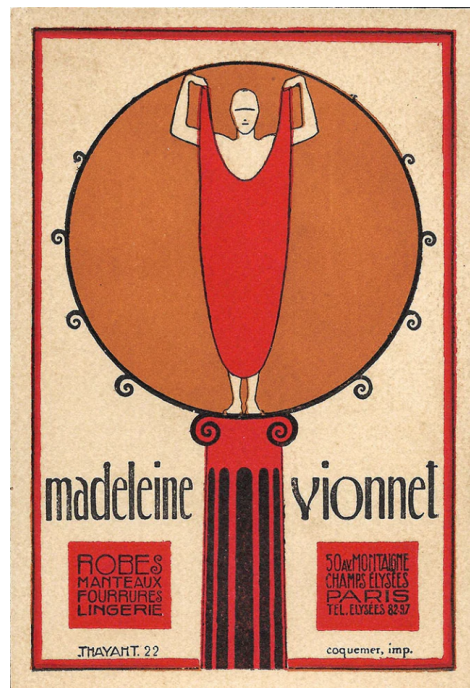


MADELEINE VIONNET.
TÈCNICA I ELEGÀNCIA EN L'ALTA COSTURA A PARÍS.
(1912-1939)

Núria Domingo Llagostera



Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Grau d'Història de l'Art



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Treball de final de Grau

Tutora: Laura Mercader Amigó

Curs Acadèmic 2024-2025

Agraïments

En primer lloc, voldria expressar el meu agraïment a la meva tutora, la Dra. Laura Mercader Amigó, per l'acompanyament constant al llarg d'aquest treball. La seva predisposició, l'ànim transmès i la seva capacitat per fer-ho tot més fàcil han estat fonamentals en aquest procés.

A la meva mare, la Sra. M. Carme Llagostera Güell, li agraeixo profundament el seu suport incondicional, així com la seva ajuda en la traducció del contingut en llengua francesa.

Al meu company, l'Albert Roig Rebato, vull agrair-li la seva paciència, comprensió i suport al llarg d'aquest any.

Finalment, voldria expressar el meu agraïment als professors que, al llarg del meu recorregut acadèmic, han sabut transmetre amb passió i profund coneixement l'essència de la història de l'art. Han estat una font constant d'inspiració i aprenentatge.



Madeleine Vionnet als vint anys.

MADELEINE VIONNET. TÈCNICA I ELEGÀNCIA EN L'ALTA COSTURA DE PARIS (1912-1939)

| | |
|---|----|
| 1. Introducció | 5 |
| 1.1. Motivació | 5 |
| 1.2. Introducció | 5 |
| 1.3. Objectius | 6 |
| 1.4. Objectius de Desenvolupament Sostenible | 7 |
| 1.5. Hipòtesi | 7 |
| 1.6. Metodologia | 8 |
| 1.7. Estat de la qüestió | 9 |
| 2. París: la capital de la moda a principis del s. XX | 10 |
| 3. Madeleine Vionnet 1876-1975. Vida i costura | 18 |
| 3.1. L'inici d'una llarga vida de costura. Modista per casualitat | 18 |
| 3.2. Londres 1898-1905. Kate Reily. | 20 |
| 3.3 Paris 1901-1912. Callot Soeurs i Jacques Doucet. | 21 |
| 4. Maison Vionnet. El temple de la moda 1912-1939 | 25 |
| 4.1 Rivoli 222. Inici d'una gran empresa | 25 |
| 4.2 Montaigne 50. Els anys d'esplendor | 26 |
| 5. La moda de Vionnet els anys 20 i 30. Elegància atemporal. | 36 |
| 5.1 Els anys vint. L'evolució | 37 |
| 5.2. Els anys trenta. Tradició antiga i Romanticisme | 43 |
| 6. Aportacions a la història de la moda. Tècnica i cos | 48 |
| 6.1. El tall Vionnet, el biaix | 48 |
| 6.2 La nina maniquí i el teixit. Disseny sense patró | 50 |
| 6.3 Mestra de la concepció i la forma | 51 |
| 7. Conclusions | 54 |
| 8. Bibliografia | 56 |

1. Introducció

1.1. Motivació

L'elecció d'aquest tema va completament lligada amb la meva passió per la moda com a art manual, conceptual i útil. Admiro la costura i els teixits d'ençà que tinc ús de raó; veient com la meva àvia m'ensenyava a cosir, o bé observant meravellosos vestits exposats en grans museus. Tot comença amb el gest manual o elèctric que permet construir amb les mans, i crear estructures boniques.

En el cas de l'alta costura, el fet de vestir va més enllà de la necessitat d'abrigar-se o protegir-se. La persona que crea (dissenyador, director creatiu, artista...) expressa el seu món interior a través de les formes i el teixit, i aquestes creacions resulten peces carregades de significat. Em sembla màgic el fet de traduir idees en vestits, configurades a través d'un context, un comerç, uns materials, un valor, uns canons, etc. La moda ens parla de la societat, dels costums i de l'economia d'un moment històric. És una identificació individual i social més.

Les dones en el món de la moda, com en molts sectors, son poc conegudes. He dedicat molts anys d'estudi d'aquesta carrera d'Història de l'Art a anar descobrint dones amagades en els períodes històrics artístics, i ara és el moment de descobrir una dona modista que va marcar per sempre la història de la moda, i que pocs coneixen i valoren, Madeleine Vionnet (1876-1975).

1.2. Introducció

Madeleine Vionnet (1876-1975) és una de les dissenyadores més influents en el món de la moda. Anomenada la *Grande Patronne*, Vionnet va ser una dona empresària, una costurera innovadora en la tècnica i una modista única capaç de crear un llenguatge elegant i completament atemporal en els seus vestits. És coneguda per ser la reina del tall al biaix, una tècnica que va introduir en l'alta costura l'any 1920. Aquest tall en les robes permet que les teles adquireixin una flexibilitat natural per adaptar-se al cos. També va dominar el drapejat creant vestits d'influència grecoromana. Les seves obres tenien l'objectiu d'alliberar el cos de les dones, adaptant-se a la seva figura, i no a la inversa com s'havia fet fins al moment a través de la cotilla.

Coneguda com a arquitecte de la moda, va implementar noves tècniques de costura; el tall al biaix i el drapejat, desenvolupant una metodologia pròpia en el procés de creació mitjançant una nina de fusta, on hi aplicava les robes directament i rebutjant el dibuix com a tècnica de disseny.

Vionnet va materialitzar el seu caràcter fort, visionari i treballador en les seves creacions de moda i en la seva *Maison* (taller o casa de costura); alhora, va aportar unes condicions laborals completament innovadores per les seves treballadores en comparació al context obrer dels anys 20 i 30 del s. XX.

Va començar a cosir amb onze anys. Amb trenta-sis, el 1912, va obrir la seva primera *Maison* a París, la qual es va veure obligada a tancar amb l'arribada de la Primera Guerra Mundial. La reobertura el 1918 va suposar un regnat de glòria per les seves creacions i amb el negoci. Aquesta etapa va durar fins a l'arribada de la segona Guerra Mundial el 1939, moment en el qual es va veure obligada a tancar per diferents motius com per exemple, la finalització del contracte de lloguer del seu establiment, el seu cansament o l'inici de la guerra, entre altres.

En l'imaginari col·lectiu no gaudeix de la popularitat que tenen altres dissenyadores com Coco Chanel, figura contemporània a Vionnet. Tanmateix, Vionnet no buscava la popularitat, sinó dedicar-se a fons a crear vestits i que les seves treballadores estiguessin en les millors condicions. Tot i això, va ser respectada i admirada per grans dissenyadors coetanis com Christian Dior o Cristóbal Balenciaga. Les seves aportacions tècniques suposaran una innovació que restarà per sempre en la producció tèxtil, i sense ella moltes formes de confecció no haurien arribat a les mans de les posteriors generacions de dissenyadors com: Ossie Clark, Halston, John Galiano, Comme des Garçons, Azzedine Alaïa, Issey Miyake y Marchesa, els quals reconeixen estar en "deute" amb ella.

1.3. Objectius

El present treball té com a objectiu fer valdre les aportacions tècniques i socials de Madeleine Vionnet en l'àmbit de l'alta costura i la seva rellevància en la història de la moda.

L'objectiu principal és entendre la situació i el paper de Madeleine Vionnet en la costura durant els anys vint i trenta del s. XX, en el context de l'alta costura de París.

Per altra banda, es vol aprofundir en les innovacions i creacions que Madeleine Vionnet va aportar com a dissenyadora a favor de l'alliberació del cos de les dones mitjançant diferents tècniques de costura.

Finalment, es busca reivindicar el rol de Madeleine Vionnet com a dona empresària i creadora d'una *Maison* pròpia, evidenciant el canvi de paradigma en què les dones deixen de ser només modistes i es posen al capdavant de l'empresa, dissenyant i impulsant les innovacions del moment en el món de la moda.

1.4. Objectius de Desenvolupament Sostenible

En la consecució dels ODS relacionats amb la igualtat de gènere, aquest document contribueix a la divulgació d'una de les dones remarcables en el món de l'art que sovint queden a l'ombra en el relat patriarcal de la història. Per altra banda, tota la bibliografia emprada ha estat escrita per dones, així es posa en valor les aportacions de figures femenines a la història de l'art.

La reflexió sobre els estereotips o rols de gènere difosos pels canvis de tendència en el món de la moda, empoderant les dones i permetent-les ocupar espais que havien estat reservats exclusivament als homes.

La redacció d'aquest treball en llengua catalana és una aportació a la bibliografia acadèmica sobre Madeleine Vionnet, fins aquest moment era inexistent.

Finalment, també es contribueix a la difusió del coneixement d'aquesta figura a través de la xarxa.

1.5. Hipòtesi

Madeleine Vionnet va ser una modista clau en l'alta costura del París de principis del segle XX, aportant una visió innovadora i significativa a la moda del seu temps. Malgrat la seva contribució destacada a la història de la moda es considera que no ha rebut el mateix reconeixement que altres dissenyadores contemporànies.

1.6. Metodologia

La recerca sobre l'obra de Madeleine Vionnet s'ha dut a terme a partir de fonts secundàries. La major part de la bibliografia acadèmica sobre la seva figura només es troba publicada en francès, anglès i japonès.

El Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona disposa d'un gran fons de llibres de moda i he pogut accedir a la bibliografia disponible sobre Madeleine Vionnet. Per exemple, Jacqueline Demornex. *Madeleine Vionnet*. 1990, Pamela Golbin. *Puriste de la mode.*, 2009 i Lydia Kamitsis. *Madeleine Vionnet*. 1996

Per altra banda, vaig visitar la biblioteca del Museu d'Arts decoratives de París (MAD), on vaig consultar llibres, articles i treballs no disponibles a la ciutat de Barcelona com Betty Kirke. *Madeleine Vionnet*, 1998. Jérôme Savignon. *L'Esprit Vionnet et ses influences de la fin des années vingt à nos jours*, 1995.

He adquirit dues obres descatalogades que no he pogut trobar a cap biblioteca consultada, concretament els llibres de Madeleine Chapsal, la seva fillola. Han estat les fonts principals per entendre el caràcter i la biografia de Madeleine Vionnet i la seva relació amb les treballadores. Només estan disponibles en francès. *La chair de la robe*, 1989, i *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 2010 en llengua francesa.

La moda moderna: génesis de un arte moderno, 2010, de Lurdes Cerrillo ha estat clau per entendre les relacions entre art i moda en un context de canvi on la moda comença a esdevenir en una forma d'art.

L'accés a fonts primàries, en aquest cas els vestits, dissenys, patrons, etiquetes, targetes, etc. de Madeleine Vionnet, ha estat impossible. Tot i el gran interès per observar de primera mà algun dels seus vestits i apreciar en directe el fruit de les seves creacions, les seves obres es troben en dipòsit, fora de les col·leccions accessibles al públic del *Musée des Arts Décoratifs* (MAD, París), ni d'altres museus que també en tenen, degut a la conservació del vestit, tèxtils i arxius. Tanmateix, aquest museu, juntament amb altres museus dedicats a la conservació i exposició d'indumentària, roba i accessoris, disposen d'un arxiu digitalitzat en línia. Aquestes col·leccions digitals pertanyen a: Metropolitan Museum of Art (The Met, NY). Victoria and Albert Museum (V&A, Londres), FIDM Museum i el Museo della Moda e del Costume (Florència).

La recopilació d'imatges ha estat a partir de llibres de moda i dels arxius digitalitzats ja esmentats. També s'han consultat articles dels dipòsits digitals de museus i altres pàgines web, d'on he obtingut algunes imatges que apareixen en aquest document.

Finalment, cal destacar la utilització de recursos disponibles als cercadors del CRAI i ALADI, així com la Biblioteca Francesca Bonnemaison, que han permès completar el treball amb informació addicional.

1.7. Estat de la qüestió

La figura de Madeleine Vionnet ha estat documentada per diferents autores. Trobem dues fonts clares: La primera en les obres literàries de Madeleine Chapsal (1925-2024) Periodista i guionista, fillola de Madeleine Vionnet, que a través dels seus dos llibres: *La chair de la robe* 1989, i *Madeleine Vionnet, ma mère et moi: L'éblouissement de la haute couture*, 2011, ens narra la biografia i vivències en la moda de Madeleine Vionnet, des del seu record infantil sobre la Maison Vionnet, el testimoni de les treballadores en aquesta casa de moda i les explicacions de Vionnet. És una visió molt íntima, propera i personal, que ens permet conèixer detalls històrics i petites anècdotes sobre el pensament, l'obra i l'alta costura de l'època. Aquestes fonts han estat clau per entendre la dimensió de la seva vida i les seves aportacions històriques.

Betty Kirke, (1924-2016) l'any 1973 des de la posició d'assistent de restauració a l'Institut del Vestuari del Museu Metropolità d'Art de Nova York el 1973, descobreix els vestits de Vionnet en l'exposició del 1974: *10's, 20's, 30's Inventive Clothing*. L'any 1975 com a conservadora sènior de la col·lecció de vestuari al *The Museum of the Fashion Institute of Technology (FIT)* analitza i explora els vestits de Madeleine Vionnet. El resultat d'aquesta feina va ser un llibre que revela els patrons dels seus vestits i també la personalitat de Madeleine Vionnet. Gràcies a Kirke s'entenen les estructures internes, les tècniques i els talls de Vionnet. El llibre *Madeleine Vionnet* es va completar l'any 1985 i es va publicar per primera vegada al Japó per l'editorial Kyuryudo Art Publishing. L'edició en anglès està publicada el 1998 per Chronicle Books (San Francisco).

La tesi de Jeromine Savignon (historiadora de moda) *L'Esprit Vionnet et ses influences de la fin des années vingt à nos jours*, 1995. Recull l'anàlisi tèxtil de Betty Kirke i l'exposa teòricament. Bona part de la seva obra està dedicada a la influència de Vionnet cap a altres modistes posteriors. Recopila

articles i entrevistes de l'època de Vionnet, entrevistes de Vionnet amb diferents periodistes com Bruce Chatwin, Diana Vreeland i l'aprenent del drapenjat de Vionnet, Jacques Griffe. Savignon porta un anàlisi de l'època i l'obra de Vionnet exhaustiu.

L'accessibilitat i difusió de l'obra de Vionnet a través d'imatges que ens permetin entendre les seves obres, les trobem en els volums de les següents autores: Pamela Golbin (1970-) comissària francesa i historiadora de la moda. *Puriste de la moda*, 2009 i Jacqueline Demornex (1939-) periodista. Amb l'obra, *Madeleine Vionnet*, 1990. S'esmenta la disponibilitat d'aquestes obres ja que són fàcilment accessibles al públic a través de biblioteques però l'obra de Betty Kirke, que juntament amb aquestes dues ens aporta imatges, no és tant accessible i per tant es divulga vagament.



Fig. 1. DINNER DRESS, Charles Frederick Worth ca.1877

Vestit de festa

Casa de costura: House of Worth.

Tafetà de seda i lli.

The Metropolitan Museum of Art, col·lecció Costume Institute
(Accession Number: 2009.300.579a, b). [Consultat el 2 de juny de 2025] Disponible a: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159124>

2. París: la capital de la moda a principis del s. XX

*En l'època de Vionnet l'elegància regnava a dins els salons i també al carrer. Pel plaer de tots.*¹

Per entendre el tema de l'alta costura de París a principis del s. XX s'ha de parlar dels diferents personatges que van incidir en la història de la moda, ja des del s. XIX, i van propiciar i dur a terme els canvis que van fer que avui l'entenguem tal com és. També s'ha de tenir en compte el context que va propiciar el desenvolupament artístic en la moda. El context filosòfic i artístic del moment, juntament amb la bonança socioeconòmica de principis del s. XX a París i Londres.

