

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Desenvolver el cuerpo

Proyección de una colección con moldería diferencial inspirada en la cultura japonesa para vestir distintos tipos somáticos

Cristian Jaramillo
Cuerpo B del PG
18/09/15
Diseño de Indumentaria y Textil
Creación y expresión
Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

Índice

Lista de Imágenes seleccionadas	4
Introducción	5
Capítulo 1. La interculturalidad: Aliado de la creación	12
1.1 Desarrollo de una idiosincrasia única: Japón. De dónde viene y cómo lo lograron	13
1.2 La filosofía nipona: Valores, costumbres y tradiciones japonesas claves	15
1.2.1 Educación rigurosa y reflexiva	17
1.2.2 <i>Zen</i> : Búsqueda del conocimiento personal	20
1.2.3 Código de honor <i>bushido</i> : Principios del guerrero y hombre moderno	21
1.2.4 Sintoísmo, espiritualidad naturalista	24
1.2.5 Geografía: Descubriendo oportunidades a través de las adversidades	25
1.3 Prácticas niponas, cómo han influido	26
1.3.1 Influencia japonesa en San Pablo, Brasil	27
1.3.2 Personajes paulistas	30
Capítulo 2. La interdisciplina como eje constructivo de proyectos	36
2.1 Japonismo en la arquitectura	36
2.2 Japonismo en la pintura	43
2.3 Japonismo en el diseño de indumentaria	46
Capítulo 3. <i>Kimono</i> y <i>origami</i> de lo simple a lo complejo	52
3.1 <i>Kimono</i> : Estructuras, significados y simbolismos	53
3.2 <i>Origami</i> : De la bidimensión a la tridimensión a través del doblado	59
3.3 Reinterpretaciones del <i>kimono</i> y <i>origami</i> en conjugación con distintos métodos de construcción	62
Capítulo 4. Clasificación corporal y belleza japonesa	68
4.1 Tipificaciones corporales y tabla de talles proyectual	68
4.2 Individuo endomórfico, mesomórfico y ectomórfico	72
4.3 Las consideraciones de belleza japonesa sobre el cuerpo y el diseño	75
Capítulo 5. Desarrollar el cuerpo	80
5.1 El material	80
5.2 Tópicos y recursos a emplear en las transformaciones tipológicas	81
5.2.1 <i>Origami</i> : Superposición, doblado y encastrado	82
5.2.2 <i>Kimono</i> y depuración	84
5.2.3 Interior – exterior	88
5.2.4 Impermanencia geográfica y guías <i>Zen</i>	89
5.3 Prototipo fusión: <i>Kimono</i> / camisa	92
5.3.1 <i>Kimono</i> / camisa	92
5.3.2 Producción	94
Conclusiones	95
Imágenes seleccionadas	100

Lista de referencias bibliográficas	102
Bibliografía	106

Lista de imágenes seleccionadas

Figura 1: Casa tradicional japonesa	101
Figura 2: Barrio <i>Liberdade</i> en San Pablo durante un evento	101
Figura 3: Hotel <i>Unique</i> por Ruy Othake en San Pablo	102
Figura 4: Colección Otoño Invierno 2007 de Vivienne Westwood	102

Introducción

El presente Proyecto de Graduación describe el planteamiento de un sistema de moldería diferencial que tiene como premisa la transformación de la morfología de las prendas dependiendo cómo el usuario las use, amarre, abotone, cruce o pliegue.

Los puntos de partida para el desarrollo de este método se focalizan en la cultura japonesa, mediante los pensamientos de esta nación reflejados en la manera de actuar de sus habitantes. Por otra parte se mantendrá un enlace directo para la ejecución de esta moldería en las técnicas de plegado presentes en el *origami* y de supresión de costuras en piezas como el *kimono*. Como afirma Milenovich sobre esta tipología: “El hecho de que se trate de un sistema codificado y cerrado convierte el estudio de su estructura en una tarea más fácil de lo que sería si hubiera estado sometido a las permanentes fluctuaciones de la moda” (2007, p.32).

Por otro lado la interdisciplina, la intertextualidad y el constructivismo para este proyecto constituyen el núcleo central, ya que mediante el análisis de puntos históricos clave para el país del sol naciente, se detectarán elementos filosóficos, sociológicos y psicológicos de una cultura ancestral, y como estos han repercutido en diferentes sectores desde la arquitectura pasando por el arte y terminando en el diseño de indumentaria. Lo que se prioriza es primero entender de dónde vienen determinados conceptos de vida, para luego comprender de una manera clara cómo son plasmados en cualquier soporte, en determinado espacio físico, re significado por una persona que en muchos casos no necesariamente es japonesa.

La propuesta es que a través de la utilización de pocos recursos se logre una prenda compleja, que genere por sí misma diferentes formas, siluetas, movimientos, caídas y volúmenes, logrando con esto una interacción entre el sujeto portador y el objeto.

Este Proyecto de Grado se enmarca dentro de la categoría de Creación y Expresión, en la Línea Temática de Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes.

La elección de esta temática viene de dos factores, por una parte se detecta que en la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, si bien las materias de diseño y moldería están enfocadas en el camino de lo proyectual, entendiendo con esto que el fin de todo lo aprendido converja en un proyecto, ya sea una colección, una muestra, un vídeo, una serie; la interdisciplina es aplicada en muchas ocasiones como un factor de estudio superficial para lograr ese fin como en una temática, inspiración en color, silueta, morfología, y no es abordada como un tema de desarrollo profundo de donde se pueden encontrar todas las respuestas de pensamiento puro para incluso generar nuevos sistemas y variantes.

Esto se traduce a que primeramente se propone entender, estudiar y analizar pensamientos desde el inicio de la carrera para ir formando uno propio que derivaría en trabajos discursivos, siendo posteriormente el objeto un pretexto.

Otro motivo imperante para este proyecto es que la rama de moldería no cuenta con la misma jerarquía que la enseñanza del diseño, pudiendo algunos centros académicos que piensan este eje como el razonamiento constructivo de la indumentaria favorecer el desarrollo de una educación más integral, cerrando un ciclo muy importante, que tiene como fin que los alumnos piensen y razonen esta rama como lo principal en la construcción de la indumentaria en conjunto con un pensamiento, un concepto incorporado, más todo el desarrollo en técnicas posterior.

De estas cuestiones nacen las reflexiones, ¿De esta manera de enseñanza se conecta en un ciento por ciento el diseño con un nivel de patronaje acorde al nivel del primero?, ¿Se limita o rezaga el diseño por el desconocimiento de la otra gran rama? ¿Por qué los trabajos no son estructurados para que las dos asignaturas creen en conjunto un único proyecto más ambicioso?

Esta idea plantea que las dos materias, Diseño y Taller de Moda, no van de la mano en el nivel de intensidad, siendo ambas sumamente importantes para la ejecución de la idea, en este caso en el formato indumentaria.

Las materias de diseño siempre tienen como meta lograr una imagen que se pueda considerar única y personal. La moldería si bien es una materia técnica, también se la podría concebir de una manera en la que se impartan bases de forma conductista para entender la volumetría del cuerpo en cursos iniciales, para posteriormente en cátedras superiores relacionar la teoría impartida a lo largo de la carrera con el fin de que cada estudiante encuentre un método que también lo identifique.

Se podría llegar a una clase que aparte de entender transformaciones y recursos, los alumnos piensen los moldes como una forma de ser autor también, es decir partir conociendo métodos iniciales, para que mediante la guía de un pensamiento interdisciplinar se pueda incluso crear un sistema inicial que se usará como base personal, siendo este el punto de partida para recién empezar a pensar, probar y analizar transformaciones.

La creación de prendas multitalla que se pueden ir ajustando a voluntad, partirán de un sistema que conjuga por un lado el pensamiento constructivo japonés depurado respecto al *kimono* tradicional con su icónica silueta T, que persigue pocas uniones de costura, que no genera desperdicios de tejido porque parte de la geometría como un principio y fin, unificando estos fundamentos en ciertos conjuntos de la colección posterior con moldería proyectual antropocéntrica que posee medidas establecidas para ajustar el cuerpo a través de tallas.

Las técnicas de superposición, dobleces y encastre por peso presentes en el *origami* que parten como un modo para generar cualquier elemento figurativo u abstracto necesitando nada más que un cuadrado o rectángulo, serán igualmente piezas angulares en esta moldería.

Respecto a las costuras, se pretende que más allá de que cumplan su función de unir dos piezas textiles, ayuden a formar el cuerpo, ya sea eliminando pinzas, dando entalles, etc. Lo que se quiere encontrar es una nueva manera de cubrir y envolver el cuerpo con estas prendas, teniendo algunas múltiples variantes de caída mediante sus cerramientos.

El sistema busca encontrar la forma de como se pueden eliminar tallas, vistiendo con una sola prenda a varias personas sin importar sus diferencias corpóreas, ya que estas tipologías brindan la posibilidad al sujeto de ir ajustando sus anchos mediante pliegues en sí mismas con las colocación de avíos en sitios no acostumbrados. Una de las ideas centrales por ende es alcanzar un modelo que con solo una prenda inicial se abarque una curva de tallas significativa.

En el primer capítulo de este trabajo se tiene como objetivo entender como los pensamientos, tradiciones y costumbres de Japón, a través de sus habitantes han consolidado una idiosincrasia muy característica, con una identidad única que ha repercutido no solamente en ese país, sino en todo el mundo, terminando con un análisis de la influencia nipona en la ciudad de San Pablo Brasil.

En el segundo capítulo, la interdisciplina será un anclaje de conocimiento donde se podrá observar técnicas de trabajo y discursos de otras personas que guiados por conceptos remitentes a la cultura japonesa, ya sea como una influencia directa o indirecta, desarrollaron un trabajo propio que los caracteriza. Se observará de esta forma como las influencias actúan en el quehacer de algo nuevo y que todo parte de algo.

La manifestaciones en la arquitectura, el arte y la moda serán referentes de los pensamientos de Japón aplicados sobre estos formatos.

Siguiendo por el tercer capítulo, el entendimiento de las técnicas implementadas respecto al *origami* y sus distintas aplicaciones, junto con una investigación del *kimono* de su forma, usos, desarrollo y simbolismos serán fuentes de información directa para este sistema. Tal como afirma Nakamichi “Tu puedes crear una prenda cortando, moviendo y ensamblando las piezas de moldería, tal como las piezas de un rompecabezas” (2005, p.7) por eso es que se conocerá e indagará estos puntos descritos, para ensamblar una propia fórmula.

El cuarto capítulo analiza como se realiza una tabla de talles proyectuales para diferentes grupos de personas agrupados por edad, género o necesidades específicas, también se

indaga en los tipos somáticos, los cuáles agrupan al cuerpo de las personas por determinadas cualidades físicas teniendo como ejes a los músculos, huesos y la acumulación de grasa los cuáles dan el soporte y movimiento a los sujetos. De este procedimiento lo que se busca es entender este complejo organismo tridimensional a través de anatomías diferenciadas para lograr una posterior prenda dúctil que logre vestirlos y que siga a su vez parámetros concernientes a la visión de belleza por parte de Japón.

El quinto capítulo empieza por un enfoque en los tejidos y textiles aptos para la futura colección que partirán de este método, siguiendo por el planteo de los tópicos a emplear para el desarrollo de este sistema, relatando que elementos son los principales de toda la información consultada.

La comodidad y soltura del cuerpo son objetivos de estas prendas multitalla, razón por la cual se tendrá mayor consideración en el uso de materiales nobles y naturales. El punto culminante del PG es la proyección de una colección con un prototipo, que brindarán la visión de cómo este método viste al cuerpo. Se detallarán contantes y variantes empleadas, los orígenes de las ideas, modería, corte y la manera de portarlas por el sujeto.

Con el planteamiento de la colección se expone también parte de las conclusiones de este PG y su finalización.

Como antecedentes dentro de la academia, donde este trabajo será presentado, se cita :
Arias, J. (2014) *Indumento: Sus posibilidades de función*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Este PG se toma cómo referencia porque profundiza en el rol que debe tener el diseñador cómo, un constructor de modos de ser, un agente reflexivo de cambio que comunica desde la indumentaria las acciones de las personas y los paradigmas de cómo el mundo con su sistema se rigen, convirtiendo por esta vía al diseñador en más que un hacedor, un pensador.

Bravo, I. (2013) *El origami como estructura de la prenda: La fusión de técnicas de plegado oriental a la moldería occidental*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Esta tesis es escogida porque en la misma se recurre a las técnicas de papiroflexia para el armado de tipologías.

Durán, M. (2011) *El diseñador en las sociedades venideras: Futuras aplicaciones y conocimientos del diseño y el diseñador*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Esta tesis es escogida porque en ella se plantea la hipótesis de que cada vez más los diseñadores tienen que alejarse del objeto y de la misma disciplina, para indagar en otras y descubrir nuevos cuestionamientos que respondan a inquietudes trascendentales.

Finkelstein, D. (2011) *Prendas transformables: El clima como factor influyente en la modificación morfológica de la indumentaria urbana*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Se opta como antecedente por este PG porque en el mismo se desarrollan tipologías que tienen que mutar o ser replanteadas por un clima cada vez más cambiante.

Grozse, E. (2012) *Pequeños envueltos: Cómo las técnicas japonesas y envolventes pueden crear una indumentaria segura y protectora para recién nacidos prematuros*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Esta tesis es elegida porque se toma cómo interrogante y punto de partida cómo los métodos japoneses pueden ayudar a crear una indumentaria con una necesidad muy particular para un segmento pequeño.

