrá de arrancar los fragmentos observados y seleccionados de los objetos precisos. Llevará a cabo una copia (idéntica o no) de los fragmentos obtenidos, conservando la naturaleza originaria de los mismos. Precisaré de una intelectualización de estos y de una abstracción. Y finalmente necesitaré de un pegado (o reordenación) de los fragmentos manufacturados según una nueva ley (como haría el operador de Walter Benjamin).

La libertad de fragmentación, de imitación y de reordenamiento, de pensamiento, de uso y de producción y el conocimiento científico permitieron el procesamiento libre del objeto, es decir, la hibridación, por ser esta la herramienta que más se acercaba a esta libre asociación de ideas. Y esta libre asociación de ideas aparece en varios ejemplos del siglo XX, más allá de la arquitectura.

La apertura de las fronteras y el conocimiento y valoración de nuevas culturas, características de esta época, ampliará las herramientas que facilitan el proceso de hibridación y será la base para enriquecer la imitación y comprender mejor la metafísica de las leyes que gobiernan los elementos. El descubrimiento de nuevos yacimientos arqueológicos y nuevas culturas aportará la variedad de elementos necesaria para el correcto desarrollo de este proceso y le permitirá viajar en el tiempo.

El siglo XX contiene dos ejemplos que nos permiten entender de manera precisa la hibridación en la producción. Son el caso de Chanel y de Le Corbusier, en sus obras: el collar de perlas y los Inmuebles Villa. Y observar la aplicación del método.



Fig. 13: Collar de perlas, Coco Chanel, Deauville, 1917.

Referencias

- Benjamin, Walter, 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical reproduction*. Londres: Penguin UK.
- Eagleton, Terry, 2000. *Modernity, Modernism, Postmodernism*. Universidad Santiago de Compostela.
- Eco, Umberto, 1962. *Opera Aperta*. Milán: Bompiani (traducción al castellano Obra abierta, 1984. Barcelona: Planeta-Agostini).
- Eisenman, Peter, 1980. “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”, en *Textos de Arquitectura de la modernidad*. Madrid: Editorial Nerea.
- Georgis, William Ted, 1979. “Interview: Frank Gehry”, Archetype 2 (primavera de 1979) en Colomina, Beatriz, *Doble Exposición*. Barcelona: Ediciones Akal.
- Jameson, Frederic, 1992. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Mayr, Ernest, 1942. *Systematics and the Origin of Species*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mills, Kay, 1981. “Prefab Aesthetics: Making Beauty Out of Junk is Frank Gehry’s Mission”, *Los Angeles Times*, 18 de enero.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, 2007. *Diccionario de arquitectura: voces teóricas*. Buenos Aires: Nobuko.
- Rowe, Colin, 1999. Ensayo “Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX”, en *Manierismo y arquitectura Moderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rowe, Colin; Koetter, Fred, 1978. Ensayo “Collage City”, en *Textos de Arquitectura de la modernidad* (p. 450). Madrid: Editorial Nerea.
- Ruiz Allén, Ignacio, 2012. *Contradictio in terminis*. Universidad Politécnica de Madrid.
- Venturi, Robert, 1982. “Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo. La idea de Aplique”, en *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Editorial Nerea.
- Wright, Frank Lloyd, 1931. *Modern Architecture*. Nueva Jersey: Princeton Monographs in Art and Archaeology.