Els inicis del culte a l'objecte

El primer personatge a destacar és Charles Frederick Worth 1825-1895, considerat el pare de l'alta costura. Va ser l'iniciador en vincular moda, art i luxe. Buscava la bellesa i l'expressivitat més enllà de la roba, en els àmbits tradicionals de costura i en la vida quotidiana. Aquest pensament de bellesa es

¹ Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi. L'éblouissement de l'haute couture*. Neuilly-sur-Seine: Editions Michel Lafon, 2010, 10

mantindrà des de mitjans del s. XIX fins a finals de la *Belle Époque*.²

Aquest nou pensament sobre l'art, la moda i els espais quotidians té un denominador comú en la "teoria de la contemplació" de Schopenhauer. Les seves idees transcendiran de manera rellevant en les arts visuals. Els objectes comencen a ser valorats per si mateixos com a font de tota experiència estètica. El subjecte aconsegueix aprendre la bellesa de les coses i sentir plaer amb aquestes, submergint-se en l'objecte, omplint-se d'ell i convertint-se en el seu reflex.³ Aquesta filosofia, juntament amb el concepte de "l'art per l'art", divulgat a França per Theophile Gautier, prefiguren el pensament contemporani. I aquest pensament es comença a incorporar a la moda com a experiència profunda.

Per altra banda, al campus d'Oxford, John Ruskin (1819-1900) i Walter Pater (1839-1894) publiquen els seus estudis d'art, vida i ideal. Les seves tesis a favor de la creació i gaudi de la bellesa, vinculades amb els ambients quotidians, seran posats en pràctica per William Morris (1834-1896),⁴ que rebutjava els objectes industrials fabricats en sèrie. La seva utopia social i artística va ser impulsar una manufactura artesanal en plena era industrial, amb valors ètics i estètics que revaloraven les arts aplicades. Va donar lloc al moviment *Arts&Craft*, adaptat a la indústria moderna mantenint la qualitat del disseny artístic.⁵



Fig. 2. Tea-gown ca.1907
Jacques Doucet

Font: The Metropolitan Museum of Art. "Tea Gown, ca. 1907, Jacques Doucet." *The Costume Institute Collection*. Accession Number 2009.300.3196. Consultat el 3 de juny de 2025. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158106>

² CERRILLO, Lourdes. *La moda moderna: génesis de un arte moderno*. Madrid: Siruela, 2010, 116

³ *Ibid.*, 71.

⁴ *Ibid.*, 118

⁵ Cerrillo., 119.

La primera Exposició Universal el 1851 a Londres, va ser l'escenari d'aquest nou culte als objectes. La indústria, l'artesanía i l'art van segellar per primer cop una sèrie d'aliances encarregades d'abolir velles jerarquies, la moda també va formar part d'aquest pacte i va obtenint medalles i reconeixements.⁶ En aquell moment Europa i Amèrica prosperen econòmicament i l'interès per l'art i els objectes bells va *in crescendo* amb el col·leccionisme. El comerç internacional introdueix productes colonials i exòtics, i el panorama artístic es renova amb les pintures de l'orientalisme. Totes aquestes novetats conqueriran el mercat burgès. Les idees de la Gesamtkunstwerk wagneriana influiran en la integració de la moda, escenografia, decoració i arquitectura durant la *Belle Époque* i començaments del s. XX. Molts modistes reben la influència d'aquest concepte artístic i d'aquesta manera es passa a entendre la moda com a obra d'art total.⁷

Jacques Doucet 1853-1929

El segon personatge important en la història de la moda serà Jacques Doucet, qui farà de l'alta costura un art. Dissenyador de moda, important mecenes, i col·leccionista. Va fusionar art, col·leccionisme i alta costura, i va establir certs codis valuosos dins de la història de la moda, trencant la frontera entre moda i art. Va adquirir obres modernes com, *Les senyoretes del carrer d'Avinyó* de Picasso o el biombo *Destí* de Eileen Grey. Doucet s'identificava entre el Rococó, l'orientalisme i les avantguardes.⁸ Segueix la vella estratègia dels primers mecenes del Renaixement, servint-se de l'art per dignificar la seva posició de privilegi, basada en la possessió de béns mercantils. Així els artistes de l'època també van començar a usar la moda com a bé. La bondat i la bellesa de les arts activaven el procés d'aristocratització personal de Doucet, que afecta també a la seva esfera professional. D'aquesta manera el món de la moda s'ennoblia en contacte amb valors eterns i intel·ligibles de l'art, superant la seva condició secular artesanal. La seva casa d'alta costura va ser un referent de lloc de luxe i bon gust entre l'alta societat i artistes entre els anys 1911 i 1924.⁹

Doucet va deixar un llegat molt important en la moda moderna, va influenciar a les dissenyadores del moment: Chanel, Lanvin i Schiaparelli. Gràcies a ell, la decoració, el col·leccionisme i la moda passen a formar un cosmos artístic personalitzat. A partir d'aquí els dissenyadors expressen la visió del món

⁶ *Ibíd.*, 72.

⁷ *Ibíd.*, 126.

⁸ Cerrillo., 120.

⁹ *Ibíd.*, 75.

a través del seu entorn, de les seves col·leccions i la seva estètica.¹⁰

Paul Poiret 1879-1944

Doucet deixarà la porta oberta al seu millor alumne, Paul Poiret, qui s'havia format prèviament amb C.F. Worth. Amb Poiret ja entenem la figura del modista com a artista. Durà a terme l'accès directe de la moda al món de l'art establint vincles estrets entre artistes plàstics, dissenyadors de moda i decoradors. La revolució de Poiret serà integrar aquests diferents àmbits que desembocaran en un art superior, l'Art Deco, del qual Poiret és precursor.¹¹

Per altra banda, a finals del s. XIX s'inicia el moviment d'alliberació femenina i perspectives higienistes, morals i estètiques en contra de les peces ajustades. Entrem en uns anys pròspers on lentament es van acceptant canvis en la moda considerats fins aleshores escandalosos. (135).¹² Poiret serà la primera persona a eliminar la cotilla i els enagos, alliberant la figura femenina i començant a deixar pas al moviment del cos, entenem així l'inici d'una revolució estètica, funcional i sexual. Rebutja el model figuratiu tradicional i aposta pel disseny com a idea, utilitzant el dibuix i la invenció formal com a eines fonamentals.¹³

Crea una col·lecció hel·lenística, inspirada en l'estatuària grega i el drapejat clàssic. Així va iniciar una línia de vestits lliures i sense estructures rígides.¹⁴ Aquesta proposta era compartida per les millors modistes del moment Lucile (Lucy Christiana Sutherland), Jeanne Paquin i Madeleine Vionnet.

El 1903 obre la seva primera casa de moda. Inlluït per l'Avantguarda artística i teatral, que li permetia l'expressió artística, es mou en els cercles de Picabia, Derain, Vlaminck, etc., amb qui comparteix l'efervescència artística i la dissolució dels vincles amb l'art del passat.¹⁵ Fascinat pel fauisme, especialment per Matisse, incorpora la seva paleta intensa en dissenys com Eugénie (1907).

Al 1908 publica el seu primer catàleg d'autor *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, on s'integra vestuari, mobles i referències artístiques clàssiques per crear una narrativa visual.¹⁶ Poiret

¹⁰ Ibíd., 126.

¹¹ Cerrillo., 75.

¹² Ibíd., 83-84.

¹³ Ibíd., 82.

¹⁴ Ibíd., 84.

¹⁵ Ibíd., 82.

¹⁶ Ibíd., 87.

entén la moda com a art dramàtic, comparable al teatre. Els seus vestits sovint prenen nom de figures teatrals i de la dansa com Isadora Duncan. L'escenari i la festa esdevenen laboratoris per experimentar formes, colors i moviments. Comparteix sensibilitats amb Marià Fortuny, creador del vestit Delphos (1907), peça lliure, sense cotilla i de gran valor artístic. Fortuny i Poiret col·laboren i coincideixen en la passió pel món escènic i decoratiu.¹⁷

L'any 1913 Poiret comprovarà la còpia indiscriminada dels seus dissenys a EUA, fet que anticipa la tensió entre l'autor i el mercat. Llavors inicia una forma de difusió alternativa: "col·leccions per a l'exportació", un pas cap al prêt-à-porter i la democratització del luxe.¹⁸ Anticipa el *branding*, *màrqueting* i internacionalització de marca que seran essencials en la moda del segle XX.

Funda Rosine, casa de perfums al 1911, i el taller de decoració Martine al 1912, integrant així moda, publicitat i interiors en un mateix projecte estètic. (avançant l'Art Déco).¹⁹ Amb la mateixa intenció d'integració, el 1919, mundial Louis Süe i André Mare formen la *Compagnie des Arts Français* en estreta relació amb l'avantguarda cubista: un any després Jeanne Lanvin i Armand Albert Rateau inauguren Lanvin-Decoration.²⁰



Fig. 3. Vestit de nit "Josephine" 1907

Paul Poiret (maison de couture)

Gasa brodada amb motius florals i detalls metàl·lics.

Font: *Musée des Arts Décoratifs (MAD Paris)*, col·lecció Mode et Textile. Consultat el 20 de maig de 2025.

<https://collections.madparis.fr/document/robe-du-soir/627adef03edd9537d36f88e0>

Esquerre

Fig. 4. Vestit Delphos ca.1920-1949

Marià Fortuny

Túnica de seda plisada amb peces de cristall de Murano inspirada en el chitó grec clàssic.

Font: *Museo del Traje* (Ministeri de Cultura, Madrid). Consultat el 12 de juny de 2025. <https://www.cultura.gob.es/mtraje/coleccion/indispensables/vestido-delphos-fortuny.html>

Dreta

¹⁷ Cerrillo., 90-91.

¹⁸ *Ibíd.*, 96.

¹⁹ *Ibíd.*, 98-99.

²⁰ *Ibíd.*, 161.

1925 L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris

Amb una dècada d'endarreriment sobre la programació inicial, obria les portes, el 1925 *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris*.²¹ La modernitat era el punt clau i obligatori de l'exposició. Els països destacats seran França, Itàlia i Àustria. Els països que no van participar a l'exposició van ser: EUA, per no estar a l'altura, Alemanya, per motius polítics i De Stijl i altres artistes com Eileen Gray, per ser massa radicals i propers a la Bauhaus alemanya.²²

Els escenaris del certamen estaven organitzats en cinc grups temàtics dedicats a l'arquitectura, al mobiliari, als ornaments, les arts del carrer, el teatre, els jardins i l'ensenyament, i cada una englobava una sèrie de seccions dividida en diferents classes. L'univers de la indumentària i la *toilette* es presentaven sota la categoria de la *Parure* o l'adorno, composta per cinc especialitats destinades a la realització de vestits, accessoris de vestits, moda, flors, plomes, perfumeria, joieria i bijuteria. L'omnipresència de la moda s'advertia als cartells anunciadors de l'exposició. Il·lustracions amb estilitzades imatges de models, i sobretot les seves nuemeroses zones d'exposició, localitzades principalment en el Pavelló de l'Elegància, el *Grand Palais*, la Galeria de les Boutiques, les Barcasses de Poiret i les desfilades oferides en el Pavelló Pomponne pels magatzems Au Bon Marché.²³

Després de la Primera Guerra Mundial els armaris femenins s'havien ampliat de forma considerable per atendre les noves necessitats de les dones professionals i refinades, a través de dissenys funcionals i peces adequades a l'oci, i a les activitats a l'aire lliure. La varietat de models reflectia la resposta de la moda a la vida moderna, a través de vestits curts (per primer cop) i sense mànigues i de línies rectes, creuades per alguna horitzontal. Eren dissenys plans, llisos, de formes tubulars, que componien siluetes sense pit ni cintura, la morfologia andrògina de *le garçonne*. Un ideal de joventut, estilitzada, completament descompromesa amb del passat. Aquest estil proclamava la fe en el futur, el desig d'oblidar i de diversió, exaltat pel cos cobert de perles i serrells de seda agitat a ritme de jazz.

Al *Grand Palais* hi participaven les grans cases de moda parisina: Jeanne Paquin [36], Coco Chanel, Madeleine Vionnet, Jeanne Patou, i Lucien Lelong. Dirigides en un elevat percentatge per dissenyadores, cosa que no havia estat habitual fins aleshores en la història de la moda, i que per desgràcia no ha tornat a succeir. Les seves versàtils creacions exposaven estimulants barrejes de fonts d'inspiració, d'acord amb l'esplendor econòmic i cultural dels anys vint.²⁴

²¹ Cerrillo., 161.

²² *Ibid.*, 105.

²³ *Ibid.*, 107-108.

²⁴ *Ibid.*, 109-110.

L'aportació més sorprenent de l'avinguda Alexandre III era la Boutiques Simultanée de Sonia Delunay (1885- 1979) i el pel·leter Jacques Heim, ideada pel dissenyador de jardins Gabriel Guévrékin. Concebuda com una galeria d'art, els aparadors prescindien de maniquis i mostraven les teles, els vestits i els complements sobre biombos o panells, subratllant així la vessant objectual i artística de lo exposat.²⁵ Sonia Delunay va voler fer visible aquest objectiu modern, la introducció de l'art en la vida quotidiana i la interrelació de les arts i la moda fotografiant algunes actrius vestides amb els seus abrics davant del Pavelló *Esprit Nouveau*, realitzat per Le Corbusier (1887-1965), com a exemple de les seves noves teories sobre el disseny arquitectònic. Cap esperit decoratiu ni nacional avalava la seva casa cúbica blanca de formes pures. El jove arquitecte legitimava la seva aposta imprimint amb motiu de l'exposició, el llegendari manifest *Ornamento y delito*, publicat el 1908 per Adolf Loos contra els excessos ornamentals de l'Art Nouveau i els "impulsos primitius" en la decoració de superfícies.²⁶

Grabielle Chanel 1883-1971

Grabielle Chanel, és una altra peça clau en la història de la moda. En els ambients artístics compartia prestigi amb Poiret, però la seva fama va ofuscar el passat lideratge de Poiret. Chanel va gaudir del seu brillant regnat durant els *années folles*.²⁷

Ben aviat es va adonar de les possibilitats mediàtiques del nou sistema de la civilització de la imatge: ella va introduir en aquesta nova cultura la seva vida i la seva obra, a través de la seva presència en publicacions, espectacles teatrals i estrenes cinematogràfiques, vestida sempre amb models de la seva firma, d'aquesta manera el seu estil es contagiava del context intel·lectual en el que es presentava. Posava tant per Man Ray com davant dels periodistes que cobrien els esdeveniments de l'alta societat, a la que les seves clientes pertanyien i a la que ella seria la primera del seu gremi en introduir-se gràcies a la relació amb el duc de Westminster.²⁸

La seva moda es mostrava com un art de lo concret, fàcil d'entendre i popularitzar. A l'hora de crear un nou cànon estilístic, posseïa la versatilitat per barrejar l'alta cultura i la cultura popular, els trajes masculins i la moda femenina, la roba de feina i les peces d'oci, l'estil rural i l'aire urbà, la indumentaria esportiva i els vestits de nit. La roba de Chanel era còmoda, estava realitzada amb teixits flexibles, com el *jersey*, fins aleshores només utilitzat en peces interiors. Aquest nou material

²⁵ Cerrillo., 111.

²⁶ *Ibíd.*, 113.

²⁷ *Ibíd.*, 119.

²⁸ *Ibíd.*, 119.

fabricat a màquina no havia format part del vestuari femení, sobretot si es realitzava en llana o cotó, ja que era pobre i poc ornamental. El seu teixit més característic va ser el *tweed*, creat als tallers de Lesage l'any 1990.²⁹

La figura del dandi es convertirà en el seu nou paradigma vital i professional. Els protagonistes de les primeres relacions sentimentals de Chanel, el militar Étienne Balsan i l'home de món Arthur Capel, formaven part d'aquests ambients. Clubs elitistes i singulars: els hipòdroms, les dames, el dandisme i els negocis d'una societat en la qual la distinció natural de la dissenyadora va adquirir títol de noblesa.³⁰ El seu estil en aquest món culminarà en l'estil *garçonne*. Per això el 1924 dissenyarà pel *Tren Blau* (conegut popularment com el ballet *flapper*), trajes i sabates de punt, exponents d'aquesta tendència moderna, en els que la puresa geomètrica de les seves formes harmonitzaven amb els decorats cubistes de colors neutres. El més genuí de la seva marca és el seu "chic pobre", una encertada expressió de Paul Poiret 189.³¹

Chanel també connecta amb els cercles artístics i literaris de l'avantguarda parisenca a partir de 1920, això marcarà un gir a la seva vida amb noves influències en la seva moda. Aquest descobriment artístic va començar aquell mateix estiu a Itàlia. Convidada per Josep Maria Sert en un viatge educatiu gràcies a l'erudició del pintor i l'entusiasme de Diéguilev, 190 (125) Quan torna a París, Misia la introdueix en el món dels Ballets Russos posant-la en contacte amb Stravinski, Cocteau i Picasso. Amb ells mantindrà una llarga relació amistosa i professional. S'encarrega del vestuari d'obres teatrals i viu la vida bohèmia en aquesta dècada daurada, freqüentant els bulliciosos cafès de Montmartre i Montparnasse en companyia dels escriptors Cocteau, Maurice Sachs, Pierre Reverdy.³²



Fig.5. «Hi ha hagut moltes duquesses de Westminster. De Chanel, només n'hi ha una», va dir en una ocasió. A la imatge se la pot veure amb Hugh Grosvenor, segon duc de Westminster, a les curses de Chester l'any 1924.