Latre, A. (2011) *Diseñar desde la moldería: De las formas orgánicas a la prenda construida*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Este trabajo se cita como antecedente porque en él se detalla de manera clara como las ideas se pueden trabajar y surgir directamente desde la bidimensión en la proyección ortogonal de moldes, que luego serán construidos en un objeto volumétrico.

Lena, D. (2012) *El indumento depurado: La construcción de indumentaria minimalista desde la arquitectura*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Se recurre a este PG como antecedente porque se hace un análisis minucioso en la arquitectura como disciplina afín al diseño de indumentaria ya que ambas se construyen en base al cuerpo humano, centrándose específicamente en el trabajo de Tadao Ando, para encontrar en esta analogía ideas para un planteamiento de cómo lograr en el formato textil algo que emule los enunciados arquitectónicos.

Martirena, P. (2014) *Resignificación del ñandutí: Fusión de la tradición guaraní con el pensamiento constructivo japonés*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Se opta por este trabajo porque unifica la técnica de encaje del ñandutí paraguayo con la moldería japonesa.

No, F. (2014) *Cultura coreana: Hanbok, traje tradicional coreano*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Se referencia esta tesis porque en ella se presenta un estudio del vestido nacional *hanbok* y cómo estudiar esta prenda es entender la mentalidad del pueblo coreano, para luego trasladar este conocimiento en variantes de diseño para un proyecto en el mercado argentino.

Romano, A. (2010) *Estructuras arquitectónicas textiles: Creación de nuevas siluetas a través de la perspectiva*, Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Se presenta este antecedente porque para la creación de indumentaria se recurrió a los sistemas de proyección arquitectónica.

Capítulo 1: La interculturalidad: Aliado de la creación

La historia ha dado ejemplos que muestran que la interculturalidad es el eje que ha ayudado a consolidar países y ciudades que son consideradas cosmopolitas, donde parece ser que la cultura es inagotable.

El factor que logró lo expuesto es la migración, sin tener en cuenta el motivo por el cuál se migra, este hecho ha permitido que en un mismo sitio geográfico coexistan y convivan muchos tipos de ideologías, pensamientos y costumbres, repercutiendo directamente en temas como el arte, la gastronomía, la planeación de barrios, el turismo, los hábitos de consumo, el desarrollo de actividades, los productos que se fabrican, la lengua hablada y escrita, asumiendo que esto ha cambiado y moldeado totalmente el ser de una ciudad, incluso llegando a transformarse este tema en la esencia principal de muchas naciones que destacan su riqueza humana.

En el transcurso se verá como la mezcla intercultural ha repercutido de una forma positiva en las ciudades que tienen a este componente como parte de su historia, llegando a ser incluso un polo mundial de atracción para cualquier campo profesional, precisamente por poseer una diversificación de mercado como resultado de brindar cabida a colectividades.

Este proceso y flujo de personas se traduce en que la migración es el principal componente que formó la idiosincrasia de ciudades globales.

El primer capítulo es una búsqueda de estas raíces y una alabanza a la mezcla, tomando como punto de estudio al país asiático Japón, se reflexionará como su pensamiento de vida, valores y costumbres forman parte de cualquier actividad y como estas a su vez guardan una relación directa con el entorno. Con este fuerte anclaje se indagará como esta cosmovisión ha influenciado posteriormente a ciudades occidentales y se ha conjugado con demás elementos nativos o provenientes de otros lugares dando la personalidad única, nueva e irrepetible de una urbe en constante expansión y retroalimentación.

1.1 Desarrollo de una idiosincrasia única: Japón. De dónde vienen, cómo se formó y cómo lo lograron

“Takeo Fujisawa, cofundador de la Honda Motor Company, observó en cierta ocasión que los “directivos japoneses y los americanos son iguales en un 95%, y diferentes en todos los aspectos esenciales”. (Athos y Pascale, 1981, p117)

Japón es un país insular en el este de Asia, siendo un archipiélago que adoptó su forma hace diez mil años. Es un territorio limitado absolutamente por su geografía ya que su espacio físico está bañado en su totalidad por mar, lo cual no es un dato menor, porque es un componente que atraviesa absolutamente toda su historia y sociedad.

Precisamente por su ubicación en el mapa, Japón logró construir una idiosincrasia única, ya que desarrollaron por sus propios medios todo lo necesario para el bienestar de su civilización, por dos factores decisivos, el primero el aislamiento por factores geográficos y el segundo por la decisión propia de cerrar sus fronteras al mundo por periodos prolongados.

Estos componentes han marcado al país en su cosmovisión, desde la esencia misma de la vida hasta campos tangibles como la arquitectura, el arte, trazado de ciudades, productos de consumo, alimentación, ya que los ingredientes para abastecer a su superpoblación mayormente se basan en la gran variedad de pescados y frutos del mar en toda la gastronomía japonesa, debido también a que los campos para cultivo son reducidos en relación al número total de habitantes.

El Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón (1980) explica que el país nipón descansa sobre cimientos tradicionalistas que se remontan a tiempos antiguos, y que la historia y herencia cultural, lejos de constituir barreras para el cambio, en Japón han servido como estimulantes del mismo cambio.

Es una sociedad sumamente antigua ya que hay restos históricos humanos desde el período paleolítico, desde el 5000 al 1000 A.C, dando los primeros pasos para convertirse en una nación en el período Yamato a fines del siglo III D.C, donde los

antepasados del actual Emperador gobernaban un pequeño número de estados, en las inmediaciones de lo que ahora son las prefecturas de Nara y Osaka (Embajada de Japón en Argentina, 2009)

A lo largo de todos sus periodos históricos hasta la II Guerra Mundial, Japón ha sido una civilización militarizada, siendo este uno de los factores decisivos que escribió gran parte de su historia.

El diseñador, historiador en arte y docente Carlos Morán (comunicación personal, 30 de Octubre de 2013) se refiere a la historia militar como figura trascendental en Japón, siendo también un componente sumamente interesante en lo que respecta a sus bases e ideología, ya que sus integrantes aparte de contar con una preparación para combate, debían poseer además conocimiento y cualidades artísticas. Desde los *ninjas*, *samuráis* y los dirigentes del ejército conocidos como *daimyo*, todos eran unos artistas guerreros.

Esta idea de concebir la guerra con lo sublime del arte como un ente unificador, brinda nociones para la comprensión del código de honor presente en el *bushido* o código *samurái*, aplicado como método en el transitar de la vida.

Carlos Morán (comunicación personal, 6 de Noviembre de 2013) explica que el pensamiento de sus emperadores es un elemento que marca su historia también, como en el período Edo, tiempo en el que cierran sus fronteras durante 250 años, sumiéndose en un aislamiento total guiados por la convicción de que el mantener contacto, relaciones e intercambio comercial con Europa y Estados Unidos iba a significar el declive del país.

Bajo la autoridad de los Tokugawa, el país entra en un período de paz y prosperidad, en el cuál Japón se cerró de los extranjeros, los cuáles tuvieron que permanecer en la isla de Dejima a partir de 1636. (Shimizu,1984)

Posteriormente a través de la intimidación y presión por la reapertura en el siglo XIX de Estados Unidos y Gran Bretaña, en 1853 el país retomaría de nuevo la comunicación con el mundo occidental en actividades iniciales como el comercio de productos, siendo este

un momento que marcaría el comienzo de intercambio cultural ininterrumpido hasta la actualidad entre Japón y el resto del mundo.

Bouvier describe este hecho histórico así: “Buscaríamos en vano un rincón civilizado del mundo del que estuviéramos peor informados” (1991, p.86)

Los factores de su aislamiento consentido, la poca posesión de recursos naturales y un territorio que ronda los 378.000 kilómetros cuadrados para que una población que supera los 127 millones de habitantes vivan, son razones catalizadoras que generan en los japoneses un concepto de vacío como elemento recurrente constructor de las cosas. Para esta nación la simplificación de todo a la mínima expresión necesaria tiene ejemplos como en el *origami*, su arquitectura clásica y contemporánea, la poesía con el *haiku*, la indumentaria con el *kimono*. Estas concepciones posteriormente impactarían directamente en importantes facetas e historia de campos de estudio como el diseño, la publicidad, la arquitectura, influenciando a grandes personajes.

Decisiones de emperadores, limitaciones geográficas, poblaciones numerosas, un pensamiento de vida guiado por un código filosófico, militarización desde tiempos ancestrales son elementos que marcan la mentalidad japonesa resumiendo este punto.

1.2 La filosofía nipona. Valores, costumbres y tradiciones japonesas clave

Si Japón se iba a levantar de la devastación física, la ruina económica, la desolación espiritual que la guerra había infringido, los jóvenes necesitan de sueños y esperanzas: necesitaban trabajos. Onitsuka vio en la manufactura de zapatos deportivos la oportunidad de proveer ambos. (Shimazaki, 1993, p.15)

Para comprender porque Japón actualmente es un país de primer orden, hay que recurrir a su historia militar y sus confrontaciones bélicas para encontrar respuestas apropiadas, ya que son hechos que representan la destrucción del país, pero paradójicamente también son el punto de comienzo del avance de una nación económicamente dominante en términos mundiales.

El país durante los últimos ciento veinte años, sufrió dos importantes transformaciones, la primera fue un cambio del sistema económico feudal que fue ejercido durante siete siglos por una serie de gobernantes militares desde 1185. A fines del siglo diecinueve este

modelo es transformado en un emprendimiento en el camino de la modernización, y el segundo la reacción posterior después de las experiencias de la segunda guerra mundial, lo que generó una transición de una sociedad agrícola con un nivel de vida mínimo a una sociedad generadora de nuevas industrias, con un estilo de vida nacional basado en las normas de realización material, cultural e intelectual y un sistema dedicado a la cooperación pacífica con un estilo de vida democrático. (Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón, 1980)

La desolación total empieza con el término de la segunda guerra mundial cuando se anunció públicamente el 15 de Agosto de 1945 la derrota de Japón.

En 1944, el pueblo presentía una oleada de guerra que se estaba poniendo totalmente en contra de ellos, ya que en Junio del mismo año en la caída de Saipán, Estados Unidos adquiere la base aérea que necesitaba para atacar de forma directa a Japón.

Con la primera bomba atómica producida en el laboratorio de Los Álamos y probada con éxito en Nuevo México, la mañana del 6 de Agosto la misma sería lanzada sobre Hiroshima, un objetivo civil que hasta ese momento había permanecido intacto, con su fuerza explosiva fueron afectadas 240000 personas. Tres días después una segunda bomba, lanzada sobre Nagasaki, acabó con la vida de 75000 personas que murieron o fueron dañadas seriamente.

Después de estos hechos, el entonces emperador Hirohito anuncia su rendición incondicional ante los Aliados.

Los japoneses en ese momento vivían en un programa de adoctrinamiento efectivo, donde la fuerza militar era el camino elegido por la mayoría de hombres jóvenes como futuro profesional, pensando que su nación era invencible. (Shimazaki, 1993)

La derrota fue un duro golpe para la mentalidad japonesa, las personas vieron como el modelo con el cual crecieron de un día para otro se había terminado drásticamente, ya no contaban con un camino marcado a seguir en sus vidas que auguraba un bienestar social asegurado. Pero esta pérdida también reflejaría los pilares humanos que sostienen a esta

sociedad como dedicación por el trabajo, perseverancia, disciplina, honor y respeto absoluto por la familia y la autoridad.

Todos habían dado sus vidas por su país, en China central, en el norte de China, en Birmania o en el sur. Sakaguchi se había preparado para hacer lo mismo, pero ahora no tenía esa opción. ¿Qué haría ahora con su vida? Se sintió obligado a hacer algo por aquellos que habían sacrificado sus vidas, para que pudieran descansar en paz. La cuestión era ¿qué podía hacer? ... La milicia había sido su vida ... A través de la vida militar adquirí valores invaluableles. Aprendí a desafiar mis propios límites y a sobreponerme a dificultades extremas. Actualmente, sin embargo, estoy totalmente en contra de la guerra. (Shimazaki, 1993, pp. 28-29)

1.2.1 Educación rigurosa y reflexiva

Para 1920, únicamente alrededor del 10 por ciento de los estudiantes japoneses que terminaban la primaria continuaba el programa de escuela secundaria de cuatro años, pero para acceder a esto los estudiantes tenían que someterse a un examen de selección.

En ese momento los ingresos a las escuelas secundarias no estaban abiertos a la mayoría de personas que completaban su educación primaria obligatoria por ley de 6 años, aparte de aprobar exámenes, un factor que determinaba el ingreso eran las virtudes de tradición familiar y lealtad a la nación. (Shimazaki, 1993)

La sociedad estaba dominada por el objetivo primordial de ser militar, este componente psicológico era algo recurrente en la mente de la familia japonesa, se podría incluso presumir una tiranía de no entregar educación gratuita a un mayor porcentaje de niños, para de esta forma controlar las mentes de las personas en determinado camino.

En 1946 comienza el año de Japón de reconstrucción y de un avance hasta lo que es hoy una nación desarrolladora de tecnología, ideas y dominación económica mundial.

¿Cuál fue el hecho después de la guerra, que sacó a Japón de la devastación? En la constitución actual del país, que en su momento fue redactada y promulgada íntegramente por Estados Unidos en 1947, el país no sólo renunció a seguir luchando con su rendición total sin cláusulas de negociación, sino que también renunció al mantenimiento y posterior desarme de sus fuerzas armadas.