Disponible a: <https://www.vogue.es/moda/tendencias/galerias/historia-coco-chanel-vida-en-imagenes-fotos-antiguas/13773>

²⁹ Cerrillo., 12.

³⁰ *Ibid.*, 123.

³¹ *Ibid.*, 123-125.

³² *Ibid.*, 127.

3. Madeleine Vionnet 1876-1975. Vida i costura

3.1. L'inici d'una llarga vida de costura. Modista per casualitat

"La mestra li va dir al meu pare: la teva filla té moltes capacitats per poder fer de mestra! És la millor de la classe, serà exitosa, jo li puc aconseguir una beca!"³³

Madeleine Vionnet va néixer el 22 de juny de 1876 a Chilleurs-aux-Boix (Loiret), França.

Els seus pares es van separar quan Vionnet tenia tres anys i la van portar a viure amb la seva àvia a Joigny. Quan va fer cinc anys, el seu pare la va anar a buscar i la va portar a viure a Aubervilliers.³⁴ De petita treia bones notes a l'escola i amb deu anys estava a punt d'obtenir el certificat d'aptitud, i premi a l'excel·lència. La seva professora havia demanat una beca perquè pogués continuar els seus estudis i el seu pare hi estava d'acord.³⁵ La petita Vionnet trobava extraordinari ser mestra i poder ensenyar als altres les coses que un havia après per un mateix. Li semblava el millor ofici del món, però el seu desig tindrà un gir inesperat.³⁶ En aquell moment, Madame Bourguetil, dona d'un amic del seu pare, va intervenir. Li va dir que si Madeleine continuava els seus estudis, a vint anys encara no guanyaria prou diners i caldria vestir-la tot aquest temps, i tot això eren moltes despeses. Li va dir que necessitava una aprenenta i que si Vionnet no hi anava en aquell moment, després ja no hi hauria lloc per ella. Al final el seu pare va treure la nena de l'escola i la va fer anar amb Madame Bourguetil, costurera de la Courneuve, prop de Aubervilliers. Madeleine Vionnet va plorar molt i no va poder obtenir el seu premi d'excel·lència perquè va entrar a treballar per pasqua el 1887.³⁷

Al cap de sis anys, el 1893, amb disset anys va entrar a treballar a la casa Vincent, a la Rue Cadet de París, on al cap de dos anys passarà a estar al capdavant.³⁸ 18

Al final de la seva vida, Vionnet va explicar la duresa de la feina abans del 1900, quan les lleis socials no protegien el treball, i encara menys les dones, i gens a les obreres de costura i les aprenentes.³⁹

Com a debutant es treballaven dotze hores per dia, per tres sous a la setmana, en un clima

³³ Chapsal, Madeleine. *La cahir de la robe*, Paris: Fayard, 1989, 3.

³⁴ Dalloz-Ramaux, Sophie. *Madeleine Vionnet: créatrice de mode*. Divonne-les-Bains: Cbédita, 2006, 16

³⁵ *Ibid.*, 17.

³⁶ Chapsal, Madeleine. *La cahir de la robe*, 3.

³⁷ Dalloz-Ramaux, *op.cit.*, 17

³⁸ Kamitsis, Lydia. *Madeleine Vionnet*. Paris: Assouline, 1996., 73

³⁹ Chapsal, Madeleine. *La cahir de la robe*, 3

d'exigència i inconfort, que avui dia no compliria les condicions mínimes. ⁴⁰ Afegia que quan va començar l'aprenentatge de costurera tenia onze anys i en el moment de l'entrevista una noia obtenia el certificat d'aptitud professional amb setze o disset anys.

Sense aquest certificat d'estudis no es podia accedir a una casa de costura, en les quals, al cap de sis mesos s'exigia convertir-se en segona mà⁴¹. La realitat és que no hi havia temps per poder assolir aquest aprenentatge d'alta especialització durant els estudis. Estaven tan mal formades que els modistes no les volien.⁴² Per altra banda, les condicions de les treballadores eren precàries i mal protegides que si hi arribaven elles mateixes renunciaven a aquests carrecs. Madeleine Vionnet s'enrecordarà molt bé d'aquests inicis i de les hores infinites que s'havien de fer per arribar a ser el que es coneixia com "una ma fina".⁴³

L'any 1894 Vionnet es va casar i va tenir una filla. Al cap d'un any, la seva filla morí, llavors Vionnet es va divorciar i marxà a Londres.⁴⁴



Fig. 6. Madeleine Vionnet als vint anys.

Demornex, Jacqueline. *Madeleine Vionnet*. Paris: Editions du Regard, 1990. p.13

⁴⁰ Savignon, Jérôme. *L'Esprit Vionnet et ses influences de la fin des années vingt à nos jours*. Association pour l'Université de la Mode: Lyon, 1995, 13.

⁴¹ Segona mà: és la segona obrera d'una casa de costura.

⁴² Dalloz-Ramaux., 17.

⁴³ Savignon., 13-14.

⁴⁴ Kamitsis., 73.

3.2. Londres 1898-1905. Kate Reily.

Vionnet arribà a Londres amb vint anys, una maleta i 300 francs⁴⁵ recomanada per cobrir una plaça d'emblanquinadora a Virginia Waters, un hospital psiquiàtric als afores de Londres. Ella tenia la doble voluntat de treballar i d'aprendre anglès, perquè sabia que era la llengua indispensable pels negocis, i volia arribar a ser la *primère main*⁴⁶ d'una casa de costura.

El doctor Reid la va donar a conèixer a Kate Reilly, 11/12 de Dover Street, especialista en reproduccions de modistes francesos.⁴⁷ A Londres s'hi va quedar cinc anys en total. La casa Reilly vestia "les acaballes de la cort victoriana, amb uns vestits d'una sumptuositat voluminosa".⁴⁸



Fig. 7. Publicitat de Madame Kate Reily, 1903.

Mary Evans Picture Library. Disponible a: <https://www.mediastorehouse.co.uk/mary-evans-prints-online/ad-madame-kate-reily-dressmaker-1903-14125484.html>

Esquerre

Fig. 8. Vestit de nit, Kate Reily, finals del s. XIX

Cos i faldilla de vellut de seda groc amb coll plegat de puntes, pedres gruixudes, lluentons platejats i imitació de pedres de lluna. Mànigues tres quarts amb punys guarnits amb puntes com al coll.

Ulster Museum, via Museu Nacionals d'Irlanda del Nord, via Pinterest. Diponible a: <https://es.pinterest.com/pin/298363544037053993/>

Dreta

⁴⁵ Savignon., 15.

⁴⁶ *Première main*: traduït com a primera mà. Es la primera obrera d'una casa de costura, capaç d'executar tots els models. Extret de: <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8466200/premiere-main>

⁴⁷ Kamitsis., 73.

⁴⁸ Savignon., 15.

3.3 Paris 1901-1912. Callot Soeurs i Jacques Doucet.

"Sense aquesta guia, sense la seva erudició artística, jo només hauria fet un Ford.

*Cosa, que jo vaig poder fer un Rolls."*⁴⁹

Callot Soeurs 1901-1906

Vionnet va tornar a París amb vint-i-cinc anys al 1901 amb un gran domini de l'anglès i entrà a treballar com a première main a Callot Soeurs, la casa de les germanes Callot. A Callot Soeurs, Vionnet dirigí un taller de dotze persones i es va familiaritzar amb el funcionament d'una gran casa de modes, cobrant 400 francs de salari mensual.⁵⁰

Va desenvolupar una bona amistat amb Marie Gerber, la gran de les tres germanes de la Casa Callot i que era la seva encarregada.

Aquesta casa era coneguda pel refinament de les robes, les puntes i els seus brodats. Les germanes Callot, juntament amb Charles Frederich Worth i Jacques Doucet constituïen el "triumvirat" del moment de l'alta costura de París.⁵¹

A la casa Callot el gust i l'exigència eren infinites. Vionnet admirava molt a Marie Gerber i dirà: "El fet de passar pel seu taller, m'ha impedit crear, després, coses pobres."⁵² Vionnet va passar cinc anys amb les germanes Callot fent cotilles i faldilles successivament ella perfecciona la seva tècnica i és quan comença a crear els seus primers models. En aquella època, explica Bruce Chatwin "les dones que anaven a la moda estaven encara tancades en les cotilles i en equilibri amb mitja gàbia d'ocell al cap. Els alts colls de balena les escanyaven. Les cotilles estrenyien les talles dibuixant una espècie de rellotge de sorra, oprimien els seus intestins i perjudicaven la seva salut."⁵³

Durant aquests anys a la casa Callot, Vionnet va començar a desenvolupar la seva visió personal de la vestimenta a partir del cos. Crea unes bates de nit seductores, *tea-gowns* o *peignoirs*: unes robes sense cotilla ni enagos "per deixar-se anar abans del suplici de vestir-se pel sopar".⁵⁴

⁴⁹ Savignon., 15

⁵⁰ Ibíd.

⁵¹ Chatwin, Bruce. *¿Qué hago yo aquí?* Barcelona: El Aleph Editores, 2002, 96.

⁵² Ibíd.

⁵³ Ibíd., 98.

⁵⁴ Ibíd.

Vionnet no veia la necessitat de colls alts, ni de portar el cos encotillat. Cansada de les robes que oprimien el cos va començar a treballar amb el tall al biaix.^{55 56}

Amb instint innovador i intuïció avantguardista, ja deixa veure l'aspecte anacrònic dels models en voga, completament compatibles amb la vida moderna femenina. Ella tenia un bon record de quan era a Londres i recordava “unes noies tan boniques, tan dolces, en camisa i faldilla” i es va convèncer de què una dona no podia ser bella si estava comprimida. Instintivament, sentia que la vestimenta havia de seguir la galba natural i el modelatge d'un cos alliberat de tot entrebanc i tendir cap a la simplicitat de la línia i del tall.⁵⁷



Fig. 9. Negligée. Callot Soeurs. 1898–1902

Vestit de seda. També conegut amb el nom de *déshabillé*. És una forma de camisoló per dones. The Met. Disponible a: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/105415>

⁵⁵ Chapsal, Madeleine. *La cahir de la robe*, 35

⁵⁶ El tall al biaix és un tipus de tall que consisteix en tallar el teixit en diagonal, amb un angle de 45° entre la base del teixit i la diagonal que tallem. Permet més elàsticitat de la roba, que s'adapti millor al cos, i tingui una caiguda diferent que si fos tallada a dret fil. D'altra banda, també permet poder afegir volants i altres ornaments a les peces.

⁵⁷ Savignon, 16

Jacques Doucet 1906-1912

"Vaig encendre una petita torxa, però es va apagar ràpidament dins l'aire espès d'aquesta antiga Maison."
- Madeleine Vionnet ⁵⁸

Vionnet somniava en ser modista amb totes les seves forces, i un dia de 1907 es presentà a Jacques Doucet, en aquell moment, el gran modista de les actrius. Ell la rep en presència de la gran Cécile Sorel, socia de la Comèdia Francesa, qui també contempla els seus dissenys.

Doucet es va pensar que els dissenys eren per banyar-se al mar i Vionnet li explicà que eren per les dones que s'havien acostumat a ensenyar la seva pell, sense carcasses.

Doucet va observar els models i no comprenia com es podien arribar a modelar sense pines, i Vionnet li digué que ella tallava al biaix. Seguidament, Cécil Sorel va esclatar a riure i ho trobà una idea genial, però es preguntà com es podien enfilem uns cossets tant ajustats sense botons. Llavors Vionnet els hi digué que feia servir botons a pressió i li explicà a Sorel que cosint-los molt ajustats i molt petits resultaven invisibles. ⁵⁹

Cécil Sorel, entusiasmada, demanà immediatament el model del disseny i Jacques Doucet va contractar Madeline com a modelista. Doucet confia un taller a Vionnet i li diu que creï una casa jove a dins de la vella casa Doucet i que hi faci el que vulgui. Vionnet li va prendre la paraula i començà a fer vestits a la seva manera. Ella va sacsejar totes les rutines, va suprimir les malles dels jerses que les models portaven a sota de les robes i per descomptat la cotilla.⁶⁰

Dos anys després ja es pot parlar del "biaix Vionnet". Ella cerca com encarnar la seva visió dels vestits ajustats que correspongui amb el seu ideal estètic, però no corresponia amb el de la majoria de les clientes de Doucet. Els seus models agosarats resultaven xocants i el personal boicotejava les seves innovacions. Vionnet va decidir fer la revolució tota sola i va dir: "Vaig encendre una petita torxa, però es va apagar ràpidament dins l'aire espès d'aquesta antiga *Maison*".⁶¹

A l'Alba d'un segle encara pensant en la *Belle Époque*, que no volia morir, ella va saber imposar la seva veritat revolucionària. Va proposar, mitjançant els seus vestits, el cos lliure de la dona moderna,

⁵⁸ Savignon., 17

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Chapsal, Madeleine. *La chair de la robe*, Paris: Fayard, 1989, 32.

⁶¹ Savignon., 17

on ella percebia esdeveniments que encara no havien arribat.⁶² Vionnet reclamava el mèrit d'haver estat la primera modista en descartar la cotilla l'any 1907.

Certes clientes van apreciar rapidament les seves innovacions: Lantelme, Réjane, Eva Lavallière, etc.⁶³ Malgrat l'oposició dels venedors, hi havia dones que els hi agradaven els seus vestits i en demanaven. Vionnet impactava i a Doucet feien negoci amb les seves peces.

Vionnet narra com una vegada va crear un vestit per Lantelme, d'un satí negre teixit amb línies blanques, una cosa molt especial. Primer una faldilla fins al turmell, a continuació una petita camisa de maniga curta blanca d'un material una mica més gruixut que la mussolina de seda. La camisa acabava amb un volant que anava per sobre la faldilla i per acabar, una altre camisa tota negra. La camisa blanca tenia també un gran coll que sobresortia de la camisa negra, com el volant. A Doucet hi va haver rebombori perquè totes les venedores van dir que semblava que portés la camisa per fora i que allò en aquella casa no es podia mostrar. Vionnet va estar molt decebuda, però al cap d'un temps, de sobte, les dones demanaven aquell disseny i es venia sol, ja que aquest model no tenia la necessitat d'estar patronat. Doucet es va veure empès per les seves venedores i li va dir a Vionnet que calia treure'l de la col·lecció i ella li va respondre que el treuria, i que se'n aniria amb ell.⁶⁴

Lantelme va trobar estúpid que es retirés la roba de Vionnet i la va animar a treballar per compte propi. Vionnet és conscient de que això li hauria pogut passar a qualsevol lloc. Ella tenia ganes de tenir la seva independència, no li agradava ser guiada i per sobre de tot li agradava fer vestits.⁶⁵



Fig.10. Mademoiselle Lantelme amb un deshabillé de Vionnet 1906.
Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p.10

⁶² *Ibíd.*

⁶³ Actrius franceses: Geneviève Lantelme (1883-1911), Gabrielle Charlotte Réju (Gabrielle Réjane) Paris (1856-1920), Eva Lavallière (1866-1929).

⁶⁴ Chapsal, Madeleine. *La chair de la robe.*, 33

⁶⁵ *Ibíd.*

4. *Maison* Vionnet. El temple de la moda 1912-1939

4.1 Rivolí 222. Inici d'una gran empresa

Menuda, robusta, i sense ser una gran bellesa, d'aire reservat, però mirada viva. Autodidacta i dotada d'una personalitat forta i rica. Forjada lentament a la crua escola de la vida, amb un ampli recorregut, i una maduració sobre la concepció de la moda i el seu món. Segura del seu ofici i amb gran domini de la tècnica de la costura, se sent capaç de volar amb les seves pròpies ales.⁶⁶

Vionnet necessita finançament per obrir la seva *Maison* i l'actriu Lantelme li presenta el seu home, perquè l'ajudi a trobar el finançament necessari. Charles Edwards li diu que trobi 400.000 francs, que ell li trobarà els altres 400.000. Aquest home mor en un creuer abans de que Vionnet pugui obrir la botiga i el finançament acaba sortint dels seus propis estalvis, dels percentatges dels models que rebia de Doucet i de l'ajuda financera d'una altra clienta, Germaine Lillas, filla del propietari de BHV⁶⁷

Amb 100.000 francs estalviats i 200.000 francs de prestec, Vionnet es va instal·lar pel seu compte acompanyada per un grup de clientes fidels. El seu regnat va començar i va durar vint-i-set anys. Amb trenta sis-anys, decidida, voluntariosa i estrenant-se en el món de l'alta costura, finalment podrà consagrar-se lliurement fent vestits.

Vionnet obre les portes de la seva primera *Maison* el 1912 a la Rue Rivolí, 222 de París.⁶⁸ La *Maison* va estar en actiu un primer període de 2 anys, i al 1914 amb l'arribada de la primera Guerra Mundial va haver de tancar les portes⁶⁹. Vionnet marxà a Roma durant els anys de la guerra, on va entrar en contacte amb l'art grecoromà, sobretot va admirar les escultures que més endavant li van servir per acabar de desenvolupar la seva concepció del cos i els vestits. Es coneixen un cert nombre de models datats per ella de l'any 1917.⁷⁰

Ella va marxar, però les seves treballadores volien continuar treballant, i eren els clients qui anaven regulant amb les treballadores com fer els vestits. Era un acte gairebé de caritat per poder continuar donant servei.⁷¹

⁶⁶ Savignon *op. cit.*, p.12.

⁶⁷ BHV és el Bazar del Hotel de Ville, grans magatzems. Kamitsis *op. cit.*, p.74.

⁶⁸ Savignon *op. cit.*, p.12.

⁶⁹ Demomex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990, p.25.

⁷⁰ Savignon *op. cit.*, p.19.

⁷¹ Golbin, Pamela. Puriste de la mode. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.29

La *Maison* va reobrir les portes el 18 d'abril de 1918, al mateix local del carrer Rivoli. Al costat de Madame Lillas,⁷² també es retroba amb Madame Martinez de Hoz, una clienta argentina, que serà la seva accionista. Va contractar a Marie Louise Favot anomenada Yo, dibuixant que dissenyaria els motius dels brodats. Yo, li fa de contacte amb el brodatador Michonet, que comença a treballar amb Vionnet. Albert Lesage⁷³ serà el successor empresarial de Michonet, i també treballarà amb Vionnet. I Yo es casarà amb ell. Thayath, artista florentí, crea la insígnia de la marca, 1919.⁷⁴

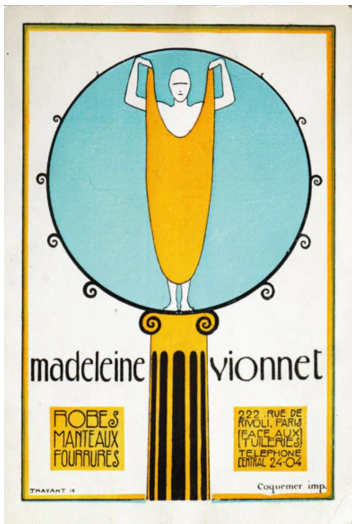


Fig.11. *Vionnet- Carte de la Maison, 222 Rue de Rivoli à Paris. 1919*

Dikatats. Disponible a: https://www.dikatats.com/products/carte-de-la-maison-madeleine-vionnet-222-rue-de-rivoli-1919?_pos=2&_sid=405664539&_ss=r

4.2 Montaigne 50. Els anys d'esplendor

L'any 1922 Théophil Bader (1864-1942) cofundador de Galeries Lafayette li proposa a Vionnet crear una botique on es venguessin còpies de grans modistes a les galeries i ajunta les accionsites en una S&L.⁷⁵ És qui va proporcionar el finançament per l'obertura d'un nou establiment. El març de 1923 la *Maison* Vionnet es va traslladar a l'Avinguda Montaigne, 50 de París. A l'Hotel particular de Laborsière, antiga casa dels comtes i mansió privada, de Laborsière. A mitjans dels anys vint l'empresa es consolida, creix i s'expandeix, i d'aquesta manera també ho faran els tallers i l'edifici de l'avinguda Montaigne.

⁷² Madame Lillas, actriu. *The Metropolitan Museum of Art*, consultat el 19 d'abril de 2025, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/418640>.

⁷³ Albert Lesage (1888–1949), Fundador de la Maison Lesage, cèlebre casa de brodats," *Le19M*, consultat el 5 de juny de 2025, <https://www.le19m.com/maisons/lesage>.

⁷⁴ Kamitsis, 73

⁷⁵ Kamitsis. 74

El 1924 Armand Trouyet serà el nou administrador de la marca i s'encarregarà d'obrir la marca al mercat americà. Al febrer es presenta la col·lecció a la casa Hickson's, botiga de la 5^a Avinguda, 661 de Nova York. S'estableix un acord per comercialitzar al detall, creant "Madeleine Vionnet Inc". Aquell mateix any s'anuncia l'acord entre Vionnet & Cie amb Charles i Ray Gutman, els propietaris de Charles&Ray Ladies, Tailors and Importers a la ciutat de Nova York." Es venia un tipus de models amb un tall a la vora, sense acabar, perquè la clienta s'ho pogués ajustar a mida. Al novembre, la primera col·lecció de roba Vionnet que es va mostrar a Charles and Ray va ser un èxit enorme.

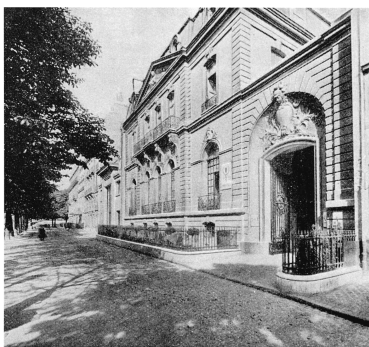


Fig. 12. Façana de l'Avinguda Montagne, 50.
Fig. 13. La gran escalinata de l'entrada de l'Avinguda Montagne, 50.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009. p.32

El 1925 s'obre una sucursal de la botiga a la Rotonde del Gran Casino de Biarritz i també es crea el perfum de la marca, sota el disseny de Boris Lacroix. Producte típic de l'època que creen totes les grans *Maisons*. Són anys de molta bonança.

Els directius de la marca eren homes, advocats, però a la casa Vionnet hi regnaven Vionnet i Marcelle Chapsal, de les quals tothom sabia que tot l'èxit de l'empresa depenia d'elles dues.⁷⁶ Marcelle Chaumont, va ser la mà dreta de Vionnet, qui la va acompanyarà fins al tancament de la botiga. En aquella *Maison*, elles sabien el secret de convertir les Ventafocs en reines. D'aquí l'admiració gairebé temible que se'ls hi tenia. ⁷⁷ Charles Montaigne va ser el primer home a treballar com a principal responsable a la casa Vionnet.⁷⁸

La casa va arribar a tenir mil dos cents treballadors. Vionnet diu que creu que va ser la casa més important dels anys vin-i-nou i trenta⁷⁹. Era una empresa amb un funcionament gairebé militar.

⁷⁶ Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 154

⁷⁷ Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 18.

⁷⁸ Kamitsis, 74.

⁷⁹ Golbin, 20.

Vionnet tenia la necessitat de tenir-ho tot molt ben ordenat i classificat.⁸⁰ Cada any concebien més de sis-cents models nous, gairebé el doble que Dior.⁸¹ Al 1931 Vionnet té 29 cases de costura, mil dos-centes empleades i 7 fabricants.⁸² El 1927, Vionnet va obrir una escola dins l'edifici de l'Avinguda Montaigne per ensenyar a les aprenents la confecció de roba amb el tall al biaix.⁸³ L'any 1932 fa construir un nou edifici de 5 plantes, amb 21 tallers, una clínica i una consultoria dental, entre altres.

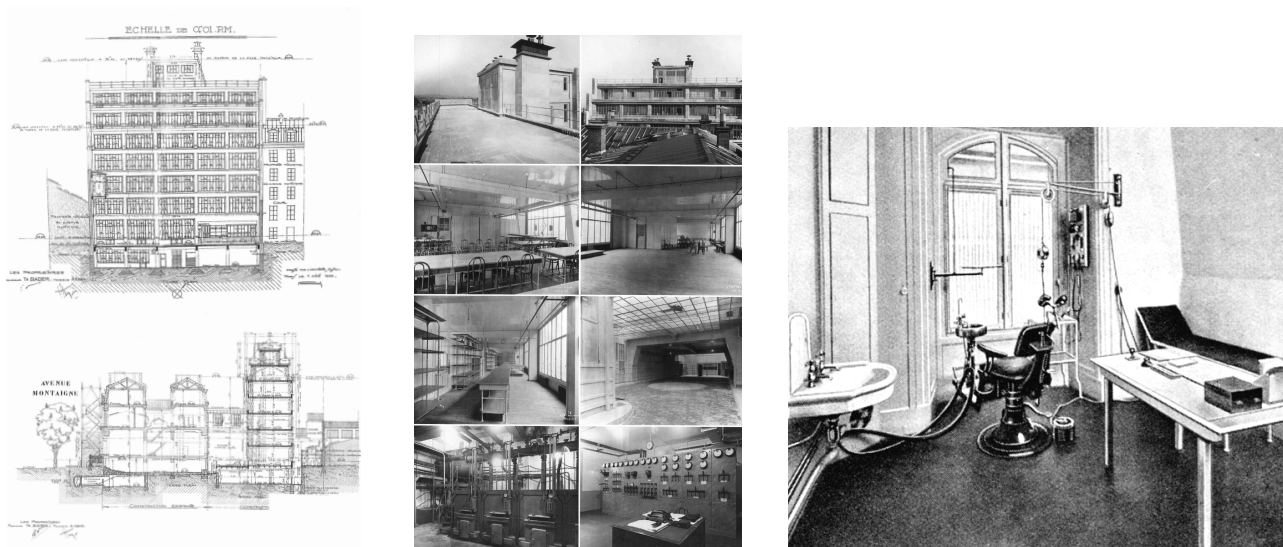


Fig. 14. Plànol de la façana de l'Avinguda Montaigne, 50. L'immoble industrial. Font: Ferdinand Chanut

Fig. 15. Interior de l'edifici de l'Avinguda Montaigne, 50.

Terrassa, tallers i sala de màquines i clariana.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.34,35.

Fig. 16. L'infermeria i el gabinet dental.

Demornex, Jacqueline. *Madeleine Vionnet*. Paris: Editions du Regard, 1990. p.51

La *Maison* Vionnet era un temple de creació i de bellesa en una part, i una fabrica de vestits lluminosa per una altre. Vionnet, que era molt visionaria i futurista en tot el que creava, va fer cridar els decoradors més importants de l'època per decorar la *Maison*; el pintor André Mare, el dissenyador Jean-Michel Frank, l'arquitecte d'interiors George de Feure, i el vidrier René Lalique, els quals van rivalitzar per crear un univers a la *Maison*, on cada element, els mobles, el terra, els sostres i els murs, constituïen una obra d'art única.⁸⁴ Aquest espai, juntament amb la il·luminació creaven un ambient idíl·lic per fer lluir els vestits i fer que les dones es sentissin com unes reines.⁸⁵

⁸⁰ Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 21.

⁸¹ *Ibid.*, 11.

⁸² Chatwin., 99.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 27.

⁸⁵ *Ibid.*, 29.

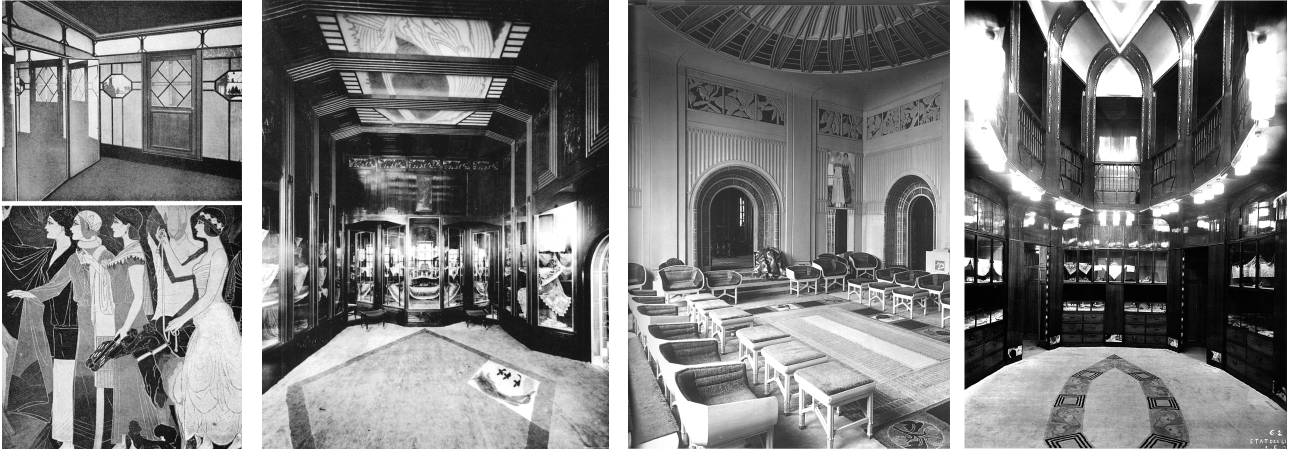


Fig. 18. Provador.

Fig. 19. Saló de roba de llar.

Fig. 20. El gran saló.

Sota el vitrall de Lalique i decorat per Georges de Feure. On es presentaven les col·leccions.

Fig. 21. Salo de la fourrure

(abrics de pell)

Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p.47,46,45,44

El testimoni de Madeleine Chapsal, filla de Marcelle Chaumont (mà dreta de Vionnet) ens permet conèixer alguns matissos del funcionament i de com era la *Maison Vionnet*, com ella recorda certes experiències des dels ulls d'una nena. La seva mare la feia anar a les desfilades perquè apreciés la bellesa i s'acostumés a aquest món.⁸⁶ Explica que veia les desfilades des de primera fila al gran saló, i no hi havia música, només silenci i un número que anunciava les models.⁸⁷ També ens parla de com eren Vionnet i Chaumont treballant; “dones que només coneixien la perfecció, que exigien per elles mateixes i per tot el que les envoltava: els mobles, el servei, l'educació, la llengua i la manera de parlar. Elles refusaven el defecte, l'aproximació, el segon nivell, i evidentment la mala educació i la grolleria. Al mateix temps eren dones modestes en el seu estil de vida. No tenien més del que tocava, els seus armaris no estaven mai sobrecarregats.”⁸⁸. Diu que Vionnet no portava mai joies i que els seus llocs de residència eren com ella, refinats i despullats, i que la seva política era; “cal donar el cap, la feina, i tot el que un és. Tot el que es dona, retorna.”⁸⁹ Un sistema i una claredat en el funcionament d'una empresa cada cop més gran i més important.

Tots aquests canvis no eren aliens al talent de Marcelle Chaumont, feia quinze anys que estava fidelment a l'ombra de Vionnet. Determinar amb exactitud la part que li correspondria d'aquests èxits és una tasca difícil. El que se sap es que li va ser confiada la responsabilitat de la meitat de les col·leccions. Coneixedora de les tècniques que s'usaven i perfectament impregnada de l'esperit de la

⁸⁶ *Ibíd.*, 32.

⁸⁷ *Ibíd.*, 30.

⁸⁸ *Ibíd.*, 40.

⁸⁹ *Ibíd.*, 42-44.

casa Vionnet, la seva jove sensibilitat creadora va contribuir àmpliament a la transformació romàntica de les últimes col·leccions; molts dels models més sumptuosos li podrien ser atribuïts.⁹⁰

El 2 d'agost de 1939 la *Maison* Vionnet presenta la seva última col·lecció i el mateix any tanca les portes definitivament. Diferents factors van confluïr desembocant a la fi del món Vionnet. Per una banda, el contracte de lloguer de l'Avinguda Montaigne acabava. Per l'altre, Vionnet feia vuit anys que estava en un procés judicial amb contra T.Bader, un dels seus socis i accionista majoritari, que espantat per la situació de la guerra es volia retirar. Bader prohibeix a Madeleine Vionnet la utilització del seu nom a menys que ella li compri les seves parts. Germaine Lillas va vendre la seva part d'accions a Martinex de Oz.⁹¹ Vionnet també presentia l'esfondrament sense retorn d'aquest univers de fastuosa elegància, i l'arribada d'un món nou en què el seu art sumptuós i refinat ja no tindria mai més els mitjans per poder tornar a florir. Ella creia que feia coses massa boniques per una època que ja era cega i que no sabia apreciar-les. Tenia seixanta-tres anys, i també sentia un cert cansament, ja que feia més de cinquanta anys que treballava.⁹²

Al desembre de 1940 es liquiden les obres de la *Maison* Vionnet: teixits i materials, vestits de nit i abrics de pell, etc. Tot se subhasta a l'Hotel Drouot de Paris.⁹³ Al 1952 Vionnet dona al seu amic historiador de la moda François Boucher el conjunt dels seus arxius conservats: 120 vestits de 1921 a 1939, 750 teles patrons, 75 àlbums de *copyright*, com peces de roba de la llar, dibuixos originals, llibres de comptes, i una part de la seva biblioteca personal.

Boucher va ser el creador el 1948, de la *Union Française des Arts du Costume* (UFAC), amb l'objectiu de crear un museu del *traje*. El 1981 aquesta institució es va fusionar amb la col·lecció de moda de la *Union Centrale des Arts Décoratifs* (UCAD) donant lloc al naixement del *Musée de la Mode et du Textile de Paris*, que avui forma part del museu de *Les Arts Décoratifs de Paris*. Des d'aquesta data fins la seva mort, el 1975 Vionnet pren part d'una vida activa a l'UFAC.⁹⁴

Madeleine Vionnet va morir el 1975, a 99 anys, però el seu llegat ha influït a la moda contemporània d'una manera permanent i inesborrable.

⁹⁰ Savignon, 29

⁹¹ Kamitsis., 75.

⁹² Savignon, 33-35.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Savignon, 35.