Esta acción para el momento significaba el declive emocional total de la nación, y sus habitantes, en retrospectiva lejos de perjudicar a Japón, la desmilitarización obligatoria por haber perdido la guerra, liberó a la nación de la carga económica que significa mantener esto, canalizando estos recursos totalmente en revivir industrias e inversión en talento humano.

El sistema de educación secundaria estadounidense de 9 años obligatorios fue introducido después de la guerra, llegando el 95% de jóvenes a continuar con la preparatoria.

La educación en este sentido toma importancia total como una figura que sacaría de la derrota a Japón junto con una reapertura de industrias, que más tarde se harían líderes en temas especializados.

Actualmente la educación en esta nación es una de las más competitivas en el mundo, pudiendo ser que esta rigurosidad se pueda deber también a factores que vienen de una historia de rígida disciplina militar, pero al momento de educar mentes, estas reflexionaron las desventajas de la violencia con repudio hacia esto.

Estas consideraciones también cambiaron muchos problemas que afectaban a la nación en ese momento. La posguerra también trajo una democratización en el sistema familiar, siendo en el mismo año 1947 la mujer colocada en una situación de igualdad de derechos que los hombres de manera legal contemplada en el Código Civil, aboliendo de esta forma una historia tradicionalista de manejo patriarcal de la sociedad.

Abdalla (2014) explica que uno de los orígenes del espíritu de igualdad de la sociedad japonesa es precisamente la filosofía que proclama al estudio como principal recurso para establecerse como persona y desde esa posición ser agente de cambio para la construcción de un colectivo justo.

Partiendo de esta concepción lo que decide el futuro de un país no es ni el desarrollo económico ni la explotación de recursos naturales, sino el conocimiento y la educación como sinónimo de progreso, ya que sin estos tópicos no se podría generar tecnología, ni

nuevas ideas, ni gente calificada, por ende los recursos no serían tratados de la misma manera o simplemente no serían tratados. A su vez una verdadera democratización de la educación otorga a los individuos las herramientas para un desenvolvimiento pleno en un medio competitivo como Japón, siendo uno de los valores principales que sostiene a la nación.

Incluso esta preocupación por cuidar al ciudadano y apoyarlo en su crecimiento intelectual se ve reflejado en la compañía privada. Athos y Pascale (1981, p118) aseguran que:

Los japoneses ven al individuo como alguien que tiene necesidades económicas, sociales, psicológicas y espirituales, en lo cual podríamos estar de acuerdo si nos paramos a pensarlo. Pero los directivos japoneses se consideran obligados a cuidar de este aspecto global de la persona, sin fiarlo todo a otras instituciones (como la estatales, las religiosas o la familia). Y creen que sólo cuando las necesidades del individuo están bien atendidas en el seno de la subcultura corporativa, ellos mismos quedan más plenamente disponibles para el trabajo productivo, en el que muchas veces aspiran a la excelencia

El apego por la instrucción y la sabiduría de Japón ha permitido incluso que se brinde muchas oportunidades de becas de estudio para estudiantes internacionales, que quieran estar involucrados con esta cultura. Ejemplo de esto es la beca de perfeccionamiento docente *Kyoinkenshu* para profesores primarios y secundarios, que otorga la oportunidad de conocer métodos para perfeccionarse en diferentes campos disciplinares para una constante mejora de las áreas educativas.

Otras oportunidades de becas como la Nihongo Nihonbunka brinda la posibilidad de perfeccionarse durante un año en el estudio del idioma japonés o la *Kenkyuryugaku* que da la oportunidad de realizar un posgrado entre 1 año y medio a 2 en una universidad japonesa. A su vez la beca *Gabuku* concede el estudio de un grado completo de 4 años o más dependiendo del área o la *Senshugakko* que beneficia con una carrera técnica de 3 años.

El compromiso con la cultura y la constante mejora educativa de Japón con el resto de países se ve reflejada en estos programas que incluso ofrecen un monto mensual para la manutención de sus becados como también los traslados desde y hacia las naciones de

origen. Watzlawich y Krieg afirman: “La educación, por el camino del lenguaje, provee a cada uno los principios, reglas y herramientas del conocimiento” (1991, p.79).

1.2.2 Zen: Búsqueda del conocimiento personal

Si a las artes japonesas, se las podría unificar con un elemento común que les de sentido, este sería la filosofía *Zen*.

Esta filosofía se aparta del conocimiento teórico o intelectual, buscando la experiencia de la sabiduría más allá del pensamiento racional guiados por un camino espiritual. Las artes japonesas buscan el perfeccionamiento de estas mismas prácticas por medio del auto perfeccionamiento y no por un mejoramiento cognoscitivo, siendo esto el estado pleno.

Los pilares del *Zen*, han influenciado casi todas las actividades humanas en Japón, que parecen dispares entre sí, pero que son realizadas buscando este camino de auto perfección como el *ikebana* con sus arreglos florales, la poesía *Haiku*, la pintura *Zenga*, el *Butó* en sus danzas teatrales marciales, el teatro *No*. (Thomas, 1986).

El conocimiento no se expresa en las técnicas que constituyen la práctica de determinada disciplina, como ejemplo un arquero en Japón no es el mejor arquero porque conoce más destrezas para la aplicación de esta práctica, es mejor arquero porque a través de la concentración que tiene un origen espiritual, ha llegado al punto de dominar sus movimientos, su enfoque en lo que está haciendo, es decir cerrar distracciones de cualquier tipo para hacer lo que hace.

La forma calma, meditada y solemne de efectuar movimientos, por mínimos que éstos sean, como mover la taza de un té, abrir y cerrar un abanico, plegar un tatami, colocar la flecha de una cuerda, jugar un partido, tienen similitudes gesticulares y tiempos de actuación calculados desde una concentración mental y una mirada dirigida hacia el interior. El *Zen* se lo podría explicar como un estado mental de concentración plena, donde el pensamiento adquiere niveles superiores.

Para llegar a este estado de concentración se tienen que manejar dos ideas, la primera es que el pasado no existe, salvo en la memoria de las personas y las consecuencias de

los actos, por ende lo que ya ha sido no se puede cambiar. La segunda idea es que el futuro tampoco existe, salvo en la imaginación y planeación de proyectos, pero hasta la concreción de esto no existe.

Si el pasado no existe porque no se lo puede cambiar y el futuro tampoco existe porque no ha llegado, el camino *Zen* marca la importancia del presente y el ahora, porque solamente en el momento presente en tiempo y lugar, es cuándo la mente y la concentración total pueden actuar, en cualquier acción. (Thomas, 1986)

Entender el *Zen*, es imaginar una acción que lleve la concentración total del individuo, sin importar su pasado personal, laboral, familiar, ni sus proyecciones futuras, sus sueños, anhelos, cerrando todas las puertas de distracción mental de cualquier tipo para la ejecución de algo en ese espacio y en ese lugar, se podría pensar como el arte de la acción lograda desde la paz interna, siendo esta misma acción un pretexto en sí.

Pero esta liberación dónde la persona logra el enfoque pleno mediante la acción sobre la materia requiere de preparación y estudio. La meditación es un camino espiritual para llegar a ello, a la calma, al despojo, a la relajación, a la paz. Ejemplificando esto los espacios arquitectónicos con poca ornamentación que exponen sus materialidades cómo protagonistas, con cuartos multiusos dónde el espacio es primordial para la realización de todas las tareas cotidianas desde descansar hasta tomar algo representan en físico este equilibrio.

Esto es importante para la comprensión de la cosmovisión japonesa respondiendo la incógnita de ¿Porque a pesar de sus dificultades a través de la historia, lograron construir una nación inquebrantable con un sólido sentido de disciplina, que supo mantener una identidad tradicional, incorporando incluso elementos provenientes de otras culturas?

1.2.3 Código de honor *bushido*. Principios del guerrero y hombre moderno

En el período comprendido entre 1338 y 1573, se produjo un retorno a un estilo de vida austero con las prácticas del *bushido*, reflejándose este cambio en actividades estéticas y

religiosas, dejando para siempre una huella indeleble en las artes del país, que se caracterizan por su sentido clásico de la moderación y la simplicidad. (Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón, 1980)

El *bushido* o el camino del guerrero, influenciado por el *Zen* representa los valores de lealtad, auto sacrificio, sentido de la vergüenza, justicia, modales, modestia, honor con su opuesto en la deshonra. Para los japoneses estos principios sumado al respeto hacia los ancestros y familia, son partes que definen a la persona como ser, resumiéndose como una guía del vivir.

Estos valores son aplicados y puestos a prueba en cargos públicos, empresariales, de ejercicio de poder, de trabajo asalariado, como estudiante, no importa la actividad que se realice, todo se debe procurar realizar de una manera correcta, sin problemas de corrupción, falta de respeto, prepotencia o demás inconvenientes que puedan perjudicar la imagen de un individuo.

Un ejemplo histórico de este código de vivir son los guerreros samurái dirigidos en combate por los shogun o señores feudales.

En la segunda mitad del siglo XIX, Japón pasa al poder de los samuráis o clase militar. El orden existente hasta entonces es alterado (mediados del siglo XV) y da comienzo una guerra civil que dura casi cien años. Esta guerra se caracteriza por las luchas entre los señores samurái de distintos dominios y, como agente de pacificación y promotor de la unidad nacional, se destaca Toyotomi Hideyoshi. (Embajada de Japón en Argentina, 2009)

El tiempo de caos interno, traería con el mando guerrero gobernante de aquella época el sentido del *bushido*, y como forma de no caer en desgracia perdiendo el mismo honor descrito anteriormente, se practicaba el ritual del *seppuku* que es el suicidio por desentrañamiento, él cual se lo realizaba cortando el vientre con catanas, que son una especie de sable de filo único, curvado, y su tamaño más frecuente ronda el metro de longitud y el kilo de peso.

Pero, ¿Que lleva a las personas a cometer este acto? Para los japoneses es la manera de redención, ya que morir mediante este ritual simboliza el acto de conservación de honor; es una manera de redimir actos negativos mediante el sufrimiento. Los *samurái*

concebían a la muerte como una cuestión de honor, que sirvió también como una forma de disciplinar a su fuerza militar por actos de corrupción, y como un acto de valentía, lealtad y dignidad morir así, en vez de caer en manos adversarias, situación que podría derivar en una mala política.

El *bushido* engloba el sentido de orden, una convivencia armoniosa con el otro, y un sentido personal de vivir la vida guiada por valores.

Por otra parte, estos tópicos no solamente han quedado para el servicio militar antiguo como servir dentro del ejército *samurái*, sino que fueron trasladados a diferentes situaciones con el tiempo. La historia cuenta incluso casos recientes de empresarios que han muerto por la realización del ritual *seppuku* por malos manejos económicos dentro de sus entidades.

También el arte ha ejemplificado esto, como en la ópera de tres actos *Madame Butterfly* del compositor italiano Giacomo Puccini de 1904.

Esta obra relata el matrimonio y posterior encuentro entre un marine estadounidense Pinkerton que toma este evento como una aventura y una joven japonesa llamada Cio-Cio-San apodada *Butterfly* que encuentra en este vínculo un compromiso de por vida. La historia continúa con la espera de años de *Butterfly* por su amado que volvió a su país a los días siguientes de sus nupcias, ahora acompañada por el hijo de ambos y su empleada Suzuki.

Pinkerton su esposo vuelve a Japón pero acompañado ahora por su esposa americana con la intención de adoptar al niño. Conmocionada por la situación, *Madame* se da cuenta que fue víctima de una ilusión desgarradora, comprendiendo que sus metas e ilusiones de estar toda su vida con un hombre occidental con el cual tuvo descendencia, convirtiéndose incluso al cristianismo eran falsas. La vergüenza e impotencia se apoderan de ella, decidiendo morir por el ritual *seppuku* en su habitación, despidiéndose de su hijo y pidiendo perdón a una estatua de Buda, para con este acto salvaguardar su nombre, su honor y el de su linaje.

Si bien este sentido de orden guiado por fundamentos a Japón le ha ayudado para construir y reconstruir su nación actual, también ha traído problemas sociales graves, que en muchos casos son pandemias como poseer uno de los mayores porcentajes de suicidios a nivel mundial, esto podría denotar también las presiones perfeccionistas autoimpuestas por las personas que tienen estos orígenes milenarios.

1.2.4 Sintoísmo, espiritualidad naturalista

La mitología ocupa una significativa posición en la imaginación japonesa, y es sustentada a través de instituciones como el Shinto, la religión nativa. Las fachadas tecnológicas y comerciales del Japón contemporáneo tienen fundaciones nutridas en la mitología. Una imaginación que aún puede percibir el mundo en términos de símbolo e imaginería arquetípica constituyen una parte esencial de la identidad japonesa. (Holborn, 1986, p.176)

Otro factor que marca a esta idiosincrasia es su religión inicial que se formó con fundamentos naturalistas y animistas. El sintoísmo, no es necesariamente una religión de adoración o de complejos mandatos que se mantienen inalterables en el tiempo, sino creencias que contienen elementos mágicos y filosóficos, concibiendo a la naturaleza como fuente primaria de divinidad, siendo su idea rectora el pensamiento de creer que todo está atravesado por el camino del *Kami*, por consecuencia todo tiene fuerza espiritual y presencia.