4.2.1 La còpia

La *Maison Vionnet* va fer front a la còpia i falsificacions dels seus models i, per tant, va haver de prendre mesures d'autenticació i garantia en les seves peces.⁹⁵ Vionnet ja havia vist molt d'hora aquest problema, quan treballava amb Marie Gerber, a Callot Soeurs (1901-1906). Per primera vegada sentirà a parlar de la còpia i va veure algunes mesures en contra, com les que prenia Mme.Gerber en canviar el color de les etiquetes cada temporada.⁹⁶

La marca Madeleine Vionnet era representada pels seus directors generals; Louis Dangel (fins al 1924), i Armand Trouyet (des de principis dels anys vint fins al 1939), tots dos advocats. Des de 1921 Vionnet ja havia començat a demandar els copistes amb l'ajuda dels seus advocats. La premsa de moda mostrava imitacions inspirades en Vionnet. A causa d'aquesta situació va reunir els seus companys d'ofici per tirar endavant la lluita contra la còpia, patrocinant l'any 1921, juntament amb Dangel, la creació de *l'Association pour la Protection des Arts Plastiques i Apliqués* (P.A.I.S.). Aquesta associació fomentava el registre de dissenys i confiscava la mercaderia sospitosa denunciada pel la modista, seguint la llei francesa de 1793 per demostrar el robatori d'originals per part dels copistes.⁹⁷

De totes maneres Vionnet va tenir problemes amb els plagis i va idear un sistema exhaustiu, registrant totes les seves creacions en un llibre que va anomenar Drets d'Autor. Documentava cada vestit a través de fotografies que feia davant de tres miralls, d'aquesta manera s'aprecia en la imatge: el davant, el darrere i el lateral de les robes, amb un número als peus. Aquestes imatges juntament amb les descripcions dels teixits i patrons, que incloïa en aquest àlbum de *copyright*, els portava a l'oficina de patents perquè els models quedessin registrats.

Les etiquetes dels seus vestits tenien la seva firma i empremta dactilar inclosa.⁹⁸

⁹⁵ *Ibíd.*, 82.

⁹⁶ Savignon, 82-83

⁹⁷ Véronique Pouillard, "The History of the Chambre Syndicale de la Couture Parisienne during the Interwar Period," *Investigaciones de Historia Económica - Economic History Research* (Asociación Española de Historia Económica), accés 12 de juny de 2025, <https://www.elsevier.es/es-revista-investigaciones-historia-economica-economic-328-articulo-managing-fashion-creativity-the-history-S1698698915000387>. <https://doi.org/10.1016/j.ihe.2015.05.002>.

⁹⁸ Chatwin., 99.



Fig. 22. Model davant de tres miralls.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.34,35. p.225

Fig. 23. Etiquetes de Callot Soeurs de diferents colors.

Disponible a: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/105415>



Fig.24. Etiquetes de la Maison Vionnet segellades amb empremta digital.

Vein. Disponible a <https://vein.es/la-doble-revolucion-vionnet-derechos-sociales-corte-al-bies/>

4.3 Consciència social. Memòria obrera recuperada per Madeleine Chapsal

“... ja ho sé, vosaltres teniu tots els avantatges. Però teniu raó a afegir-se a la vaga, els altres no ho tenen, i cal donar-les-hi suport perquè ho puguin aconseguir.”⁹⁹

Madeleine Vionnet va reivindicar sempre amb orgull el ser artesana i no va oblidar mai els seus durs inicis en la costura. Respectava profundament les obreres i la seva feina. Perquè ella era en essència una dona de cor i empresària amb esperit revolucionari i feminista.¹⁰⁰

En la constitució de la *Maison Vionnet* va assegurar a les treballadores el màxim confort material i tècnic: tallers nous, espaiosos i ben il·luminats, cadires en lloc de tamburets, que aleshores eren habituals en aquesta professió, i fins i tot electricitat, poc habitual en aquell moment. Vionnet recordava les horribles condicions laborals de quan era jove i volia que les seves fossin les millors.¹⁰¹

Els avantatges socials eren encara un somni embrionari en aquella època. Ella acorda les següents condicions amb les seves treballadores: vacances pagades, permís de maternitat; en cas de malaltia ella continua pagant el salari, organitza una caixa d'auxili, i per una part del personal, un sistema de participació als beneficis.

Al cor de la casa de l'Avinguda Montaigne farà instal·lar una cuina, cantina, dispensari mèdic i dental (vegeu Fig.16) pels empleats i les seves famílies i fins i tot una llar d'infants, biblioteca i cursos professionals. Tota aquesta infraestructura esdevé quan la *Maison* s'instal·la a la Rue Montaigne i

⁹⁹ Savignon, 33-35.

¹⁰⁰ Chapsal, Madeleine, 2.

¹⁰¹ Savignon *op. cit.*, 82.

continuarà funcionant el 1932 amb l'ampliació i construcció d'un nou edifici, fins al tancament de la casa. Això succeeix abans de la crisi política de 1936 a França.¹⁰² En aquest edifici les obreres podien treballar amb confort i molta llum natural, indispensable per cosir.¹⁰³

Vionnet va ser revolucionària per les seves creacions i podríem dir que molt més en el domini social. Ella era molt conscient que les bones condicions laborals eren imprescindibles per poder treballar i d'aquesta manera les creacions sortien millor.

El 1989 Madeleine Chapsal publica el llibre *La chair de la robe*. Gràcies a aquest llibre, algunes antigues treballadores i venedores de la casa Vionnet es van posar en contacte amb M.Chapsal. El testimoni d'aquestes dones permet conèixer part de les entranyes del funcionament de la *Maison Vionnet* i de les seves innovacions. Chapsal ho recull en un segon llibre, *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*.¹⁰⁴ Ella explica: "Les vaig convidar a casa meua per veure fotos i intercanviar records, i pendre te, eren una dotzena. Entre elles n'hi haiva algunes que havien estat modelistes del moment: Denise Maillet, Lucienne Loyer, Jeanne Mardon, plus Antoinette et Kyra."¹⁰⁵

Moltes sentien nostàlgia d'haver deixat la costura, ja fos perquè s'havien casat, per cuidar-se dels pares grans o bé perquè alguna de els cases de moda havia tancat. Expliquen que no tenien permís per cantar mentre treballaven, però que reien molt quan marxava l'encarregada primera.¹⁰⁶

Quan s'organitzen i redacten les seves reivindicacions, elles se senten malament. Denise Maillet explica a Madeleine Chapsal: "nosaltres no sabiem què dir; ella era qui parlava per nosaltres. Vionnet deia: "Ja ho sé, vosaltres teniu tots els avantatges. Però teniu raó a afegiu-se a la vaga, els altres no ho tenen i cal donalsi suport perquè ho poguin aconseguir."¹⁰⁷

A la casa Vionnet hi treballaven més de vuit-cents-cinquanta obreres, que restaven invisibles, igual que a les altres cases de costura. Vionnet tenia molta estima per els seus treballadors i va fer al cor de l'hotel de l'avinguda Montaigne, un edifici modern de vidre i acer. Mobiliari tubular, taules de fusta.

¹⁰² Savignon, 82

¹⁰³ Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 53.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, 55

¹⁰⁶ *Ibid.*, 54

¹⁰⁷ Savignon, 82

Tothom qui hi havia treballat en guardava un bon record.¹⁰⁸



Fig.25 Taller de manipulats a la planta baixa.
Tallers confortables i ben il·luminats.
Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet.
París: Editions du Regard, 1990. p.50

Jeane Mardon que tenia ja vuitanta anys deia: “jo venia de la casa Chanel on nosaltres teníem tamburets i aquí a la casa Vionnet teníem cadires amb respalller.”¹⁰⁹ Ella va treballar amb Vionnet i més endavant amb Marcelle Chapsal, quan va crear la seva pròpia casa. I va dir: quin refinament a



Fig. 26. Madeleine Vionnet envoltada amb les seves *catherinettes*.

S'anomenaven *catherinettes* les noies joves de vint-i-cinc anys o majors que encara estaven per casar. El dia de Santa Caterina, en memòria d'una antiga tradició, els tallers es confeccionaven barrets peculiars per les noies joves.

Fig.27 Un taller sencer disfressat d'abelles per Santa Caterina.

Obtenen un premi.

Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. París: Editions du Regard, 1990. p.57, 58.

casa de la Madeleine Vionnet on jo vaig estar-hi d'obrera, no era un lloc de costura, era poesia.¹¹⁰

Abans de la guerra hi havia festes a les cases de costura, però en tornant es va decidir que només feia la de Santa Caterina.¹¹¹ Una de les treballadores explica que va organitzar l'última gran festa de Santa Caterina a la casa Vionnet. Totes les noies anaven disfressades de color magrana. Ens va oferir una festa a l'hotel Continental. Un altre va estar presidida per en Maurice Chevalier al Luna Park al 1930. Com que era el centenari de l'Algèria francesa ens vam disfressar d'àrabs. Un altre any un dels tallers havia fabricat un rusc i a sota hi havia inscrit: Madeleine Vionnet. Les noies anaven totes

¹⁰⁸ Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 52-53.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 53.

¹¹⁰ *Ibid.*, 56.

¹¹¹ *Ibid.*

disfressades d'abelles. Les obreres no veien mai a M.V., només en comptades ocasions com aquesta. Una daquestes treballadores explica a Chapsal que havia treballat a la casa Chanel i mai l'havia vist. La Mme. Vionnet només la vaig veure una vegada per Santa Caterina, diu. Quan va celebrar els seus 50 anys de modista ens va regalar un bitllet de la loteria nacional i ningú va guanyar.¹¹²

“Nosaltres érem unes grans tècniques per ser encarregada primera, més que per ser metge.”¹¹³ “Jo adoro el meu ofici. El que em fa enfadar es de pensar en la dificultat de la costura, poc pagada i al mateix temps, poc considerada.”¹¹⁴

Expliquen que Vionnet no anava mai a rebre les clientes, hi anaven sempre les encarregades primeres i segones, excepte quan eren de la reialesa.¹¹⁵

Va rebre la Legió d'Honor, perquè s'ocupà de les condicions laborals de les obreres de l'alta costura, participava en les activitats de la *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*, també va contribuir a millorar les seves treballadores i a desenvolupar els seus punts forts. Després de la seva jubilació va continuar visitant els centres d'aprenentatge on ella donava classes del tall en biaix.

Vionnet explica que a casa seva tenia treballadores que no volien arribar a ser la *première main*, no sentien aquesta necessitat i preferien estar a segon lloc. Vionnet no forçava a ningú si elles no volien. Deia que això era un ofici, que tothom fes el que se sentís capaç de fer.¹¹⁶ Vionnet tenia un pensament excepcionalment modern, i el va aplicar en l'organització de la *Maison Vionnet*, en què va ser durant més de trenta anys la “*Grande Patronne*”¹¹⁷

¹¹² *Ibid.*, 57.

¹¹³ Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 57.

¹¹⁴ *Ibid.*, 60.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Dalloz-Ramaux, 18.

¹¹⁷ Savignon, 12.

5. La moda de Vionnet els anys 20 i 20. Elegància atemporal.

Durant els anys vint i trenta del segle XX Madeline Vionnet es posicionarà com una de les modistes més importants del seu moment. Tot i que la seva persona i les seves creacions no acabaven d'anar d'acord amb el *garçonne* i les línies estètiques del moment, ella va revolucionar la moda tècnicament i va deixar un llegat que persistirà en la tècnica i el disseny dins la història de la moda.

En aquest apartat seguirem la línia temporal de les seves creacions més representatives i més interessants tècnicament, entenent el seu llenguatge i posant èmfasi en les creacions realitzades entre els anys de la reobertura de la seva *Maison* i el seu tancament, de 1918 a 1939, dels quals es conserven la major part de les seves obres. Aquests anys són la culminació d'una vida dedicada a la costura, tenint en compte que ja portava un llarg recorregut en la creació de peces. Tanmateix, iniciarem aquest recorregut veient dos vestits anteriors a 1920.



Fig. 28. Vestit d'hivern. 1912.

Crepè de canalé blau marí, cintura alta cosida amb plecs, cos de guipur color ivori, volants de puntes, vora de cigne blau, vora lleugerament frunzida.

Fig. 29. Vestit d'hivern. 1912.

Vellut marró, mànigues i faldilles amb volants de mussolina plisats.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009. p. 51, 53.

5.1 Els anys vint. L'evolució

"Indiferent a tots aquests canvis d'estil, Vionnet es manifestarà amb unes creacions inèdites d'una bellesa impressionant".¹¹⁸

Durant els anys de la primera guerra mundial el món canvia. Les dones adquireixen unes llibertats a les quals ja no voldran renunciar, apareix la figura de la dona del segle vint. A partir d'aquest moment desitjaran robes còmodes i funcionals que s'adaptin a la vida activa, i els creadors entendran que per un món nou cal una moda nova. Entre els anys 1918 i 1923 van aflorar les creacions de moda, però va haver de passar temps perquè els dissenyadors trobessin la línia recta i s'obria fins als malucs que volien les seves clientes. D'aquesta complexitat d'intents dels modistes, va sorgir finalment el 1924, el *garçonne*. La mida de les faldilles puja fins als genolls. El seu punt màxim va ser entre els anys 1924 i 1927, de vegades atenuades per mitges artificioses i per llargades irregulars.¹¹⁹ Aquest prototip estètic és la culminació de la modernitat dels anys vint en la vestimenta i en l'estil de vida.

Els Anneés Folles, l'art déco. El jazz i el blues. Nova-Orleans. Josephine Baker al Casino de París. París la Nuit. El charleston. Les Isottas, els Mercedes, els Renault. Els llavis vermells i les ungles sempre pintades.¹²⁰ Les faldilles es portaven curtes i els cabells també. El pijama va esdevenir un vestit d'oci, i ja no es donava tanta importància a les talles de la roba. Les perles es van posar de moda. Les mitges de color carn feien que les cames semblessin nues i els anells de diamants van passar a portar-se com a solitari.

En aquest context Vionnet s'hi trobava com un personatge genial i independent, per la seva indiferència a tots aquests canvis d'estil. Ella es va manifestar amb unes creacions inèdites de gran bellesa; es fixa en la puresa de l'estatuària grega, cercant una estructura arquitectònica i desenvolupa una elasticitat en les robes donada pel tall en biaix, el qual introdueix en totes les seves creacions. En molt poc temps va imposar la seva modernitat. El seu estil ja era conegut i es caracteritzava per una recerca exhaustiva de les qualitats de la roba i l'estructura del vestit. Tota aquesta metodologia és present en els seus vestits de la col·lecció d'hivern de 1918-1919.

¹¹⁸ Savignon, 82

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Savignon, 35

Figures esculpides, obertures, colors i decoracions

Els vestits de la Maison Vionnet creats durant els primers anys de la dècada dels vint es formen mitjançant el tall al biaix, que permet que el caient de la roba s'adapti el cos i el deixi lliure a la vegada. La influència del cànon clàssic comença a ser present, crea els seus primers vestits grecs i el vermell Vionnet, que podem observar en la forma dels vestits amb una reinterpretació del pèplum grec, com també en els brodats realitzats creant sanefes i repeticions de motius. Reinterpreta els serrells típics d'aquests anys, aportant ritmes, estructures pures i volums que emmarquen la figura.

La rosa era un tema recurrent molt estimat per Vionnet i apareix tant esquemàticament al llarg dels vestits, com en volum guarnint les robes. A través dels vestits el cos experimenta llibertat, amplitud i noves sensacions mitjançant aquestes construccions i formes en les robes. L'any 1923 la revista *Vogue* va publicar un article explicant que al 1918 la línia de les robes era sempre la mateixa, però que ja es començaven a veure els vestits anomenats "mocadors" formats per quadrats de roba. *Vogue* deia que era una estètica nova llençada per Madeleine Vionnet.¹²¹

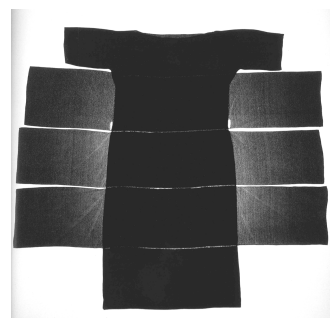


Fig. 30. Vestit d'estiu. 1920. Robe à mouchoirs.

Crepè romà groc, extensions des del cos que es lliguen a les costelles, faldilla amb aplicació de panells rectangulars flotants.

El terme "mocador" fa referència a un panell rectangular, tallat recte seguint la fibra. Cosit verticalment per cada costat, que cau en una forma de cassoleta.

Fig. 31. Vestit de nit. 1920.

Crepè marroquí negre. Bandes horitzontals montades als costats amb els extrems flotants.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009. p. 81

¹²¹ Savignon, 37



Fig. 32. Capa de nit. Estiu, 1918.

Vellut de seda negra, coll aplicat amb una corona de contes roses malves i fucsies. Obertures a les mans.
Golbin, Pamela. Puriste de la mode. París: Arts décoratifs, 2009, p.58

Fig. 33. Vestit d'estiu, 1921

Crepè romà vermell, grans panells rectangulars retinguts a les espatlles i flotants als costats.