Carlos Morán (comunicación personal, 2 de Octubre de 2013) señala que los *kami* para el mundo occidental sería pensar, interiorizar y sentir que todo lo que rodea al humano tiene vida, por ende todo debe ser tratado con respeto, gratitud e igualdad en una comunión pacífica. Esto es sumamente importante desde el punto psicológico y social porque para los japoneses el respeto hacia la naturaleza es algo que marca su manera de vivir. Un ejemplo gráfico de esta afirmación, son la mayoría de sus construcciones antiguas. La arquitectura japonesa tradicional fue construida encima de pilotes de madera ya que las casas han sido edificadas sin la necesidad de excavación total de la tierra.

La manera de planear el levantamiento de una casa japonesa tradicional parte del análisis del estado del suelo y su entorno, intentando de esta manera dañarlo lo menos posible en conjunto con todos sus elementos aledaños, permitiendo como consecuencia

que la vida natural siga pasando por debajo de las edificaciones. (Ver imágenes seleccionadas, figura 1, p 100.)

Los pilotes actúan como el soporte de la edificación, mientras que todos los espacios internos de un templo tienen una salida directa hacia un patio central o al exterior, ejemplificando que la construcción japonesa desde su inicio busca vivir en comunión y equilibrio con los medios naturales circundantes.

A pesar de las grandes conglomeraciones humanas existentes en las zonas urbanas de este país, siendo incluso Tokio una de las cuatro principales ciudades globales junto con Nueva York, Londres y París, albergando a la conglomeración humana más grande del mundo con más de 35 millones de habitantes junto a su área metropolitana, los elementos naturales presentes en la vida cotidiana como agua, viento, fuego y tierra son guías que continúan presentes en el pensamiento constructivo de las cosas a pesar de la acelerada industrialización y globalización. Cómo señala el diseñador industrial Kenji:

Desde tiempos inmemoriales los japoneses han mantenido un estilo de vida y una cultura en cuyo fondo subyace el hecho de que Japón es un país animista, en el que cada montaña y río, cada gota de lluvia y cada ráfaga de viento, e incluso cada flor de la naturaleza aloja un dios, y esto sustenta el corazón de sus habitantes. (Kenji, 2011)

1.2.5 Geografía: Descubriendo oportunidades a través de las adversidades

Uno de los principales factores que limita a los japoneses es su geografía insular, debido a esto han encontrado formas de generación de recursos poniendo en práctica su educación, a pesar de tener precisamente pocos recursos, con una población creciente actual de más de 128 millones de personas y con algunas de las ciudades más pobladas del mundo.

El Japón, está formado por cuatro islas principales: *Hokkaido*, *Honshu*, *Shikoku* y *Kyushu*, extendiéndose en un arco de 3800 kilómetros de largo, cubriendo una extensión territorial de 377.643 kilómetros cuadrados, siendo la superficie total veinticinco veces más pequeño que la de los Estados Unidos, la novena parte de la extensión de la India y una y media veces mayor que la superficie de Gran Bretaña. En términos de la superficie

global del planeta, el Japón ocupa sólo el 0,3 por ciento. (Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón, 1980)

Esta podría ser una de las razones fundamentales que influye en el sentido constructor depurado de los japoneses. Para lograr mantener tantas personas en un espacio ajustado, el orden absoluto es un factor principal que rige y organiza.

Un ejemplo de aprovechamiento de una geografía difícil y de utilizar la educación para la lucha en contra de las adversidades es la agricultura y granjas japonesas. Debido a su topografía montañosa, la tierra cultivable es limitada, ya que solo un 14,5 por ciento de su territorio total está formado por terrenos agrícolas, siendo el cultivo en terraplenes, una solución de aprovechamiento de tierra para sembríos en colinas y elevaciones pequeñas, de esta forma Japón actualmente abarca en un porcentaje mayoritario su propia producción de alimento para consumo interno, dependiendo de la importación en índices menores y productos específicos.

En Japón se puede pensar incluso de una valoración hacia los defectos y cómo estos pueden ser convertidos en virtudes u oportunidades, ya que a pesar de sus limitaciones territoriales que derivan en falta de recursos junto a guerras devastadoras y antiguos adoctrinamientos, su reciente historia demuestra que el desarrollo viene por un camino de valoración del talento humano gracias a una educación de calidad investigativa, proyectual e igualitaria sumado a fundamentos de índole espiritual y no dogmático, un país puede transformarse en una potencia mundial sin importar los escollos e impedimentos.

1.3 Prácticas niponas, cómo han influido

Algunos aspectos de Japón han sido alimentados por los japoneses partiendo de las fuentes y la inspiración dentro de sí mismos, mientras que otros aspectos, introducidos de otros países asiáticos y de Occidente han sido adaptados a los gustos japoneses y se han incorporado como elementos intrínsecos de la cultura. (Athos y Pascale, 1981, p.10)

Las influencias exportadas se debieron a la migración japonesa hacia ciudades occidentales con grandes flujos durante la historia. Una de las circunstancias principales

fueron la Guerras Mundiales, siendo la Segunda un suceso que marcaría un punto de inflexión en la historia de Japón donde perdió la misma junto a las fuerzas del eje y tuvo que aceptar su incondicional rendición.

Este hecho marcó la construcción del Japón moderno que empezó con la aceptación de los términos impuestos por los Aliados en el Tratado de Postdam de 1945, siendo en su momento un debacle para el orgullo nipón pero posteriormente una de las fuentes de su transformación.

De esta manera el territorio japonés sería ocupado por las Fuerzas Aliadas, lideradas por Estados Unidos de una manera legal entre 1945 a 1952, siendo la primera vez en la historia de este archipiélago con orígenes paleolíticos que una presencia extranjera ingrese de manera estable y legal por un período de tiempo.

Si bien este proceso de ocupación se dio en un escenario bélico con ideas de control, posteriormente sería el motor de un intercambio de ideas que marcaría el comienzo de una mezcla cultural directa abierta, consentida y presente hasta la actualidad.

Latinoamérica es un caso singular, sobretodo las naciones del hemisferio Sur, en particular Brasil, Argentina y Uruguay que fueron los países receptores que mayoritariamente albergarían a esta colectividad y en donde se siente muy presente este acontecimiento.

1.3.1 Influencia japonesa en San Pablo, Brasil

Para analizar la influencia y retroalimentación de Japón en otras partes del mundo, la ciudad de San Pablo es un centro urbano que ejemplifica muy bien estos tópicos.

A comienzos del siglo XX comenzaron los fuertes flujos migratorios japoneses hacia varias ciudades, en este caso San Pablo Brasil sería uno de los lugares que más reciba a estos grupos de personas, siendo actualmente la ciudad junto al Estado del mismo nombre los sitios con la mayor colectividad japonesa y Brasil el país con la mayor población nipona fuera de Japón.

El 18 de Junio de 1908, el barco japonés Kasato Maru atracó en el Puerto de Santos (São Paulo) después de un viaje de 52 días, trayendo a las primeras

familias japonesas a Brasil. El viaje había empezado el 28 de abril de ese mismo año, cuando 781 granjeros japoneses partieron del puerto de Kobe después de decidir mudarse al otro lado del mundo en búsqueda de mejores condiciones de vida. (Alecci, 2008, p.5)

Este hecho marca el primer flujo de personas que llegan a Brasil, concentrando en los tiempos de guerra el mayor número de entradas de personas japonesas a los diferentes puertos, sobretodo como destino final la ciudad de San Pablo.

La razón por la cual Brasil era un destino de migración para el pueblo nipón eran los acuerdos que al comienzo del siglo XX se acordaron entre el gobierno japonés y el brasileño, pues Japón vivía desde fines del siglo XIX una crisis demográfica, mientras Brasil necesitaba de mano de obra para los trabajos cafetaleros.

La población japonesa brasileña está estimada actualmente en 1,5 millones de habitantes. Del total, aproximadamente un 12% son nacidos en Japón y el resto está dividido entre hijos de japoneses, nietos, bisnietos y demás. Actualmente, el término *nikkei* es el más adecuado para denominar a los japoneses y a sus descendientes. Entre los destinos actualmente el 75% está concentrado en el estado de San Pablo, 10% en el estado de Paraná, y el resto repartidos en otros estados que incluyen a Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso del Sur, Río de Janeiro, Bahía, Rio Grande del Sur y Santa Catarina. (Nakamura, 2012)

Al comenzar la Primera Guerra Mundial en 1914, se intensificó la inmigración ya que entre 1917 y 1940 llegaron aproximadamente 164 mil japoneses a Brasil. La mayoría de llegados rápidamente se establecieron en São Paulo, donde ya existían colonias y barrios japoneses. Gran porcentaje de estas personas se dedicaron a trabajar en las plantaciones de café, en la explotación del caucho en la Amazonía y en las plantaciones de pimienta, fresa y té, productos que trajeron consigo durante este proceso migratorio.

Otro factor trascendental para que los japoneses decidieran ir a Brasil, era que este era uno de los pocos países que recibiría legalmente a esta colonia antes y después de las Guerras Mundiales, ya que EEUU prohibiría la migración japonesa durante las mismas, y

en otros destinos como Australia y Canadá el trato a estos grupos ha sido descrito como denigrante en su proceso de inserción dentro de la economía y vida social. (Alecci, 2008) Dentro de San Pablo se encuentra el barrio *Liberdade*, donde está el mayor asentamiento de personas con descendencia asiática, siendo en un porcentaje mayor el origen japonés y chino. Conocer este barrio es una de las actividades turísticas presentadas como imprescindibles dentro de la ciudad y un acercamiento para sentir la idiosincrasia paulista que habla de esta mezcla tanto étnica como social y cultural.

Liberdade es un centro de grandes proporciones, comparado con la ciudad de Buenos Aires, aproximadamente tiene la dimensión de Villa Crespo. Lo más interesante de este barrio es como absolutamente todo lleva reminiscencias asiáticas, desde las calles donde cada poste es rojo con forma curva, con tres lámparas clásicas japonesas que iluminan cada una de las cuadras, la señalética de tránsito, subterráneos, calles, bancos, bares, restaurantes, hospitales, propagandas, publicidades tienen en su mayoría nombres y traducciones en cuatro idiomas, portugués, japonés, mandarín e inglés. (Ver imágenes seleccionadas, figura 2, p.100)

La mezcla de identidad se ve reflejada en muchos aspectos dando como resultado la interculturalidad de San Pablo, desde los rasgos físicos de las personas hasta el comercio, donde la inventiva para fusionar elementos que parecen dispares da origen por ejemplo productos como, una *caipirinha* de *sake*, un plato de arroz con frijoles y carne de anguila llamado igual que los tradicionales *refeições* brasileros, academias donde la *capoeira* se imparte mezclada con fundamentos de *kempo*, institutos de enseñanza *zen* con clases que integran al género *bossa nova* cómo música de relajación. Los elementos de primera necesidad muestran esta unión en llamativos supermercados donde se conjugan tanto marcas orientales como brasileras y de otras partes, lo interesante es observar como los gustos cambian, se mixturan y al mismo tiempo se preservan, como unos fideos para preparar un tradicional *ramen* comparte góndolas con frijoles para degustar una *feijoada*.

Las actividades culturales y grandes eventos son recurrentes dentro de este distrito, la colectividad japonesa aparte de tener sus negocios estables que atienden al público diariamente, también realiza algunas como la celebración *hanami*, que son días específicos que se admira la belleza de las flores, sobretodo el florecimiento de los cerezos cuándo bajan las temperaturas, talleres de *origami* centralizados en recrear determinadas siluetas, creación de *haikus* que son versos de poesía tradicional de diecisiete sílabas distribuidas en tres unidades métricas de 5-7-5 sílabas, refiriéndose a condiciones ligadas a las estaciones y a un factor contrastante con esto, como también fiestas masivas de la colectividad china con grandes celebraciones, siendo el año Nuevo Chino uno de los ejemplos más resonantes.

Estos eventos recuerdan, muestran y educan tanto las tradiciones originales como la retroalimentación que ha surgido gracias a la mezcla intercultural latente en una de las metrópolis más grandes del planeta.

1.3.2 Personajes paulistas

Dentro del mundo paulistano del diseño y arquitectura hay figuras que mediante su trabajo han revelado de una manera a veces explícita y en otros casos sutil como este proceso migratorio repercutió y construyó las nuevas mentes creativas.

Tomie Ohtake es una artista de origen japonés nacida en Kyoto en 1913. En 1936 llegó a San Pablo para visitar a un hermano, pero con la inminencia de la II Guerra Mundial, decidió establecerse en el destino donde se encontraba en ese momento, casándose y teniendo dos hijos después. (Paulino, 2005).

Su carrera como artista, la empieza de una manera tardía a sus 35 años, haciendo énfasis en el campo de la abstracción, dando predominancia a las formas y campos de color que se conjugan y yuxtaponen entre sí formando composiciones equilibradas. Muchas de sus obras remiten a la desfragmentación de las formas que nuestra mente asocia como decodificación a determinado objeto, persona o situación. Esta afirmación está fundamentada por una técnica radical que la artista empleó como método de trabajo

recurrente, como es la realización de la obra con los ojos vendados. Ohtake basa su dialéctica en una simbiosis entre los sentidos y las sensaciones que los individuos tienen sobre las cosas, siendo sus trabajos relacionados con un pensamiento interior como la manifestación de su entorno; en otras palabras la artista desarrolla su acción sobre la obra recurriendo al concepto propio que tiene sobre determinada cuestión, llegando a esta imagen a través de los sentidos y la percepción personal, por eso es que no es necesario ver el proceso de realización porque la imagen ya está configurada.