Golbin, Pamela. Puriste de la mode. París: Arts décoratifs, 2009, p.88

Fig. 34. L'essuie-plumes. Estiu 1921 pètals

Mussolines verdes negres i violetes tallades en òvals, aplicats en biaix sobre fons de mussolina negra com un agrupació de gotes. Mànigues i cinturó de satí nerge.

Golbin, Pamela. Puriste de la mode. París: Arts décoratifs, 2009, p.90

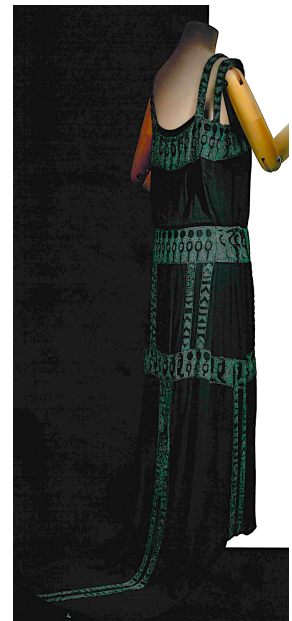


Fig. 35 Vestit d'estiu, 1921

Crepè romà ivori. Cos i faldilla amb panells, amb serrells muntats en biaix i plegats en angle recte.

Golbin, Pamela. Puriste de la mode. París: Arts décoratifs, 2009, p.94

Fig. 36. Cintes i volants. Un treball de lingerie extraordinari. 1921-1922

Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. París: Editions du Regard, 1990. p.165

Fig. 37. Vestiu d'estiu, 1921

Vestit de nit amb cua. Crepè marroquí negre. Brodat amb frisos d'inspiració egípcia amb perles verdes. Aquesta sanefa segueix fins a la cua. Brodat per Lesage.

Golbin, Pamela. Puriste de la mode. París: Arts décoratifs, 2009, p.100



Fig. 38. Vestit de nit d'hivern. 1921.

Anomenat aux chevaux o vas grec. Crepè vermell brodat amb motius de perles blaves i negres i de fil d'or.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.104.

Fig. 39. Vestit d'estiu. 1922.

Vellut verd tallat en rombes de mida creixent, arlequinat en files alternes. Costures brodades en fil d'argent.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.110.

Fig. 40. L'Orage. Estiu. 1922.

Teles de seda en tons marrons i beige degradat, tallats en angle recte i muntats en composició geomètrica i les costures de els vores d'or.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.112.

Arquitectura i flexibilitat

A partir de l'any 1924, la línia del vestit es fa recte, amb la cintura baixa i poc marcada. Encara descendirà fins als malucs, assolint el seu punt màxim el 1927. Colette, periodista de la revista *Vogue*, explica aquest canvi dient que el 1925 ja no hi haurà retorn a la moda de la corba suau, dels pits en cotilla, i els malucs voluptuosos.¹²² Madeleine Vionnet coincideix amb Colette. Més fidel al seu estil que a la inconstància de la moda, proposa una interpretació molt personal de la línia dictada pel *garçonne*. La silueta apareix desproveïda de tota rigidesa. Els vestits es fan cada vegada més lleugers, obrint-se cap a les cames, adoptant la moda art déco.

Vionnet tenia la llibertat de construir com una arquitecta. El 1925 amb motiu del seu viatge a Amèrica, deia que exercia el seu ofici com un enginyer, perquè un vestit no era espontani ni ràpid de fer, sinó

¹²² Savignon, 22

un llarg procés de càlcul, experiències, proves i mesures que es repetien fins a obtenir el resultat satisfactori.¹²³

Durant els anys 1925 i 1926 els periodistes de *Vogue* parlen de les innovacions de Vionnet, primavera i tardor, i comenten les seves col·leccions, que podríem resumir com a: detallistes, harmonioses, donant flexibilitat al cos femení i de silueta extremadament moldejada. Elegància i simplicitat eren les qualitats típiques de la casa Vionnet: el torç recte, amplada als malucs i seguint la línia fins a baix de tot de les faldilles, moviment ampli del cos, i facilitat i flexibilitat de moviments. Deien que en aquests vestits es respirava una calma i una noblesa que no es trobava en cap altre casa de moda.

La temporada d'abril de 1926 va ser un triomf i la seva bellesa residia en un tall incomparable, al 1r de maig de 1926.¹²⁴

La moda dels anys vint sacralitza la "*petite robe*" recta i plana. En contraposició l'estil que crea Vionnet no és el més afavoridor, però hi accedeix sense renegar-ne i té tant èxit que tots els periodistes de *Vogue* coincideixen en opinió.



Fig. 41. Vestit de nit, hivern. 1924.

Crepè d'ivori amb vellut negre i lamé d'or. Tallat en forma de puntes al cos i en guinaldes sobre la faldilla acampanada.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.118.

Fig. 42. Vestit de nit. Estiu. 1925.

Crepè marroquí ivori, tallat en biaix, brodat en franges i caient en galons.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.128.

Fig. 43. Vestit de nit. Estiu. 1926.

Lamé amb brodat d'or i plata a les espatlles. Faldilla cònica amb efectes de cistella.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.144.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.* 25-26

Lloen el seu talent dient que és únic i que admira la puresa clàssica. Comprèn perfectament la dona moderna. Que és una dona sensible que no es deixa influènciar per les fórmules imposades.¹²⁵



Fig. 41. Vestit de dia. Hivern. 1927.

Crepè romà verd quadriculat de plecs cous-cous.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.150

Fig. 42. Vestit de nit. Estiu.1931

Encaix i mussolina negra amb incrustacions geomètriques sobre un fons de mussolina rosa. Cintura i cinturó de vellut negre i sivella de resina àmbar.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.170.

Fig. 43. Vestit de nit. Estiu. 1932.

Mussolina tenyida en degradats de rosa, faldilla feta com capes de pètals.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. París: Arts décoratifs, 2009, p.180.

Durant aquesta dècada Vionnet va esdevenir una de les modistes parisenses més importants i reconeguda. Gaudia de tenir clients tota la *gotha* (l'èlit) de l'elegància internacional. Dones que eren les esposes de cubans milionaris del sucre, i més tard les argentines "*amb les seves ondulades nalgues carnívores*". La reina de Romania, la Duquesa de Gramont, Joan Crawford, Katherin Hepburn, la Senyora Harrison Williams,... entre altres personalitats del moment. Davant aquesta situació, els locals de la Rue Rivoli es fan petits.¹²⁶¹²⁷

A finals dels anys vint la progressió de la moda s'apagarà sensiblement entre 1927 i el Crac de la borsa del 1929. Es tornarà a un classicisme que es venia revaloritzant des de 1928 i que recordava al *garçonne* dels *Années Folles*. Les faldilles es van allargar, però l'any 1929 encara coexistien la

¹²⁵ *Ibid.*, 26.

¹²⁶ Chatwin, 98.

¹²⁷ Chaosal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi*, 67

diversitat de forma i de llargada. En aquell moment s'està desenvolupant una silueta nova. Florence Müller ho exposa: "... totes aquelles que no han adoptat al vespre el vestit completament llarg se senten ridículament despullades i passades de moda."¹²⁸



Fig. 44. Carmel Snow i Madeleine Vionnet.

(editora en cap de l'edició americana de Harper's Bazaar des de 1934 fins a 1958.

Fig. 45. Coll descobert, espatlles nues i tall Imperi per Lisa Fonssagrives. Fotografia de Hoyningen-Huene, 1938.

Supermodel sueca.

Fig. 46. Liane de Pougy

Ballarina



5.2. Els anys trenta. Tradició antiga i Romanticisme

La moda dels anys trenta sacralitza definitivament la tècnica de Vionnet, el tall al biaix, i la seva incansable cerca d'adaptació de la roba al cos. Tots els modistes de l'època adopten el tall el biaix en les seves creacions.¹²⁹

Lleugeresa i sensualitat

Yvonne Deslandes diu que qui dona el to a la moda en aquell moment és Vionnet, per ser la perfecta mestra del tall al biaix que permet donar-li a la roba una aparença simple i una lleugeresa insuperable.¹³⁰ La seva versió dels anys trenta del tall al biaix s'enganxava al cos com una segona pell. La figura sinuosa i lànguida, dibuixava la voluptuositat dels malucs i els pits, amb escots llargs. Al vespre deixava veure l'esquena totalment nua. Unes robes d'una sensualitat irresistible".¹³¹

¹²⁸ Savignon, 26.

¹²⁹ *Ibid.*, 27.

¹³⁰ *Ibid.*, 35.

¹³¹ *Ibid.*, 35.

L'editora de moda Diana Vreeland explicava que als voltants dels anys trenta, la vora dels vestits que havia pujat fins als genolls, llavors baixava fins al tou de la cama, i després al vespre fregava el terra. Els models de Vionnet eren despullats de tota floritura, en crepè mate o mussolina.

El darrer període professional de Vionnet comprèn entre 1930 i 1939. Aquests últims anys van ser la seva edat d'or. Les creacions no tindran grans modificacions tècniques, però tendiran de la rigidesa a una gràcia nostàlgica amb un cert romanticisme. Després de l'estil pur i despullat de principis de decenni, al 1934 les faldilles van agafar amplada, les espatlles són més marcades i els vestits més llargs. Comença una nova tendència.¹³²

Harmonia i flexibilitat

Vionnet cercava incansablement l'harmonia del cos en moviment, component noves harmonies sobre temes que restessin immutables.¹³³ Durant aquest període les seves creacions van ser essencialment vestits de dia i vestits de nit, que es distingeixen per la seva perfecció i l'extrema bellesa de les robes. A principis dels anys trenta sembla que s'inspira exclusivament en l'Antiga Grècia, trobant l'esperit d'aquest període històric. És aquesta estètica a la qual devem una de les obres d'art més grans de Vionnet.¹³⁴ Aquests vestits van ser creats a partir de les formes del cos i pel moviment, en teixits de color ivori o blanc. Vionnet té preferència per aquests teixits perquè són fins i extremament flexibles: crepès amb bon caient i mussolines impalpables.

Siluetes i volum

A partir de la tardor de 1934 veu la necessitat de no només prioritzar la influència de l'Antiguitat Clàssica. Pocs dies abans de presentar la seva col·lecció, decideix bruscament refer-la i tendeix cap a un Romanticisme reinventat. Amb nous mètodes i nous materials. Tafetans, velluts, tuls i puntes donen als vestits un nou volum. La col·lecció és reconstruïda amb un nou esperit i és rebuda amb entusiasme per *Femina* l'octubre de 1934, que esmenta la tornada dels efectes drapejats en els vestits de nit. Les faldilles rectes s'obrien creant un moviment i una amplada que es prolongava en la cua.¹³⁵

¹³² Savignon, 27.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, 30

La silueta romàntica s'instal·la a tota l'Alta Costura a finals dels anys trenta. En la seva interpretació d'aquesta evasió romàntica, Vionnet s'hi dedica totalment, mitjançant l'amplitud, el volum i la transparència. De vegades, amplia la part baixa d'algunes faldilles sense cap floritura, només amb el tall i les robes.¹³⁶

El model més simbòlic d'aquest període és segurament aquest, que apareix a la *Vogue* del novembre de l'any 1931 fotografiat pel cèlebre fotògraf George Hoyningen-Huene, per la seva sèrie tant batejada *Bas-Relief*. Ella porta un pijama de mussolina de Vionnet transformat en un pèplum airós, que fa joc amb un *écharpe* que sembla agafat al vol per ella."¹³⁷

Vionnet aconsegueix esculpir el cos femení, fer visible els seus buits i els seus volums, estilitzar les figures, desproveir el cos d'artificis innecessaris per fer lluir a cada clienta el que millor li escau. Els teixits de gran qualitat aporten un refinament i unes formes simples d'una elegància indiscutible. Juga deixant petites finestres i formes que emmarquen la pell nua en el torç. Vestits aclaparadors i divertits que fan del de la moda i el propi cos un gaudi.

Coneixem la col·laboració privilegiada amb les sedes lyoneses. La *Maison* Bianchini-Férier era coneguda per la qualitat de les seves crepès de pura seda natural, les seves muselines, organses i lamés unides als seus fermalls. La casa inventa, per petició de Vionnet, un teixit flexible i lleuger però amb bon caient, un dels primers teixits artificials, format per seda i albenè (acetat de celulosa), el cèlebre crepè matejat, que se li dona el nom de Rosalba, i que mai serà associat al nom de Vionnet.¹³⁸

¹³⁶ *Ibid.*, 32

¹³⁷ Demomex, 10,11,12,13.

¹³⁸ Savignon, 57.

Escriu per introduir text

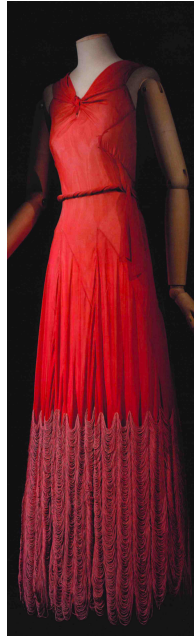
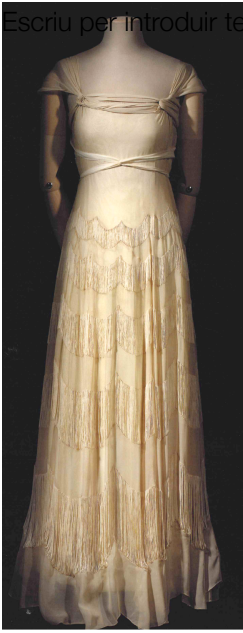


Fig. 47. Vestit de nit. Estiu. 1937.

Mussolina ivori tallad en biaix. Faldilla brodada en forma de guirnalda i serrells.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.182.

Fig. 48. Vestit de nit. Estiu. 1933.

Mussolina de seda vermella tallada en biaix. Faldilla brodada en franges formant guirnaldes en els plecs.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.184.

Fig. 49 Vestit de nit. Hivern. 1935.

Crepè romà blanc drapejat, recollit, amb el cos asimètric.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p. 202.



Fig. 50. Vestit de nit. Hivern 1936

Pana i puntes negres formant dues parts superposades: vestit cenyit amb esquena descoberta i escot americà, faldilla i cobertura en puntes; fermall de pedreria.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.214

Fig. 51. Vestit. Estiu 1937

Organdí negre quadrículat amb transparències formades pels replecs de les costures i els plecs combinats, faldilla lleugerament evasé del vestit, donació transmesa per Nicole Lefèvre.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.222

Fig. 52. Vestit. Estiu 1937

Crepè rosalba ivori, faldilla llarga amb obertura a partir del cos drapejat d'estil Imperi.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.230

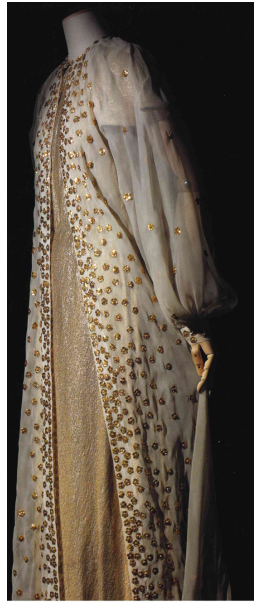


Fig. 53. Vestit de nit. Estiu. 1937.

Mussolina ivori tallada al biaix, incrustada amb puntes fines blau marí retallades en forma d'estrelles.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.234.

Fig. 54. Abric i vestit de nit. Estiu. 1937.

Abric d'organdí tallat al biaix, brodat amb floretes de cuir daurat i perles daurades, mànigues bufants integrades; vestit de lamé daurat.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.238.



Fig. 55. Vestit de nit. Estiu. 1938.

Mussolina rosa tallada al biaix, cos brodat amb strass.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.252.

Fig. 56. Vestit de nit. Hivern. 1938.

Vellut violeta torçat i creuat al cos tipus *bustier*, faldilla incrustada amb ratlles de vellut vermell.
Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.266.

L'any 1939 Cristian Dior va escriure en les seves memòries: "París mai ha estat tant brillant com ara, anàvem volant de ball en ball... Amb por del cataclisme inevitable, guardàvem l'esperança, i de totes maneres volíem acabar amb bellesa".¹³⁹ I *Vogue* diu: " Volent oblidar el fracàs de les armes que ja estava en marxa, la costura de París havia concebut per aquest hivern, que esperàvem que fos pacífic, una moda brillant i sumptuosa."¹⁴⁰

6. Aportacions a la història de la moda. Tècnica i cos

*En paraules de Christian Dior, ella té "... el gèni de l'utilització de la roba..."*¹⁴¹

Madeleine Vionnet és un personatge perfeccionista, conscient del context on viu, i una coneixedora excepcional dels teixits. És una dona forta, intel·ligent i ràpida capacitat d'inveniçió. Té un sentit innat de la bellesa i l'elegància, passió per l'anàlisi i la síntesi amb una gran exigència artesanal i perfeccionista. Com a intel·lectual aborda la costura amb la imaginació i sensualitat d'un escultor, la capacitat de concebre d'un arquitecte, la ciència d'un l'enginyer i la precisió d'un topograf. Tota la creació i l'objectiu en la confecció dels vestits de Vionnet parteix del cos. L'art sorgeix de l'estreta relació entre el cos i la roba. Ella deia: "Un vestit ha de tocar el cos, seguir les seves línies i no només estar sospès sobre els espatlles"^{142,143} Aquest és el seu postulat. Realitzar la perfecta harmonia entre la relació cos-roba i superar els desafiaments del teixit coneixent-los a fons, per crear la forma i fent que l'estructura de la vestimenta s'adapti a l'anatomia femenina. Gràcies a la conservació de les seves creacions s'ha pogut conèixer l'estructura de les seves robes.