El trabajo de Ohtake tanto pictórico como escultórico es marcado por el movimiento presente en la línea curva, guardando la misma relación con el entorno natural y urbano donde el humano se desenvuelve. En el transcurso de sus obras se puede percibir tanto sus influencias japonesas como brasileras, como sus técnicas iniciales que necesitaban de una concentración plena para la concreción de la idea, sus paletas acromáticas, primarias y saturadas, hasta sus temáticas que involucran cuestiones latinoamericanas con temas positivos como alegría, fiesta, facilidad para demostrar emociones como también pobreza, corrupción, falta de empleo.

Sobre esto la artista se refirió al respecto con estas palabras en una recopilación realizada por Helenira Paulino:

Cuándo comencé a pintar ya tenía casi 40 años, y más de 15 años viviendo en Brasil. Aunque ya gustaba mucho de diseñar, y diseñaba mucho en Japón, cuándo comencé a pintar aquí en Brasil, ya era muy evidente mi espíritu brasileiro u occidental, por tanto ya distante del origen oriental, más debo haber tenido siempre, hasta ahora influencia de la tierra en que nací y crecí. (Ohtake, 2005).

Actualmente es considerada una de las artistas más representativas de Brasil, siendo su trabajo uno de los grandes recurrentes en las calles de la ciudad. Sus esculturas y pinturas están presentes en lugares icónicos de San Pablo como en el Auditorio Ibirapuerá, la Universidad de San Pablo, el Museo de Arte contemporáneo, el Museo de Arte Moderno (MASP), calles principales como la Avenida Paulista que es uno de los epicentros de la actividad económica brasileras y lugar que alberga los centros culturales y librerías más sobresalientes de la metrópoli, como también en su propio instituto que

enseña arte nacional e internacional de los últimos 50 años en exposiciones rotativas junto a toda su obra realizada en los mismos periodos de tiempo a manera de retrospectiva.

El conjunto del Auditorio es sumamente destacable, porque se observa como la propuesta arquitectónica de Oscar Niemeyer convive con la escultura principal que está en el interior del predio esculpido por Ohtake formando así un solo universo simbólico.

La estructura del edificio cuenta con una sola planta construida en concreto blanco, caracterizándose por la simplicidad volumétrica de un bloque único que forma un trapecio en conjunto y por fragmentos un triángulo.

Esta obra fue concebida para albergar eventos culturales, principalmente de ópera y teatro, jerarquizando su importancia debido a que se encuentra en el parque más grande y famoso de la ciudad al que día a día miles de personas acuden, rodeado de todo el conjunto arquitectónico ideado por el mismo arquitecto en el parque Ibirapuera.

La estructura convive en armonía con la escultura principal del salón, ejemplificando dos maneras de ver la forma, pero que parecen converger visualmente en un mismo estilo.

Por un lado está el edificio que tiene también una escultura exterior que es una lengua roja con movimientos ondulantes que sale desde el acceso, propiedad intelectual de Niemeyer y por otro está la escultura panel de Ohtake de formas ondulantes sobrepuestas que crean un recorrido visual dentro del interior del Auditorio, creando de esta forma un diálogo íntimo entre las partes plásticas y arquitectónicas.

Ruy Ohtake el arquitecto paulista, es hijo de Tomie Ohtake, responsable de haber realizado el edificio donde se encuentra el hotel *Unique* y uno de los miradores más famoso de la ciudad llamado *Sky*, considerado actualmente una de las siete maravillas del mundo moderno dentro de esta disciplina.

La poética y el mensaje expresado en la forma explícita de la obra es el transitar de un barco entre las olas, denotando pureza de líneas y simplificación, donde los materiales

como maderas y fibras de vidrio en estado natural, solamente con pulidos perfectos como terminaciones son los artífices de esta comunicación.

En este edificio la estructura es realizada a través de una media luna que representa al barco, dentro del cuál se localiza el hotel con todas sus habitaciones y salas de reuniones. La obra simula estar en medio del mar en un transitar por las olas, las cuáles son de un material metálico que se incrustan en el piso para impactar con la proa, todo en medio de un barrio residencial cómo es el Jardín Paulista dentro de una de las urbes con más densidad poblacional en el mundo (Ver Imágenes seleccionadas, figura 3, p. 101).

Jum Nakao, diseñador de indumentaria, es uno de los responsables junto con su generación en la década del 90 de colocar a Brasil y a la ciudad de San Pablo dentro de los centros de moda más importantes del mundo, gracias al generar un discurso filosófico y sociológico a través del formato indumentaria. Nakao afirma: “Fueron momentos importantes, ya que fuimos una generación que logramos generar un medio cultural y un espacio reflexivo a través de nuestras inquietudes representadas en la ropa” (2013). Actualmente el diseñador es uno de los principales catedráticos de la enseñanza del diseño en Brasil siendo el director creativo del Instituto de Arte y moda brasileiro.

Una de las colecciones insigne del diseñador se llama *La costura de lo invisible* presentada en Junio de 2004 durante la Semana de la moda de Sao Paulo que posteriormente sería considerado el mejor desfile de la década por dicha entidad. Para la misma se realizaron trajes a mano utilizando técnicas de *origami* para armado de volúmenes a través de pliegues y troquelados, junto con técnicas textiles logradas con máquinas láser de calado, teniendo como material base sólo papel vegetal.

Las prendas al finalizar el desfile fueron destruidas por las modelos frente al público para comunicar el discurso de que todo en nuestra vida es fugaz y efímero, que la ropa es solamente un disfraz que nos ayuda a crear ese otro yo que busca la aceptación del otro, y que hay que liberarse de esos condicionamientos, todo esto sucedía mientras el diseñador filmaba la reacción de las personas asistentes. 700 horas de trabajo junto a

una tonelada de papel fueron deshechos en segundos para que quede algo más permanente que un desfile, la reflexión filosófica que busca concientizar a las personas utilizando la ropa solamente cómo un soporte y vehículo circunstancial. De esta manera la pasarela se transformó en performance.

Posteriormente Nakao junto a Julio Deutsch y Kiko Araujo presentarían la obra *Revólver* en el año 2007 en el Museo de Oscar Niemeyer. La misma era la representación de *La costura de lo invisible* pero contada de otro modo.

Revólver se generó mediante la ocupación de todo el predio pero de manera virtual con proyecciones de pared a pared de todos los diseños y en medio de la sala el mismo museo en miniatura albergando los vestidos hechos de papel a escala dentro de una caja ventilada cubierta.

La ventilación era vital porque adentro la colección convivía con ratones vivos que lentamente se iban comiendo todo hasta desvanecer el trabajo realizado. Tanto el desfile cómo Revólver presentan la misma idea, siendo sus diferentes soportes los que ayudan a llevar a cabo el proceso de comunicación.

La colección *Módulos* del invierno 2004 presentó las tipologías en un papel transformador, ya que las modelos escogían en un costado de la pasarela las prendas que iban a portar para desfilan, para cuándo llegaban al final de la misma otra persona modificaba en vivo la función de las tipologías, creando nuevas maneras de composición, por ejemplo un saco se convierte en falda, un saco se hace chaleco, el nuevo chaleco se hace vestido a través de piezas conectables.

Algo recurrente en la obra de estos artistas, es que sus proyectos van más allá de la complejidad morfológica o estructural sin importar el campo en el cuál se especialicen, denotando manifiestos filosóficos comunicativos individuales que guardan cuestiones que remiten a sus orígenes japoneses, pero que a su vez enseñan todo su universo simbólico de sus nuevas raíces geográficas en las que habitan, siendo sus obras las muestra de esta yuxtaposición.

Un eje principal es que la unificación de etnias y personas de naciones con culturas dispares que lograron convivir, desarrollaron una idiosincrasia propia y nueva, motivo que ayudó a construir la mayoría de ciudades que son consideradas mundiales actualmente, teniendo como fortalezas un nivel cultural inagotable que ayudan a la generación de nuevas ideas, inquietudes e interrogantes.

Capítulo 2: La interdisciplina como eje constructivo de proyectos

Borges solía ponderar a Japón describiéndolo como un país plenamente civilizado, que ha conseguido amalgamar Oriente y Occidente, y cuya población se comporta según ponderables pautas éticas y una alta espiritualidad exenta de dogmatismo y de fanatismo. La amabilidad y la cortesía generalizadas le parecían la manifestación más inmediata de su alto nivel cultural. (Gasió, 1988, p.142)

En el transcurso de este capítulo tres áreas serán abordadas, la arquitectura, la pintura y el diseño de indumentaria, observando mediante artistas puntuales las técnicas de trabajo y discursos que remiten a la cultura japonesa en conceptos de vida, ya sea como una influencia directa o indirecta, y como estos a su vez se conjugan con otras ideas de distinta índole.

La interdisciplina para la ejecución de un proyecto se enuncia cómo la clave para lograr una idea nueva, una idea discursiva, una idea clarificadora ya que se percibe que la investigación en otro campo, otra cultura es un camino para encontrar nuevos paradigmas que pueden ser absorbidos, resignificados, combinados y comunicados mediante cualquier formato en otro contexto o situación.

Desde la apertura de Yokohama en 1859 la atención del mundo pero particularmente los intereses europeos fueron girando paulatinamente hacia Japón en ese tiempo. Desde la década de 1870 las influencias culturales llegadas desde este origen se transformarían en tendencia tomando el nombre de japonismo, término que fue empleado por el coleccionista francés y crítico de arte Philippe Burty para definir el gusto que remite a esta cultura, empezando por las asociaciones con el arte de populares artistas como Monet, Manet, Degas, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Whistler, Casat hasta influencias actuales en las más variadas disciplinas cómo las artes decorativas, la arquitectura y el diseño. (Meech y Weisberg, 1990)

2.1 Japonismo en la arquitectura.

Para entender la arquitectura japonesa ancestral con su posterior modernidad, se hizo en el primer capítulo un análisis de elementos que ayudaron a consolidar la idiosincrasia de la nación, desde factores espirituales, ritos y creencias, momentos históricos

destacados con sus impactos sociales posteriores, sistemas de organización que han repercutido en sus leyes.

De este modo se pretende hacer un paneo de lo japonés para observar cómo la relación de estos fenómenos repercuten indefectiblemente en el habitante junto con su pensamiento, influenciando su quehacer. El objetivo en esta parte del proyecto es indagar como estas cuestiones marcaron y generaron ideas, maneras de planeamiento, construcción, diagramación de espacios, pudiendo determinar como algo intangible repercute en un bien material.

En este subcapítulo se analizará la obra de Kazuo Shinohara , un arquitecto japonés que a través de su trabajo comunica algunos de estos fundamentos que han influido a la arquitectura moderna. Después los elementos compositivos encontrados en la casa de Yokohama serán comparados con la obra de Mies van der Rohe, para constatar similitudes y relaciones que tienen los dos arquitectos en ejes de composición depurada, concepción de un espacio libre y pensamiento sobre la belleza a través de la simplificación de las partes. De esta forma se presenta como las influencias independientes de espacio y tiempo son ineludibles.

La arquitectura japonesa tradicional es abordada con dos puntos de vista, por un lado como la perfección transformada en vivienda y por otro lado como un sistema estructural rudimentario, que deriva de un modo de vida e historia feudal, siendo esta visión muchas veces excluyente de todos los aspectos visuales y simbólicos que marcan a esta cultura. (Kenchiku, 2010).

Por esa razón se indagó y jerarquizó en el comienzo del proyecto el acercamiento a estos aspectos, para mejorar el entendimiento de por que determinados espacios, formas y figuras en distintos formatos son concebidos de una manera.

Después de la Segunda Guerra Mundial, parecía bastante viable la idea de que había cierta similitud entre la percepción distintiva y tradicional del espacio de la herencia japonesa y el punto al que finalmente había llegado la arquitectura moderna occidental (...) Cabe destacar que este hecho dio confianza a los japoneses y les ayudó a llenar el vacío a que se vieron sometidos por la derrota en la guerra. (Shinohara, 1964, p. 242)

El *Jikoin* es un pequeño templo al oeste de Yamatokoriyama, en la prefectura de Nara, que ilustra claramente el sentido de espacio en el país del sol naciente. El pequeño recinto fue concebido para rezar por la felicidad, bajo influencias del budismo *Zen* en el año 1663.

El templo está construido sobre pilotes mínimos que rondan los 50 cm de altura, siendo la madera el material dominante, ya que aparte de ser natural es una materia prima que actúa como aislante de sismos ayudando a controlar en parte el impacto de los terremotos.

Sus exteriores muestran el despojo total de elementos ornamentales en su construcción, resaltando sus formas compositivas triangulares de una casa sencilla, los techos por otro lado son dos módulos sucesivos verticales, uno para cada piso, que siguen esta misma forma con sobresalientes cornisas que generan sombras por el camino que rodea el predio.

Los espacios internos están distribuidos para que todos tengan una salida directa hacia el exterior, permitiendo que la construcción tenga varios accesos desde cualquier punto con puertas corredizas que son del tamaño de media habitación.

Todo el templo está rodeado de un camino de madera adyacente a la casa, es decir que para entrar o salir, no importa dónde, siempre hay un espacio más entre la casa y el piso, mientras que el salón principal de planta baja no tiene cerramientos, funcionando como un espacio totalmente vacío techado con vista directa hacia el exterior en planta baja. Como los techos y el piso conforman cuadrados, la naturaleza es vista como un cuadro enmarcado en vivo.

Las habitaciones no poseen camas ni muebles, son espacios también vacíos que se los usa de acuerdo a la necesidades del momento, como ceremonia del té, para orar, para la actividad de dormir se saca del armario un tatami plegable, para comer también se extrae una mesa. Con esto los espacios siempre permanecen calmos, depurados y funcionales, sin desorden, y sin objetos que no tiene necesidad de estar allí si no se los está usando

en el momento. Esta es una manera que dista mucho de la organización de un espacio como un dormitorio en Occidente, ya que generalmente las camas y demás muebles permanecen como objetos mórbidos cuándo no se hace uso de ellos, ocupando un espacio físico en todo el transcurso del día.

Por último el templo es construido en medio de un gran paisaje verde, teniendo por cada extremo plantas, árboles y piedras que conviven con las personas en relación directa. La casa no funciona como un aislante del humano hacia la naturaleza, sino que actúa como factor integrador, a diferencia de países americanos donde las construcciones son percibidas más como elementos protectores y hasta un punto álgido aislantes de contacto, cómo una muralla que refugia al ser que lo habita de un acercamiento con lo natural cómo con lo humano.

¿Pero porque está concepción del espacio despojada? ¿Sus limitaciones geográficas influyen en estos factores? ¿La espiritualidad es un factor imperante que influye en la concepción constructiva? ¿El sintoísmo, la religión inicial de Japón, basada en el culto a los *kami* que componen las formas divinizadas influye en la planeación de un espacio?

Giedion afirma que: “Los espacios arquitectónicos occidentales partieron de la misma actitud mental que el concepto de ciencia, subsistiendo una unidad directa entre el conocimiento artístico y matemático” (1997, p.65), sentando con esta afirmación las bases de un método analítico para determinar la relación directa entre la arquitectura de un período determinado y el concepto de espacio que se define en dicho periodo. En otros términos esta relación plantea entender las fuerzas externas del objeto como las fuerzas que dictaminan el camino a seguir de ese objeto antes de ser incluso construido, acercándose a otros campos de estudio para después ingresar al que se forma parte, potenciando un sinfín de ideas y límites inimaginables.

Shinohara tomando partido de estos estudios dictamina que: “Los japoneses al no haber formulado nunca un concepto teorizado del significado personal de espacio, limitaron su evolución arquitectónica hasta un punto determinado” (1964, p.244).

Si bien es cierto que en las formas arquetípicas de templos y casas tradicionales japonesas la uniformidad es una constante, esto habla de una paradoja porque si existen similitudes entre las mismas casas uniformes y la arquitectura moderna occidental teorizada, Japón también debe tener algún significado de espacio que dictamine un sentido constructivo.

La depuración, simplificación, no ornamentación y despojo, precisamente por la no existencia de espacio como un sentido teórico apoyado en la ciencia, son elementos que edifican el concepto de forma espacial vacía y limpia como eje japonés, guardando relación con la importancia entre la armonía hombre naturaleza. La villa *Katsura* y el templo *Kinkaku-ji* son también fieles representantes de esta idea.

Shinohara como precursor e influencia de algunos arquitectos modernos desarrollaría casas que tienen este concepto de vacío guiado por la naturaleza, reinterpretando lo clásico nipón con bases en que la ornamentación es el encargado de quitar el sentido original y ensuciar lo bello de la arquitectura.

La casa en Yokohama presenta esta filosofía claramente porque la edificación es pensada para una máxima conservación del espacio natural sobre el cuál se construye, esto significa que el arquitecto diseñó el plano primero observando las condiciones de la tierra y su forma, para excavar lo menos posible.

Aquí el diseño es trabajado en función de cómo se encuentra la naturaleza, otorgando formas diferenciales como cilindros y cubos unificados a la estructura. También la casa es concebida para una convivencia con los exteriores ya que las habitaciones son diagramadas siguiendo un patrón de colocación de acuerdo a los árboles, para que las ventanas interiores enmarquen las vistas externas. Esto se resume en que la conformación del todo es una integración entre lo de afuera y lo de adentro.

La casa en Yokohama depende en gran medida del exterior porque su forma procede de las posibles relaciones con éste, que finalmente fusionan un concepto de casa-ciudad, formal-informal, orgánico-estructurado, cuerpo-ambiente.

El sentido de respeto a la naturaleza y de convivencia armónica de los conceptos interior exterior o dicho en japonés *soto – uchi* generan la integración de la persona con el entorno en un solo cuerpo, dando la forma final de la casa en Yokohama pero sin olvidar leyes de construcción básica arquitectónica como cimientos de contención o pasos finales cómo acabados estéticos.

Este proyecto es un ejemplo gráfico de cómo algunas cuestiones que tienen un trasfondo espiritual como el sintoísmo o el *Zen* que optan por la simplicidad sumado al respeto de componentes que integran el universo natural pueden ser premisas que influyen en el trabajo, en este caso la arquitectura. Cabe destacar a su vez que las formas cilíndricas finales que integran la casa de Yokohama evocan al concepto de belleza femenina que se tiene en este país.

La obra de este arquitecto está centrado en los valores más filosóficos en detrimento de los relacionados con el uso y el paso del tiempo, como también por el juego de opuestos interno-externo, orden-caos, suave-duro (Massip-Bosch, 2010).

Esta es una de las razones por las que el trabajo de Shinohara tiene dinamismo a lo largo de su carrera porque el pensamiento puede cambiar conforme los años, nunca es inmutable, pero a su vez todas sus construcciones tienen este hilo conductor de un círculo de equilibrio, una simplificación en los componentes, espacios limpios y enaltecimiento de los materiales.

Otro creador que guarda similitud con muchos de los enunciados anteriores fue el arquitecto y diseñador industrial de origen alemán Ludwig Mies van der Rohe que dirigió la escuela de la Bauhaus entre 1930 y 1933, que con sus célebres frases: Menos es más y Dios está en los detalles, establecería que la belleza para la ejecución de algo está en el estudio de lo simple y depurado.

El arquitecto Fernández (2014) señala que Mies van der Rohe jamás cesó de indicar que no le interesaba inventar formas arbitrarias y que rehusaba pedir prestados elementos de otras épocas o crear formas modernas que no estuvieran motivadas por la construcción

misma, la única que puede garantizar el espíritu de la época. Opinaba que el arquitecto sólo debe investigar los efectos vinculados a la estructura.

En una de sus obras más célebres e íconos de la arquitectura moderna cómo es la casa Farnsworth situada en Plano, Illinois, Estados Unidos van de Rohe plasmó estos conceptos de sencillez y perfección en los detalles, en una vivienda unifamiliar diseñada entre 1946 y 1951, utilizando como materiales acero y vidrio.

La vivienda blanca posee una estructura de dos plataformas consecutivas, la primera descubierta apoyada sobre pilotes de unos 20 cm que actúa cómo primera entrada o porche y la segunda que es la casa sobre pilotes de acero de 1 metro de alto poseyendo gradas de conexión para su ingreso a una sola planta, entendiéndose que el terreno no ha sido alterado porque la materia no descansa directamente sobre la tierra. Internamente sus espacios tienen ventanales del tamaño de las habitaciones que permiten ver el exterior paisajístico de una manera abierta cómo en el templo *Jikoin*, incorporando la naturaleza cómo un protagonista que envuelve la vivienda.

La forma de la casa es un rectángulo blanco que integra toda la diagramación interna, ya que no presenta puertas divisorias cómo obstáculos a una visión panorámica e integradora, teniendo el mínimo mobiliario utilitario que sigue estas mismas pautas de geometría, simplicidad y eliminación de lo innecesario.

Los caminos de acceso a la formación son inexistentes, por ende la entrada es directa del pasto a la primera plataforma y de esta a la casa, reforzando esta idea de lo natural y estructurado cómo una unidad en conjunto, con un espacio de transición en medio y no cómo dos fuerzas dónde la una se superpone a la otra.

Las bondades de los materiales, los ensamblajes y los espacios son expuestos directamente sin aditamentos decorativos, con acabados finales cromados, coexistiendo los planos encerrados en un mismo módulo integrados por el techo. Esta construcción es uno de los ejemplos más representativos respecto a la arquitectura contemporánea y una

filosofía de apego a la abstracción geométrica, calculada y pura, pudiendo determinar similitudes con los templos nipones cómo con la obra de Shinohara.

2.2 Japonismo en la pintura.

En 1853, tras más de doscientos años de total aislamiento, Japón reabre sus fronteras bajo la presión de Estados Unidos ... Occidente se entusiasma entonces por esta cultura con su singular estética. Con la llegada de la fotografía, el descubrimiento de las estampas japonesas transforma radicalmente el arte occidental.(Bouvier, 1991, p.86).

Desde la época del Renacimiento en Europa, el estudio y representación de las cosas por medio de las leyes de la perspectiva fue el método imperante incluso hasta el presente para crear todo, pero en Japón con el trabajo del *ukiyoe* o estampa, los nipones por medio de sus ilustraciones y grabados indagarían el camino intermedio entre la superficie y el volumen, al igual que el kimono que si bien viste un cuerpo, al no poseer entalles y ser seccionado por partes geométricas, sigue teniendo una imagen final plana que no llega a copiar la anatomía humana.

El *ukiyoe* que significa imagen del mundo flotante es una técnica que mezcla la xilografía con la pintura mediante sus representaciones de la vida cotidiana, la naturaleza, el mundo del teatro, quedando también suspendido entre estas dos dimensiones, lo plano y lo que quiere generar sentido de volumen y profundidad. Para la producción de este tipo de grabado siguiendo la manera tradicional antigua para su elaboración se requiere la intervención de tres personas con diferentes aptitudes, un pintor, un tallador y un impresor.

El proceso de trabajo del *ukiyoe* incluye varias etapas, primero el pintor hace el dibujo original con líneas de tinta china. Luego el tallador pega una copia calcada del dibujo en la plancha de madera, posteriormente el impresor hace un juego de pruebas con tinta china, mientras el pintor indica el color para cada parte del dibujo y el grabador elabora una plancha para cada color. En total hay que realizar mas de diez planchas para plasmar los diferentes colores incluyendo las partes esfumadas. Como paso final el

impresor imprime la cantidad de copias deseadas. (Instituto cultural chileno japonés, 2011).

Haciendo un paralelismo con medios actuales de edición y montaje, el proceso de capas superpuestas de este grabado sigue el mecanismo de trabajar encima de lo anterior, brindando la posibilidad de observar los componentes que van formando el trabajo, con mezcla y saturación de colores, figuras encimadas por planos, siendo los programas de *Photoshop* o *Illustrator* de la compañía Adobe los más usados para lograr estos cometidos de manera digital.

¿Pero por que el *ukiyo-e* es un arte que se queda entre el plano y el volumen? Esta imagen visual surge porque este tipo de grabado no está pensado desde su inicio como una cuadrícula donde los elementos de adelante son más grandes que los de atrás, siguiendo conceptos de dilatación de forma o puntos de fuga, sino que es realizado mediante la superposición de imágenes como un collage, dando este efecto de profundidad pero que siguiendo teorías de perspectiva para lograr imágenes que figuren sentido de espacio no lo sería. También porque la línea en el trazo es uniforme en todo el cuadro, sin importar los tamaños de los componentes ilustrados o su posición en la composición.

Una de las obras más famosas de este arte es *La gran ola de Kanagawa* de Katsushika Hokusai, la cuál presenta un paisaje natural apareciendo el monte Fuji de fondo como un ícono de belleza japonesa, en medio del océano tres barcas pesqueras con pasajeros aferrados a sus remos y como principal componente el mar con su devenir de olas, con una predominante en la parte izquierda en su punto más elevado que deja ver por su curva el paisaje de atrás. El mar como elemento rector de esta cultura es algo que se repite en todas las artes atravesando aspectos vivenciales.

El *ukiyo-e* como técnica ha influenciado con algunos de sus componentes a movimientos de arte moderno desde el impresionismo, el expresionismo, el cubismo y otros medios como el diseño gráfico, el tatuaje, la fotografía, la ilustración para revistas y cómics

siendo el *manga* japonés y la creación de personajes *kawaii* magníficos referentes. Algunos han tomado elementos como el trazo uniforme de la línea, la temática presencial de la naturaleza, la vida cotidiana, la aparente simplicidad y forma depurada, la incidencia de la luz, el trabajo por capas.

La licenciada en arte Mara Steiner (comunicación personal, 15 de Agosto, 2013) señala que el estudio de la incidencia de la luz sobre los objetos fue una revelación pictórica recurrente con la cual los impresionistas trabajaron, especialmente el francés Claude Monet, que plasmó cómo este factor cambia los colores dependiendo el tiempo de exposición y temperatura, ejemplo de esto es la serie de Los Parlamentos de Londres, donde el artista retrató 19 veces la misma imagen del Palacio de Westminster desde el mismo ángulo analizando cómo la luz cambia la luminosidad y sus colores mientras transcurre el día. También los temas de la vida en la ciudad, en el campo, la cotidianidad y el presente que transcurre serían temáticas del movimiento que empezaría con las vanguardias artísticas europeas.

Takashi Murakami es un reconocido artista multidisciplinario que a lo largo de su trayectoria ha logrado amalgamar en un sólido discurso el encuentro de Japón a Occidente y viceversa, desde la fusión de las técnicas del *ukijoe* y la creación de figuras *kawaii* que son dibujos creados con la intención de comunicar cualquier mensaje, con sólo tres condiciones que sean sencillos, fáciles de recordar y visualmente estéticos con reinterpretaciones de íconos populares como Mickey Mouse en su personaje Mr DOB una versión sonriente y colorida alterada del famoso ratón inmerso en un mundo natural de flores y hongos.