6.1. El tall Vionnet, el biaix

Madeleine Vionnet no va ser la inventora del tall al biaix, va ser qui el va introduir en la confecció. A ella no li agradava que es digués que l'havia inventat i reivindicava haver generalitzat la seva utilització. Al s. XIX ja es tallava al biaix, però només s'utilitzava per a colls i els baixos de les mànigues, els

¹³⁹ DIOR, Christian. *Christian Dior et moi*. Paris: Amiot-Domont, 1956, 20

¹⁴⁰ Savignon, 35

¹⁴¹ Savignon, 10

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, 12

ruchés i els volants. Ningú havia pensat mai en ampliar-ho al llarg del vestit, perquè es necessitava molta llargada de roba. Vionnet explica que la idea li va venir de manera curiosa quan aplicava uns volants en diagonal sobre la roba. Els volants i els suports estaven en la direcció del fil, la costura estava al biaix, i la roba queia malament. Aleshores va pensar que no cal contradir la roba i la va tallar al biaix. La roba es va posar bé i tenia un caient diferent. Aleshores va començar a investigar aquesta tècnica.”¹⁴⁴ Com que Vionnet no dibuixava mai, va afirmar que sense això ella no hauria trobat mai el biaix”.¹⁴⁵

En sistematitzar el biaix en l'estructura de les creacions de la roba cal seguir cercant volums i estructures precises, flexibles i fluides.

Gràcies a Betty Kirke coneixem els patrons dels vestits de Madeleine Vionnet. Ella va dedicar més de vint anys de la seva vida a fer recerca sobre la costura de Vionnet a través dels seus vestits, traçant de nou els seus patrons i aclarint els misteris del tall, els quals van fer de Vionnet el sobrenom “d'Euclides de la moda”.¹⁴⁶

Vionnet va adoptar el tall al biaix per aconseguir la flexibilitat de les teles i el caient de les robes de manera natural sobre les corbes del cos. Tallades horitzontal o verticalment no s'aconsegueix aquesta adaptació. El biaix també confereix obliquitat, quan es talla una roba al biaix l'encreuament dels fils i la trama no crea un quadrat, sino un rombe.¹⁴⁷ La confecció de la roba suposava grans desafiaments tècnics. Tot i que aquest tipus de tall ofereix elasticitat i fluïdesa, també comporta grans dificultats: pot provocar deformacions incontrolables a causa de la interacció de tensions entre fibres i teixits. Això exigeix una tècnica molt acurada, i sovint és un motiu de frustració per a les modistes. Vionnet feia servir mètodes poc convencionals, com no sobreflar les costures per mantenir l'elasticitat i utilitzava formes geomètriques, rectangles i triangles, per aconseguir equilibri i fluïdesa en els seus dissenys.¹⁴⁸

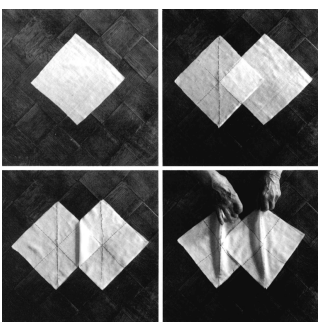


Fig. 57

1. El vestit està fet de quatre quadrats como aquest.
2. Els fils es passen transversalment.
3. El biaix complet és en diagonal.
4. Els quadrats s'uneixen de dos en dos, con una punta en els extrems.

Demomex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p. p.66

¹⁴⁴ *Ibid.*, 55.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Savignon, 56.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 56-57

¹⁴⁸ *Ibid.*, 57.

6.2 La nina maniquí i el teixit. Disseny sense patró

El mètode artesanal de Vionnet sorgeix de l'observació i el tacte del teixit. El contacte és l'inici del procés de creació. Ella no tenia cap predilecció per cap teixit, sempre i quan els materials fossin de primera qualitat: velluts, *kasha*, crepè-satí, *faille*, tul o moire. Qualsevol tela era un bon pretext per fer combinacions. Coneixia perfectament cada tela: el seu encadenat, la seva trama, el seu gra i la manera com queia. Deia que s'havia de conèixer l'obediència del teixit.¹⁴⁹¹⁵⁰ És la primera persona que s'atreveix a utilitzar com a tela de vestits sencers, el crepè de la Xina, que fins aleshores havia estat utilitzat només per fabricar forros.¹⁵¹

El seu element fonamental és el cilindre continu i mòbil del cos dins l'espai i a partir d'aquí construeix el vestit. Realitza aquesta recerca a partir d'un petit maniquí que li permet treballar el volum i visualitzar el vestit des de qualsevol angle. Aquesta nina era feta de fusta de palissandre i mesurava vuitanta centímetres. Vionnet n'utilitza moltes i en proveeix a les seves primeres de taller. Jacques Griffe, que va treballar a la *Maison Vionnet*, explicarà més tart que aquestes nines les feia fer a Yugoslavia.¹⁵² Sobre d'aquestes nines o maniquins d'experimentació ella busca la solució de la forma. Ella dirà: " cada dia m'instal·lo al meu taller davant del petit maniquí de fusta que m'ha seguit tota la meva vida. Jo l'embolcallava i harmonitzava."¹⁵³ Amb aquesta metodologia es podien obtenir uns volums impossibles d'aconseguir directament amb un patró de paper.¹⁵⁴ Emprava d'aquesta manera el seu famós drapejat (*moulage*).

Explica que creava els seus models directamen amb la tela, tisores, fil, agulla, i agulles de cap, no li feia falta res més¹⁵⁵, i que la nina afavoria la intel·ligència viva de la roba ja que amb el croquis no es podia percebre el sentit del teixit i les seves possibilitats. Deia que cal treballar sempre amb maniquí.¹⁵⁶

¹⁴⁹ Savignon., 54.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, 52.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, 53.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

Vionnet troba la seva pròpia metodologia de treball, un nou concepte d'indumentària en base al cos en moviment. La importància és la relació entre el cos i la roba a sobre d'aquest. En aquesta manera de pensar és on es troba la modernitat de Vionnet.¹⁵⁷ “Em vaig aplicar, dirà ella, com per la dona, alliberar la tela de les restriccions que se li imposaven. Ella i ell, el teixit, em semblaven unes víctimes calumniades. Vaig demostrar que un teixit que cau lliurement sobre el cos sense cuirassa era l'espectacle harmoniós per excel·lència. Vaig trobar com donar-li al teixit un equilibri tal que el moviment no desplaçés les seves línies, sino que les magnifiques encara més.¹⁵⁸ “A la *Maison* Vionnet la recerca de l'estructura harmoniosa passa per un coneixement profund dels teixits i les seves característiques, i per una ciència del tall, que li valdrà el títol atorgat per Jacques Frederick Worth de “la més gran tècnica dels temps moderns”.¹⁵⁹



Fig. 58. Madeleine Vionnet, 1905

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p. 27

Fig.59. Liçó de drapejat per Azzedine Alaïa

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p. 119.

6.3 Mestra de la concepció i la forma

“Un dia, explica ella, jo deuria tenir divuit anys, em vaig adonar que tenia unes mans i que eren hàbils. Si, em vaig mirar les mans: sense adonar-me'n, m'havia fet unes mans! I em vaig dir: ara tu tens unes mans! Aleshores ho vaig perdonar tot. Va ser el que em va consolar de no haver arribat a ser mestra!”¹⁶⁰ A divuit anys ja era conscient d'haver obtingut un tresor, un saber fer únic al món en el

¹⁵⁷ *Ibid.*, 8.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 124.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 53.

¹⁶⁰ Chapsal, Madeleine. *La chair de la robe*, 26

gran ofici de la costura. Ella ironitzava sobre tenir talent, deia que era una bestiesa, que el que ella tenia era ofici.¹⁶¹

Madeleine Vionnet es distingeix per la creació de volum dins l'espai, sense la necessitat previa de fer un disseny mitjançant el dibuix. Ella havia manifestat en diverses ocasions de manera clara, l'hostilitat que sentia cap aquest procediment en el món de la costura. ¹⁶² “Dibuixar dona potser unes facilitats, però que no són més que aparences. La costura és una altra cosa!”¹⁶³¹⁶⁴ “Jo no sé dibuixar, però si en sapigués m'esforçaria a oblidar-ho al moment de la creació. Jo considero que el dibuix és un obstacle en la recerca enlloc d'una facilitat.”¹⁶⁵

Vionnet permet el dibuix al seu taller en els esquemes de decoració dels vestits i després ella escull. Però, diu amb convicció: “Jo no he dibuixat mai un vestit i jo no he donat mai permís perquè es faci en els meus tallers. S'ha de crear amb els dits, en contacte amb la roba.”¹⁶⁶

Vionnet tenia ofici, i moltes altres qualitats que la van portar a ser una gènia, ella creia que sempre havia anat un pas per davant d'ella mateixa i que no tenia una vocació de segona, però que tampoc havia estat mai envejosa de res ni de ningú.¹⁶⁷

“El gust és un sentiment que permet fer la diferència entre el que és bo i el que és només espectacular i també el que és lleig. Això es transmet de mares a filles. Però determinades persones no tenen necessitat de ser-hi educades, tenen gust d'una manera innata. Crec que és el meu cas. A casa no hi havia gairebé res, jo no coneixia res, no em van ensenyar res - no vaig aprendre res i jo he fet una cosa nova.¹⁶⁸ Vionnet deia que el que feia ella no era moda, era harmonia. Una unió de formes i colors que no hauria d'envellir mai.¹⁶⁹

¹⁶¹ Savignon, 14

¹⁶² *Ibid.*, 51.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Savignon, 51-52

¹⁶⁷ Chatwin, 94

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Chapsal, Madeleine. *La chair de la robe.*, p.51.

Vionnet creia fermament en una evolució de la costura, tendint de mica en mica a despendre's del que la moda tenia de fugaç i d'instable, per esdevenir, igual que en la pintura, en l'escultura o en la música, un art que extreu de si mateix la seva pròpia vida, i no pas dirigit per inexplicables capricis. Vionnet crea els seus vestits en concordança amb aquest pensament.¹⁷⁰¹⁷¹ Per ella la costura no era un art menor. Art efímer, certament, “com la dansa,.. però un gran art”.¹⁷²

Vionnet va dir: “He cercat tota la meua vida ser la metgessa de a línia, i en tant que metgessa, jo hauria volgut imposar a les meves clientes el respecte pel seu cos, la pràctica d'exercicis i una higiene rigorosa que els alliberés per sempre d'artefactes que les desfiguraven.”¹⁷³



“Mai podreu fotografiar el meu cervell” - Madelein Vionnet

¹⁷⁰ Savignon, 40

¹⁷¹ *Ibid.*, 41.

¹⁷² Chatwin, 94

¹⁷³ *La vie et le secret de Madeleine Vionnet*. n°13, 28 Mai. Année : 1937 (Marie-Claire).

7. Conclusions

El present treball ha tingut com a objectiu principal posar en valor les aportacions tècniques i socials de Madeleine Vionnet dins l'àmbit de l'alta costura del París dels anys vint i trenta del segle XX. A partir de l'anàlisi del context històric, les tècniques de confecció i les polítiques laborals que va implementar, s'ha pogut confirmar la hipòtesi inicial: tot i la seva influència decisiva en la història de la moda, Vionnet no ha estat reconeguda amb la mateixa notorietat que altres dissenyadores contemporànies, com Coco Chanel. Per altra banda s'evidencia la pròpia elecció de Vionnet de no pertanyer-hi en un sentit de cerca de popularitat.

Els resultats obtinguts mostren que Vionnet no només va transformar la manera de vestir les dones a través de tècniques com el tall al biaix i la caiguda lliure del teixit, sinó que també va contribuir a l'alliberament simbòlic i físic del cos femení, eliminant estructures rígides i promovent una silueta natural i dinàmica. Va aportar aquests canvis que restaran per sempre en la confecció.

A més, es destaca la seva visió empresarial i socialment avançada: va fundar la seva pròpia Maison i va aplicar mesures pioneres de protecció laboral a les seves treballadores, en un context industrial on aquests drets eren pràcticament inexistents. Aquest treball, per tant, no només reivindica la figura de Madeleine Vionnet com a creadora clau en el desenvolupament de l'alta costura moderna, sinó també com a dona emprenedora que va contribuir a un canvi de paradigma en la indústria de la moda.

A través d'aquest reconeixement, es pretén corregir el desequilibri historiogràfic existent i obrir vies futures per aprofundir en la recuperació d'altres veus femenines invisibilitzades en la història del disseny. Una via d'investigació que queda esbossada és la influència tècnica en futurs dissenyadors del s. XX i XXI, l'estructura social i econòmica de les empreses dedicades a la producció de roba, i els avenços i facilitats en el sector tèxtil gràcies a les innovacions industrials. Hem pogut corroborar que l'objectiu de supressió de la cotilla en Vionnet, era no només alliberar el cos de les dones sino donar la oportunitat al cos femení de ser elegant i realçar-lo sense haver de buscar una validació social o adquirir una estètica masculina.

Les elits socials i els cercles artístics van afavorir i promoure els canvis en la vestimenta. Tot i que inicialment aquestes noves tendències només estaven a l'abast d'unes classes socials concretes, el

procés de transformació ja s'havia iniciat. Les noves formes de vestir van emergir per deixar una empremta profunda i irreversible en la moda.

Madeleine Vionnet, centrada en el domini de l'ofici, també va esdevenir una figura clau en la configuració d'un nou paradigma dins la indústria de la moda. Juntament amb altres dissenyadors, va contribuir a ampliar la perspectiva del sector, incorporant-hi àmbits com el màrqueting, la difusió i la visibilitat de la moda en espais més enllà de la costura. Així, la moda adquirí una nova dimensió, amb un discurs propi i integrador.

La seva obra reflecteix una clara influència dels ideals clàssics, amb un retorn a les línies pures i equilibrades, en contrast amb les línies més rígides i masculinitzades del moment. La seva proposta es fonamentava en una concepció de la bellesa natural: harmonia, equilibri i mimesi amb els elements naturals, tant del cos humà com de l'entorn. Aquesta estètica es manifestava en l'ús de teles nobles, formes suaus i colors que exaltaven el cos en la seva millor versió.

Vionnet concebia la costura com una forma d'art funcional, propera a l'artesania, però amb una clara dimensió artística. Les seves peces són veritables obres d'art, fruit d'una combinació excepcional de tècnica, materials de qualitat i un context favorable que, malauradament, no sempre es dona.

A més, Vionnet es va desmarcar del rol de gènere tradicional assignat a les dones, mostrant una gran capacitat d'adaptació i mantenint-se fidel als seus valors i principis estètics. Les seves aportacions a la història de la moda es van produir des d'un posicionament contracultural respecte als cànons dominants, però amb una coherència interna basada en l'estètica clàssica grega, adaptada a les necessitats del seu temps. El seu llegat es tradueix en una obra que transcendeix la moda per entrar en el terreny de l'art i la cultura visual contemporània.

8. Bibliografía

Cerrillo Rubio, Lourdes. *La moda moderna: génesis de un arte moderno*. Madrid: Siruela, 2010.

Cerrillo Rubio, Lourdes. *Moda y Creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. San Sebastian: Editorial Nerea, 2019.

Chapsal, Madeleine. *La chair de la robe*. Paris: Fayard, 1989.

Chapsal, Madeleine. *Madeleine Vionnet, ma mère et moi. L'éblouissement de l'haute couture*. Neuilly-sur-Seine: Editions Michel Lafon, 2010.

Chatwin, Bruce. *¿Qué hago yo aquí?* Barcelona: El Aleph Editores, 2002.

Coleman, Elisabeth A. *The opulent era : fashions of Worth, Doucet and Pingat*. Thames and Hudson: Brooklin Museum, 1989.

Dalloz-Ramaux, Sophie. *Madeleine Vionnet: créatrice de mode*. Divonne-les-Bains: Cabèdita, 2006.

Duncan, Isadora. *Mi vida*. Valladolid : Maxtor, 2023

Demornex, Jacqueline. *Madeleine Vionnet*. Paris: Editions du Regard, 1990.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009.

Join-Diéterle. *Les années folles, 1919-1929*. Paris: Musée Galliera, 2007.

Kirke, Betty. *Madeleine Vionnet*. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

Kamitsis, Lydia. *Madeleine Vionnet*. Paris: Assouline, 1996.

Rabouille, Sandrine. *Étude ergologique de la coupe des vêtements à partir d'une collection de toiles de Madeleine Vionnet*. Université Paris IV-Sorbonne.1994.

Savignon, Jérôme. *L'Esprit Vionnet et ses influences de la fin des années vingt à nos jours*. Lyon: Association pour l'Université de la Mode, 1995.