Como explica el ensayista y crítico de arte San Martín (2008) : Murakami es un creativo cercano al modelo de la *Bauhaus* y al *Arts & Crafts* que ha sabido unificar los elementos de la cultura del consumo con la tradiciones milenarias de la pintura japonesa, construyendo esculturas, pinturas, videos, instalaciones, juguetes de colección, indumentaria, pegatinas y un sinnúmero de otros artículos que enlazan un prestigio

asentado durante siglos con iconografías instantáneas de las masas adolescentes generando controversia sobre lo específico del objeto de arte y sus fronteras con la mercancía masiva.

Para entender a Murakami hay que conocer el concepto de la cultura superplana que acuñó para referirse al carácter no perspectivo de la representación tradicional japonesa y, a la idea de un arte nivelado por la desaparición de las brechas entre altas y bajas culturas, radicalmente democrático y portable a la casa. (San Martín, 2008)

Dentro del mercado argentino el representante para América Latina de la consultora japonesa Bravis, diseñador gráfico, de *packaging* y de creación de personajes César Zanardi es un ejemplo de estas influencias por su icónico *art toy* Cerrito que es un juguete coleccionable que sigue la temática de los dibujos *kawaii*, representado como una criatura críptica en forma de alguna especie de cabra con cuernos predominantes que producirá una epifanía a quien lo encuentre, el mismo es plasmado en diferentes materiales como porcelana fría, fibra de vidrio, gomas con diferentes temáticas alusivas a la naturaleza, a la ciudad, hasta tópicos circunstanciales como competencias deportivas internacionales.

2.3 Japonismo en el diseño de indumentaria

El concepto de simplicidad geométrica, depuración, conjugación con técnicas que parten de lo simple a lo complejo, han tenido un impacto notorio e histórico en el soporte indumentario y mundo moda.

Debido a la situación geográfica de su isla, los nipones saben que su universo puede desvanecerse de un momento a otro. Los frecuentes terremotos son un recordatorio constante de esta realidad. Esta impermanencia de las cosas les ha suscitado el gusto por lo frágil, por los materiales que el tiempo desgasta, por lo que no perdura. De ahí su entusiasmo por los cerezos en flor, de los que pueden gozar apenas dos semanas al año. Acaso los kimonos, raros de ver en el Japón actual, resulten igual de preciosos a sus ojos por su limitado uso contemporáneo (Milenovich, 2007, p.153)

Madeleine Vionnet fue una diseñadora de alta costura francesa que incorporó a lo largo de su carrera el estudio de confección plana y de proporciones definidas del *kimono* para llegar a una combinación de métodos que se transformó en una de las huellas de su

trabajo. Esta mixtura se presenta sobretodo en prendas de segunda piel cómo vestidos, camisas, faldas y en ropa de tercera piel cómo sacos, abrigos, pilotos, capas.

Muchas tipologías muestran una fusión de la confección y moldería japonesa con el estilo sartorial europeo conformado por elementos cortados, forrerías, capas de entretelas, pecheras y hombreras. Ejemplo de esto son tapados desarrollados en la década de 1930 los cuáles parten de la unificación de piezas, cómo el cuerpo con las mangas o el cuerpo con las solapas, pero no siguiendo líneas paralelas para crear rectángulos sino trazando líneas que se apegan al contorno corporal de las extremidades, siendo esto actualmente similar a todas las transformaciones de la famosa manga japonesa.

Otro ejemplo destacable de esta retroalimentación es un vestido de noche de 1933 de tela de punto de rayón negro, conformado por una sola pieza de tela con una costura al costado y dos cuadrados rojos de tejido cosidos alrededor del escote que van envolviendo el cuerpo hasta crear un lazo atado a la cintura. Esto muestra por un lado cómo el corte de piezas geométricas pueden crear un cuello sin necesidad de realizar un patrón teniendo como apoyo las medidas del contorno.

Este vestido también presenta analogías con las técnicas de colocación del *kimono* con su *obi* de cruzar, doblar, anudar y atar, ya que el tejido va cruzando el cuerpo de espalda a delantero, plegándose generando una x, para finalmente anudarse creando un lazo simple que parece incluso otra prenda amarrada a la cintura.

Issey Miyake, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Junya Watanabe, Kenzo Takada, Junko Shimada, Jum Nakao, Yoshiyuki Miyamae, Tsumori Chisato son algunas de las principales figuras de origen japonés que han tomado partido de esta fusión cómo rasgos singulares, que fueron llevados a nuevos escenarios combinándose con otros temas y realidades, colocando al país del sol naciente y sobretodo a su capital Tokio, como uno de los principales referentes de diseño mundial, consolidando a su vez a las ciudades dónde estas ideas fueron presentadas.

Milenovich (2007) parafraseando y analizando a Yohji Yamamoto, expresa que sus colecciones son construidas, haciendo un especial énfasis en la zona de la espalda, como una parte extremadamente femenina que denota ausencia, ya que lo que observa por último momento una persona cuándo se despide de alguien es la espalda. Una representación como algo que no se ha podido alcanzar, que está en tránsito y es por estas razones que pone atención a esta parte para construir ropa, porque en esta zona es donde las tipologías se asientan y sin esto la parte delantera no podría existir.

Yohji Yamamoto con su marca homónima es un diseñador que mezcla desde la década del 80 la magistralidad sartorial con la desprolijidad que cuestiona la estructura y aspecto del traje analizada desde la moldería proyectual, el trabajo sobre el maniquí y las técnicas de *moulage*. Sus colecciones son claros ejemplos de la retroalimentación del encuentro del pensamiento japonés con el occidental, con ideologías de la prenda deconstuida, o prenda bajo construcción cómo un producto terminado.

En una de sus presentaciones recientes de Otoño Invierno 2015 para indumentaria de mujer, el diseñador indaga y transforma la fusión entre la rigidez del *kimono* geométrico, la soltura de las togas griegas que también parten de piezas enteras de tejido con las tipologías y detalles de la sastrería, *el sportwear* y la ropa de trabajo pesado.

El resultado son capas, abrigos, vestidos, faldas, overoles, carpinteros que parten de telas cortadas en asimetría y que van vistiendo el cuerpo a través de drapeados, dobleces, sobreposiciones, como también pantalones, chalecos y sacos que siguen la estructura de las piezas por corte a medida en materiales como paños, terciopelos, gabardinas, gasas, encajes, lanas tejidas. El desfile es un sinfín de fusiones tipológicas juntos a piezas conceptuales que algunas modelos portan como miriñaques cubiertos de telas unidas por técnicas *furoshiki* o anudados nipones.

En el caso de la diseñadora Rei Kawakubo con su marca *Commes des Garçons* la presencia de Japón cómo uno de los pilares de su proyecto ha sido fuente inagotable de información para sus colecciones con un estilo inacabado, de desgaste voluntario de los

materiales, la comunicación a través de los colores blanco y negro y sus simbolismos en cada mercado como tiempo, ausencia, cambio, pérdida, comienzo, la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki cómo recordatorio del cruel hecho en las deformaciones físicas presentes en trajes con bultos en diferentes zonas a manera de tumores. Kawakubo introdujo con su obra nuevos paradigmas de belleza al mundo cómo lo desproporcionado y asimétrico cómo sublime, lo desaliñado e imperfecto como canon, lo deforme como tendencia.

En su colección Otoño Invierno 2015, la artista sumerge a sus modelos en una procesión fúnebre buscando los significados de la vida. Tomando partido del color; el blanco cómo símbolo de pérdida y el negro cómo presencia en contraparte con Occidente que asimila esto de manera opuesta, sumados al dorado como muestra de muerte basándose en las máscaras egipcias encontradas en las tumbas de las pirámides.

Las prendas son una búsqueda morfológica conceptual por encontrar respuestas filosóficas del significado de la vida, desde el vestido de matrimonio en capas de tul, organza y lana cómo una acción simbólica por encontrar la supuesta felicidad , bultos de tela sobre el cuerpo unidos prolijamente por *furoshiki*, lazos repetidos de manera obsesiva como íconos de etapas.

Baudot refiriéndose sobre estos diseñadores opina que: “Los zapatos planos, la ausencia de maquillaje, el pudor, la reserva y el hermetismo como elecciones radicales de la modernidad, tomadas por estos anarquistas ha influido sobre toda la indumentaria de finales del siglo XX, pudiendo ser comprobada actualmente” (2006, p.313)

Muchas de estas cuestiones siguen siendo revolucionarias hasta el día de hoy, influenciando a diversos creativos, desde Alexander McQueen, John Galliano, Ann Demeulemeester, Gareth Pugh, hasta jóvenes contemporáneos como el danés Henrik Vibskov, Aganovich Sruli Recht o Juun J o marcas consagradas argentinas como Tramando, Cora Groppo, JT y emergentes como Lena Martorello, De Crisci, Belén Amigo.

Otro aporte indumentario que aporta Japón es el de mostrar lo calcetines cómo parte del conjunto vestimentario tradicional, ya que el *kimono* al momento de caer se ajusta su longitud para dejar al descubierto esta parte del cuerpo. Este factor es opuesto al vestir occidental diario, dónde las medias casi siempre están escondidas o son usadas cómo un medio funcional de cubrir los pies para protegerlos y no son portadas en un plan estético dónde estas cobren protagonismo, siendo esto otro punto de inflexión porque ha brindado cabida incluso a un despliegue tipológico de esta prenda.

Los *tabi* son soquetes cortos con una separación entre el primer y mayor dedo del pie con los cuatro restantes, los cuáles son necesarios para ponerse las sandalias conocidas cómo *zori* o *geta*. La forma radical de las *geta* rompe con el sentido de construcción de una suela de calzado que sigue completamente la silueta de la planta del pie para brindar equilibrio al caminar, ya que estas se apoyan solamente sobre dos rectángulos de madera tallada, uno colocado delante del talón y otro atrás de los dedos, dejando el resto del espacio vacío. Las *geta* finalmente para usarse se sujetan sobre una base de madera cuadrada y cómo cerramientos telas anudadas que cubren el pie través del sistema de v de una sandalia regular que tiene sus puntos de apoyo en la división de los dedos y el empeine.

Maison Martin Margiela es la marca de su diseñador homónimo de origen belga que tomó la construcción de los *tabi* para desarrollar todo tipo de calzado. Margiela lleva cómo idea base esta separación de las medias japonesas para traspasarlo a los zapatos cerrados, botas, botines, zapatillas en variedad de materiales cómo cueros, vinilos, mezclillas, lonas alternando incluso las aberturas, ya no sólo del primer dedo con los restantes, sino dos con tres simulando las pezuñas de los cerdos.

Incluso dentro del mercado argentino este tipo de calzado *tabi* se pudo observar de primera mano, ya que Nike generó toda una gama de zapatillas de correr como también zapatos de diario con esta separación. Las mismas fueron tendencia en las calles de

Buenos Aires en las temporadas de los años 2011 y 2012 teniendo variantes en sus cerramientos por correas con velcro para sujetar los pies en lugar de cordones.

Capítulo 3: *Kimono y origami*, de lo simple a lo complejo

“Desde el punto de vista morfológico, el vestido resulta de la manera en que una lámina textil cubre un cuerpo. Plantea la relación entre una forma tridimensional (el cuerpo) y una estructura laminar (la tela)” (Saltzman, 2009, p.74)

Este vínculo de cómo las prendas necesitan de un cuerpo, para ser consideradas indumentaria y que logren cumplir con la función que fueron concebidas, de ser un objeto que solamente se vuelve tridimensional al cubrir a una persona podría rezagar y limitar algunas cuestiones.

Por ejemplo al momento del trazado de un molde, la premisa guía de estudio es solamente pensar en las medidas y volumetría de un individuo para la realización de cualquier tipología, teniendo como meta una posterior venta. Esto supone que el cuerpo es el único eje para la elaboración de una prenda para entender un perfecto entalle, la colocación, rotación y traslación de pinzas, formas correctas en sisas y cuellos, largos modulares, aristas donde el tejido reposa.

En este método proyectual la tipología que adquiere curvas en su trazado se adapta a determinados cuerpos con determinadas medidas, siendo este el sistema más usado mundialmente, con una merma o desperdicio de tejido nuevo entre el 10 y 15%.

Si bien son las herramientas de estudio necesarias para entender moldería como la rama en la que se plasman, se dibujan y se prueban las piezas de un vestido que será posteriormente cortado y unido por costura, podría también este sistema detener la búsqueda de nuevas maneras constructivas.

En Japón el cuerpo no es el elemento rector para pensar la elaboración de la indumentaria, el *kimono* demuestra con su historia que lo principal es el tejido en sí mismo, que se lo respeta desde que sale del telar con una medida pre establecida.

Para el pueblo nipón todo lo que se genera con el trabajo y esfuerzo de las personas no debe generar desperdicios, por eso es que se usa en un 100% el tejido base para la

construcción de tipologías tradicionales como el *kimono*, siendo el cuerpo el que se adapta a la prenda, sin importar las características físicas de las personas.

El *kimono* con un trazado determinado viste cualquier cuerpo y a través de pliegues se adapta a la corporalidad de cada individuo, siendo una prenda que no desperdicia material por patrones cortados.

3.1 *Kimono*: Estructuras, significados y simbolismos

El *kimono* como pieza símbolo de una nación ha sido un elemento que ha sobrevivido al paso del tiempo y ha inspirado a otras culturas, como también a personas nativas de Japón y de todo el mundo, por diversos motivos, desde su relativa sencillez en el armado, por sus connotaciones ceremoniales, como también la complejidad que este puede generar al momento de usarlo adecuadamente.