Webgrafia

Albert Lesage (1888–1949), Fundador de la Maison Lesage, célèbre casa de brodats.” *Le19M*. Consultat el 5 de juny de 2025. <https://www.le19m.com/maisons/lesage>

Colwin, L. (1987, 16 de març). In Fashion. *The New Yorker*. Recuperat el 4 de febrer de 2025, de <https://www.newyorker.com/magazine/1987/03/16/in-fashion>

De Alzaga, M. (2023, 10 de març). Madeleine Vionnet, la diseñadora del siglo pasado que creaba moda para el futuro. *El Español*. Recuperat el 27 de maig de 2025, de https://www.elespanol.com/mujer/mujeres-historia/20230310/madeleine-vionnet-disenadora-siglo-pasado-creaba-moda/746675633_0.html

Europeana. (s. d.). Callot & soeurs: a female fashion family affair. Recuperat el 19 de març de 2025, de <https://www.europeana.eu/es/stories/callot-soeurs-a-female-fashion-family-affair>

FIDM Museum Blog (arxiu web). (15 de juny de 2012) [arxiu del 15 de setembre de 2015]. Fashion birthdays: Madeleine Vionnet. Recuperat el 12 d'abril de 2025, de <https://web.archive.org/web/20150915044026/http://blog.fidmmuseum.org/museum/2012/06/fashion-birthdays-madeleine-vionnet.html>

FIDM Museum PastPerfect. (s. d.). Recuperat el 23 de gener de 2025, de <https://fidmmuseum.pastperfectonline.com/>

Fiorentini, D. (s. d.). The collaboration between Thayaht and Madeleine Vionnet. *Kyoto Costume Institute*. Recuperat el 8 de març de 2025, de https://www.kci.or.jp/articles/files/D56_Fiorentini_e_The_Collaboration_between_Thayaht_and_Madeleine_Vionnet.pdf

Geneastar. (s. d.). Madeleine Vionnet. Recuperat el 17 de juny de 2025, de <https://es.geneastar.org/genealogia/vionnetm/madeleine-vionnet>

George Hoyningen-Huene. (s. d.). Selected works: fashion. Recuperat el 9 de gener de 2025, de <https://www.georgehoyningenuene.org/selected-works/fashion>

Histoires de Guide. (2025, data incerta). Madeleine Vionnet, la couturière des couturiers ! [Vídeo]. YouTube. Recuperat el 28 de desembre de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=l22q0PI3doo>

Journal of Design History. (2016?). [Títol desconegut]. Journal of Design History, 36(2), 125–?. Recuperat el 15 de febrer de 2025, de <https://academic.oup.com/jdh/article/36/2/125/6873729>

Kirke, B. (2017). Betty Kirke Official Website. Recuperat el 31 de març de 2025, de <http://www.bettyKirke.com>

MAD Paris Collections. (s. d.). Recuperat el 21 de desembre de 2024, de <https://collections.madparis.fr/simple-recherche?q=vionnet&pgn=6>

Martínez de Albéniz, I. (2015). Managing fashion creativity: The history... Investigaciones de Historia Económica - Economic History Research, 13(2), 125–146. Recuperat el 13 de maig de 2025, de <https://www.elsevier.es/es-revista-investigaciones-historia-economica-economic-328-articulo-managing-fashion-creativity-the-history-S1698698915000387>

Ministerio de Cultura (España). (s. d.). Vestido Delphos – Fortuny. Recuperat el 6 d'abril de 2025, de <https://www.cultura.gob.es/mtraje/colecciones/indispensables-vestido-delphos-fortuny.html>

Paris Musées Collections. (s. d.). Recuperat el 2 de juny de 2025, de <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/1006045#infos-principales>

SCRIBD. (s. d.). Vestidos de moulage con patronaje (patrons japonès). Recuperat el 10 de febrer de 2025, de <https://www.scribd.com/document/178126462/032-Vionnet-Vestidos-de-Moulage-Con-Patronaje>

Taller FDP. (s. d.). Brujas y magas de la moda: cómo Vionnet y Lanvin fundaron la moda contemporánea. Recuperat el 3 de març de 2025, de <https://taller-fdp.com/brujas-y-magas-de-la-moda-como-vionnet-y-lanvin-fundaron-la-moda-contemporanea/>

The Metropolitan Museum of Art. (s. d.). Metropolitan Museum Collection search. Recuperat el 14 de juny de 2025, de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search>

The Sunday Times Magazine. (1973, 4 de març). Surviving in style: Bruce Chatwin visits Mme Madeleine Vionnet and Mme Sonia Delaunay. Recuperat el 30 de gener de 2025, de <https://www.diktats.com/products/the-sunday-times-magazine-4-mars-1973-surviving-in-style-bruce-chatwin-visits-mme-madeleine-vionnet-and-mme-sonia-delaunay>

Victoria and Albert Museum. (s. d.). Highlighted collections. Recuperat el 24 de març de 2025, de <https://www.vam.ac.uk/collections?type=featured>

Victoria and Albert Museum. (s. d.). Madeleine Vionnet: an introduction. Recuperat el 11 de desembre de 2024, de <https://www.vam.ac.uk/articles/madeleine-vionnet-an-introduction>

Vogue Archive. (s. d.). Search results for "vionnet". Recuperat el 1 de maig de 2025, de <https://archive.vogue.com/search?QueryTerm=vionnet>

Vogue España. (s. d.). Cristóbal Balenciaga y Christian Dior: qué similitudes y fechas de nacimiento. Recuperat el 5 de juny de 2025, de <https://www.vogue.es/moda/articulos/cristobal-balenciaga-christian-dior-que-similitudes-fecha-nacimiento>

Revistes i Articles

De Alzaga, M. (2023, 10 de març). Madeleine Vionnet, la diseñadora del siglo pasado que creaba moda para el futuro. *El Español*. Recuperat el 25 de desembre de 2024, de https://www.elespanol.com/mujer/mujeres-historia/20230310/madeleine-vionnet-disenadora-siglo-pasado-creaba-moda/746675633_0.html

Fiorentini, D. (s.d.). The collaboration between Thayaht and Madeleine Vionnet. Kyoto Costume Institute. Recuperat el 14 de maig de 2025, de https://www.kci.or.jp/articles/files/D56_Fiorentini_e_The_Collaboration_between_Thayaht_and_Madeleine_Vionnet.pdf

Marie Claire. (1937, 28 de maig). La vie et le secret de Madeleine Vionnet (n°13). Marie Claire.

Colwin, L. (1987, 16 de març). In Fashion. *The New Yorker*. Recuperat el 7 de febrer de 2025, de <https://www.newyorker.com/magazine/1987/03/16/in-fashion>

Pouillard, Véronique. "The History of the Chambre Syndicale de la Couture Parisienne during the Interwar Period. *Investigaciones de Historia Económica - Economic History Research*. Asociación Española de Historia Económica. Accés 20 de maig de 2025. <https://www.elsevier.es/es-revista->

investigaciones-historia-economica-economic-328-articulo-managing-fashion-creativity-the-history-S1698698915000387. <https://doi.org/10.1016/j.ihe.2015.05.002>

The Sunday Times Magazine. (1973, 4 de març). Surviving in style: Bruce Chatwin visits Mme Madeleine Vionnet and Mme Sonia Delaunay. Recuperat el 2 de març de 2025, de <https://www.diktats.com/products/the-sunday-times-magazine-4-mars-1973-surviving-in-style-bruce-Chatwin-visits-mme-madeleine-vionnet-and-mme-sonia-delaunay>

Catàlegs d'exposició

1987

McCARDELL, Claire; KAWAKUBO, Rei. *Three women: Madeleine Vionnet* [exhibition] New York: Fashion institute of technology, February 24 trough April 18, 1987.

1991

Madeleine Vionnet, 1876-1975 : l'art de la couture, [exposition: 29 juin-22 septembre 1991] Centre de la Vieille Charité. Marseille: Direction des musées et Institut international de la mode à Marseille, 1991.

1995

Madeleine Vionnet : les années d'innovation, 1919-1939, [exposition: du 26 novembre 1994 au 26 mars 1995] Lyon: Musée des tissus, Paru en 1994.

2009

Madeleine Vionnet: puriste de la mode, [exposition: Paris, Arts décoratifs, 24 juin 2009 - 31 janvier 2010. Musée des Arts décoratifs, 2009

Annex



Fig. 60. Esports d'hivern. 1922
Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard,
1990. p.215

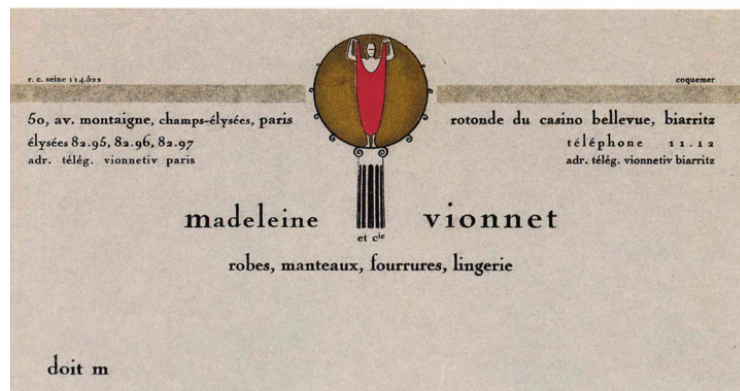
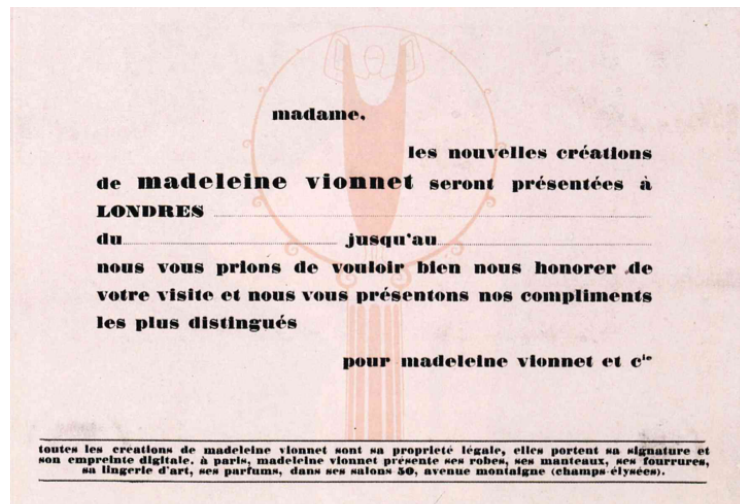
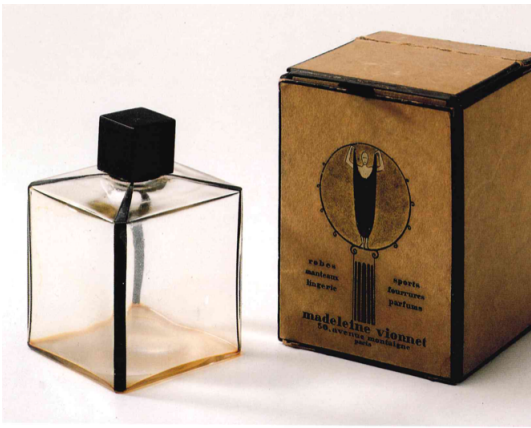


Fig.61 Els perfums Vionnet. Flascó creat per Boris Lacroix.

Demomex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p.130

Fig.62 Adresses de la casa Vionnet

Demomex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p. 135



Fig. 63. Vestit. Estiu. 1920.

Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.76

Fig. 64. Abric decorat amb llargs pèls de cignes al coll i les mànigues. 1922.

Demomex, Jacqueline. *Madeleine Vionnet*. Paris: Editions du Regard, 1990. p.220





Fig. 65,66,67,67 Diversos temas de roses.
Demomex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris:
Editions du Regard, 1990. p.220



Fig. 67. Un dels primers models signats de Vionnet. 1912.

Fig. 68. Brusa calada amb motius geomètrics. 1922.

Fig. 69. Abric d'estiu. Compost per roba trenada. 1921.

Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. pàgines:200,208 i 2011

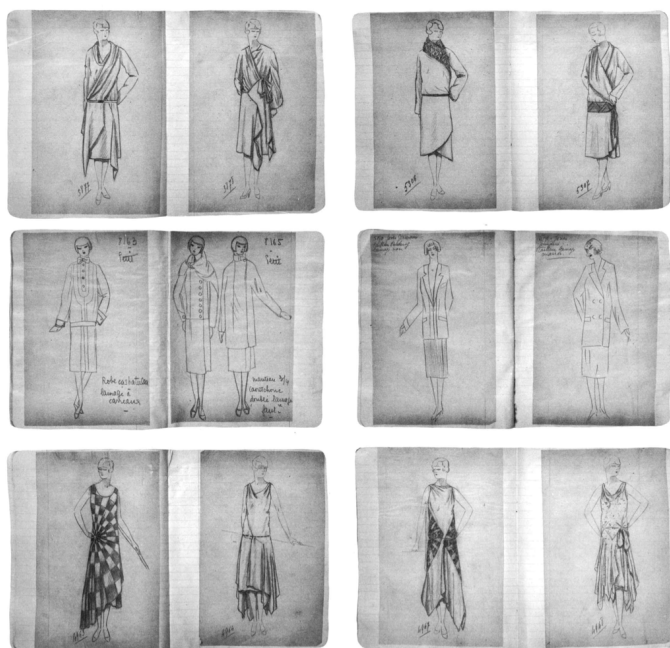


Fig. 70. Pàgines d'albums dels dissenys dibuixats després de la realització dels vestits amb la nina-maníquí.

Fig.71. Invitació de Madeleine Vionnet a les seves treballadores, el dia de Santa Caterina, 1930.

Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p. 102 i 134

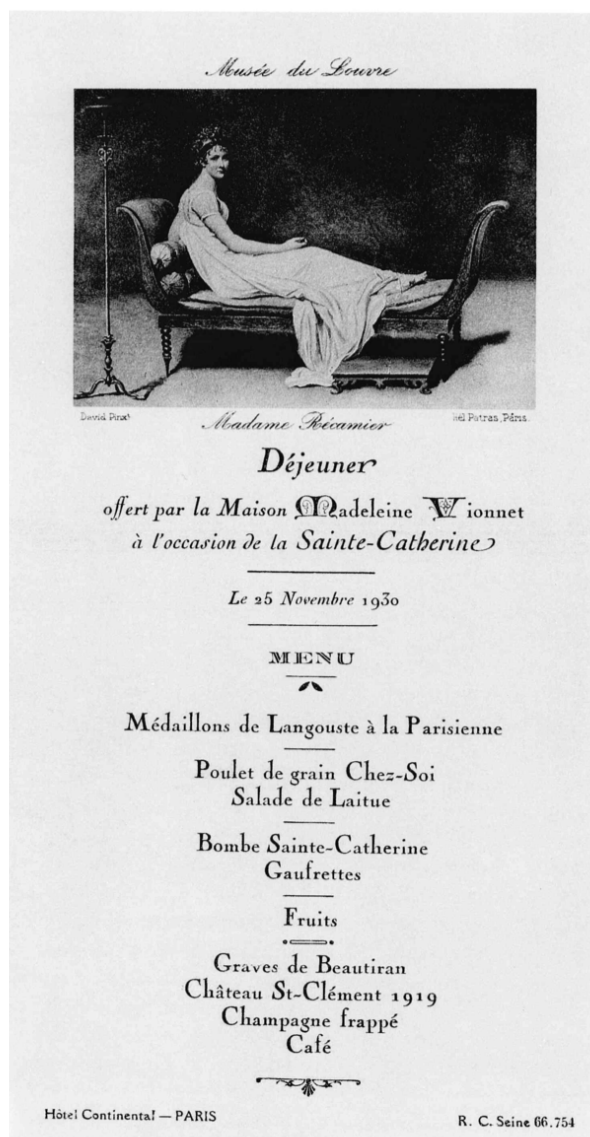




Fig. 72. Abric efecte crinolina sobre un vestit de tafetà. Demomex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p. 122

Fig. 73 Una núvia dels anys 30 amb un vestit fet per Vionnet.

Demomex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p. 223





Fig. 75. Un *stand* de Siegel al saló de tardor de 1924. Els maniquis porten els models de Vionnet.

Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p. 189.



Fig. 74. Vestit i capa de nit. Estiu 1935
Tul negre brodat a franges amb palloners de nàcar.



Fig. 76. Vestit de nit. Hivern 1936

Pana i puntes negres formant dues parts superposades: vestit cenyit amb eskena descoberta i escot americà, faldilla i cobertura en puntes; fermall de pedreria. Golbin, Pamela. *Puriste de la mode*. Paris: Arts décoratifs, 2009, p.214

Fig. 77. Estiu. 1936.

Organdí negre estirat amb vores de crinolina formant ratlles de rivets de baiadera. Demornex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p.2010





Fig. 78. Madeleine Vionnet a casa seva, 98 anys.
Amb la nina maniquí al costat. L'ajuda a explicar la seva tècnica als visitants.
Demomex, Jacqueline. Madeleine Vionnet. Paris: Editions du Regard, 1990. p. 149