Posterior a la Segunda Guerra Mundial, Japón tuvo un proceso de cambio, en el cuál la ropa también fue influenciada. El kimono que hasta el siglo XIX era usado por la totalidad de la población fue abandonado a favor de la moda occidental cambiante por temporadas de 6 meses y procesada por piezas cortadas.

Esta transformación hizo que el uso del *kimono* diario se desvaneciera, pero a su vez que su limitado empleo actual creciera cómo el símbolo de lo realmente japonés en cuánto a ropa se refiere.

Aunque el *kimono* se lleva poco en nuestros días, no se ha convertido en una reliquia del pasado. Para los japoneses es más que nunca la esencia misma de la cultura nipona en materia de indumentaria. Aunque ya no define la pertenencia a determinada clase social, como sucedía antiguamente, destila un intenso sentimiento de japonidad (Milenovich, 2007, p.14)

Para los japoneses el *kimono* no es solamente una pieza con la cual alguien se viste, su uso guarda un mundo de significados desde el estado mental del sujeto que lo porta, un estado civil, un acto importante, una estación del año; es un objeto que al llevarlo de una manera u otra o de un color determinado se transforma en un código de situaciones y simbolismos como edad, procedencia, herencia familiar.

El *kimono* es sumamente importante desde lo técnico para comprender otro sistema de creación de indumentaria porque maneja un universo simbólico tan rico que se transforma en una prenda contemplativa y porque rompe con la idea de hacer una tipología pensando solamente en el ajuste de un individuo y la tridimensionalidad.

También desde la clasificación tipológica es una nueva forma de mirar la indumentaria porque la palabra kimono procede del verbo japonés *kimasu* que significa llevar sobre los hombros, esto supone que uno de los pensamientos para desarrollar prendas en Japón es analizar cuáles son los puntos de apoyo del cuerpo o cuáles podrían ser, en contraparte con Occidente que se tiende a una división de la ropa en función de las partes del cuerpo que cubre.

Ejemplo de esto sería un estudiante de diseño que realiza una camisa, al momento de transformarla piensa en la generación de una nueva silueta, un nuevo largo modular, suponiendo variantes en su forma partiendo de esa imagen conocida camisa base con mangas, pie de cuello, cuello, puños, cartera, canesú; muchas veces sin detenerse en una interrogante de porqué esa camisa tiene que necesariamente partir de un apoyo universal en los hombros, pudiendo estas nuevas inquietudes ayudar a enriquecer los procesos creativos.

Esto supone que pensar los puntos de apoyo podría complejizar aún más la forma de la ropa porque las zonas del cuerpo en las que se puede apoyar o atar una prenda son pocas como la cabeza, el cuello, los hombros, los senos en el caso de las mujeres, las caderas, los codos, las rodillas, las manos y los pies (Leroi-Gourhan, 1992)

Andrea Suárez (comunicación personal, 8 de Mayo de 2014) señala que los japoneses piensan al *kimono* como una casa y no como una prenda banal, siendo para la cosmovisión de este estado muy importante la convivencia entre el objeto y el sujeto mediante el espacio que queda entre ambos. Ellos generan lo que se denomina un círculo de equilibrio mediante rectángulos encastrados que da como resultado una tipología adaptable a cualquier persona logrando un desperdicio inexistente de material.

Es interesante esta concepción ya que aportaron un método que viste cualquier cuerpo sin pensar en el cuerpo, porque el *kimono* no tiene tallas y no es cortado por medidas corporales o estatura.

Afuera de Japón, el tradicional vestuario japonés es conocido principalmente por su distintiva forma T. Mientras que el kimono representa una contribución única para la construcción de indumentaria, para los japoneses es primariamente la práctica que alude a la máxima expresión de su genialidad en la decoración de una superficie ... La integración del color y el patrón otorgan a esta prenda una sorprendente frescura y una apariencia contemporánea. (Kennedy, 1990, p. 43)

Los *kimonos* que se elaboran actualmente parten de tejidos de procedencia animal y vegetal, principalmente cáñamo, seda, algodón y lana. Desde la industrialización del país también se los realiza con materiales textiles sintéticos o mezclados los mismos con orgánicos en sus ligamentos, pero el tradicional tiene un valor mayor porque es realizado en su totalidad con insumos naturales.

La estructura del *kimono* tradicionalmente parte de una pieza de tela con una anchura fija, esta pieza mide 38 cm para las mujeres y 40 cm para los hombres, este ancho es respetado porque es la medida del telar con el cuál el tejido fue confeccionado, teniendo pequeñas variaciones por alguna medida diferencial de los telares en cada una de las prefecturas de Japón.

Este procedimiento es una razón trascendental para que la tipología no haya variado su morfología con el transcurrir del tiempo, ni se haya prestado a fluctuaciones de moda o tendencias, ya que desde el primer paso que es la obtención de la materia prima se cuenta con un método que unifica tejido, moldería, producto final y también porque su uso no es casual sino que representa todo un universo de códigos, desde un acontecimiento social hasta un estado psicológico.

El investigador Koga agrega que: “Desde los dibujos y colores de los tejidos, la estructura de las prendas, la forma plana y la abertura del *kimono*, apuntaban a la nueva relación que iba a existir entre el cuerpo y la indumentaria” (2002, p.8)

El ancho de 38 cm para un *kimono* femenino se aplica por igual para las piezas de los delanteros izquierdos y derechos como las dos espaldas y las dos mangas, eliminado la

costura de hombros, ya que las piezas frontales están unidas con las posteriores. De esta forma se crea una costura de unión en la espalda y dos costuras en laterales, brindando más holgura y comodidad a las extremidades superiores.

Las mangas se cortan por dos de la misma pieza única de tela, paralelas al cuerpo y línea de hombros, respetando de esta forma los estampados o trabajos textiles que aparecen en el tejido base permitiendo que los mismos tengan una continuidad en el paso final de unión por costura.

Por último se desarrolla un rectángulo más para las solapas que darán cruce al *kimono* y el cuello, teniendo como resultado 3 piezas enteras de corte, 2 delanteros, 2 espaldas y 2 mangas, y 3 piezas con medidas diferentes, 2 solapas y 1 cuello doble.

Para la inserción de la franja del cuello, se hace un corte en las dos piezas delantero – espalda por la línea de hombros, después mediante un doblado esta parte seccionada es llevada hacia el interior y cosido con el respectivo rectángulo del cuello que ha sido doblado en 4 partes, dando un acabado final a manera de vista interna.

Cabe resaltar que es muy importante el conocimiento que se debe poseer para el diagrama de operaciones de corte de un *kimono*, ya que los trabajos textiles, como los dibujos, estampados, bordados y demás están plasmados siguiendo un orden de corte específico, para que al final todo guarde coherencia y armonía.

El corte del *kimono* no ha cambiado, siendo más bien un arte aprendido y objeto de estudio, las telas se venden con medidas exactas para la confección del mismo que tienen una longitud de 13,5 metros, estos rollos de tela se llaman *tanmono*, necesitando un *kimono* un *tanmono* entero para su realización. (Milenovich, 2007)

Esta prenda no tiene ningún sobrante de tejido, por ende nada se malgasta porque su construcción, corte, adecuación de trabajo textil, medidas de telar, medidas de moldería a través de rectángulos guardan relación permanente y están establecidos desde hace siglos, siendo esto la principal razón que responde el por qué es una tipología que no ha sufrido cambios desde su concepción original.

Por el tipo de proceso y de confección igualitaria que la prenda tiene permite que el largo de sus mangas se regule alargando los rectángulos de corte, siendo este el único componente que tiene transformaciones y variantes en el *kimono*, pero no por fluctuaciones de moda o temporadas como pasa en el mercado occidental, sino por connotaciones de distinción y de estados concretos.

Ejemplo de esto es que la elección de colores brillantes y tamaños grandes de los motivos impresos o bordados en el tejido están ligados a un *kimono* llevado por una mujer joven, que junto al uso de mangas largas *furisode* significa que la misma mujer es soltera contrastando con los *kosode* que son *kimonos* de mangas cortas con motivos pequeños en el tejido y de colores tenues para una mujer casada. Esto representa que hay un *kimono* para cada ocasión y que la misma tipología se transforma en su forma para determinar acontecimientos. (Milenovich, 2007)

De esta manera se especifica que el *kimono* utiliza simbolismos profundos de acuerdo a su forma en un sector específico cómo son las mangas, generando funcionalidad en las mismas cómo recursos porque debido a su profundidad son usadas también como bolsillos. A su vez las mangas son un punto focal destacado ya que denotan el género del *kimono* desde la parte figurativa y constructiva.

Desde la morfología una abertura pronunciada entre el cuerpo y las mangas muestran una prenda femenina y una abertura pequeña trazan una prenda masculina. Estas mismas aberturas sirven para permitir el paso del *obi* que es un cinturón realizado en una tela contrastante o diferente que se usa por debajo del pecho para sujetar el cruce del *kimono*, siendo este componente imprescindible porque la prenda no posee avíos o botones para su cerramiento.

De acuerdo a su tamaño en el caso de las mujeres el *obi* es ancho siendo la razón por la que se precisa una separación superior. En el caso de los hombres el cinturón es más delgado y se coloca en el sector de las caderas, razón por la que una apertura mayor entre la manga y el cuerpo no es necesario.

El *obi* en sí mismo encierra todo un universo que junto al *kimono* se complementan y se resaltan mutuamente, expresando el buen gusto y sensibilidad del habitante japonés. Dentro de este universo se encuentran las acciones de cruzar, doblar, anudar y atar correctamente el *obi* para que cumpla con el objetivo de ser una pieza de cerramiento, pero no es sencillamente realizar un nudo que se sujeta a la cintura, es todo una seguidilla de pasos que van plegando la tela y superponiéndola hasta generar incluso formas orgánicas como mariposas, flores, escarabajos.

Cómo el uso de estos objetos encierra en sí un ritual, los lazos también van en conjugación con esto, por ejemplo un *tateya* que semeja a un girasol con sus pétalos o un *chidori* que semeja una almohadilla con pliegues son llevados por mujeres jóvenes solteras en sus espaldas en contraparte con los nudos *otaiko* que son almohadillas plegadas sencillas portadas por mujeres casadas. Por último el *obijime* que es un pequeño cordel se pone encima del *obi* para que quede intacto en su lugar, el *kimono* esté colocado impecable y las figuras se mantengan.

Debido a que el *kimono* es una tipología que se usa durante todo el año sin importar la estación, siendo los materiales empleados lo que se alterna para lograr esto. Lo destacable en este sentido es el uso de otra prenda en invierno conocida como *haori* que es un sobretodo corto, el cual parte de la misma morfología descrita del *kimono* pero que se lo usa abierto y con el cuello doblado hacia fuera, semejando una tabla

El estudio estructural del *kimono* revela que es una tipología que parte de piezas rectangulares enteras, demostrando que las mismas no son creadas para entallar un cuerpo ni semejarse a la anatomía humana por ser figuras geométricas puras desde su origen.

Otra característica del *kimono* desde su parte de creación de no pensar en el cuerpo es que al no tener elementos constructivos como colocación de pinzas de entalle, bajada de hombros en relación al cuello, creación de curvas en sisas, producción de copas en

mangas es opuesto al método de patrones cortados en el sistema de prendas por talle pensados para un individuo, que tiene a todos estos elementos cómo base.

La diferencia clave es que este sistema que desarrolla piezas bidimensionales separadas con curvas se construyen apoyándose en la geometría para ir transformando la forma primaria en un calco de la persona que posteriormente será cortado en tela, pero no es la geometría el fin en sí mismo.

De acuerdo a su clasificación por corte la indumentaria puede ser clasificada de dos maneras, la ropa occidental en el grupo de prendas cortadas, y los kimonos en el de prendas de una sola pieza... Sin embargo los kimonos también tienen una ligera transición hacia el grupo de prendas cortadas, ya que el cuello se corta al bies, llegando a ser un híbrido entre estos dos mundos si sólo se observa para su estudio el corte. (Leroi-Gourham, 1992, p.204)

3.2 Origami, de la bidimensión a la tridimensión a través del dobléz

El *origami* es la técnica más conocida de todas las artes del papel, porque es una área sencilla de definición y porque la mayoría de personas la ha practicado en el transcurso de su vida, sobretodo en la infancia. Entre sus reglas estrictas no se permite cortar, engomar ni decorar el papel: la hoja de papel sólo puede ser doblada (Jackson, 1998).

Esta técnica de dobleces que nace de una forma reconocible y original que generalmente es un cuadrado o rectángulo de papel, ha inspirado su estudio detallado para el traspaso a otros formatos, desde el desarrollo de nuevas técnicas de construcción aplicadas a la indumentaria, la realización de diferentes diagramaciones arquitectónicas, optimización de espacios para actividades por módulos despleables, incluso en formatos ligados a la ingeniería para la creación de aeroespaciales o en la medicina para la fabricación de venas artificiales.

El *origami* incluso tiene una estrecha relación con el kimono, ya que este al poseer una forma geométrica en sus partes que lo componen, encuentra en el plegado el mejor procedimiento para guardarlo. Además algunas de sus variantes dentro de la gama tradicional presentan pliegues en mangas para una mayor comodidad en situaciones cotidianas o de trabajo. También cómo se describió en el subcapítulo anterior, para usar

esta tipología se necesita manejar una seguidilla de pasos de cruce y doblez con su *obi* y cordeles.

El *origami* que en japonés significa papel doblado es un arte que utiliza al papel como un material versátil en estado seco para su plegado perfecto, su posterior desdoblamiento, sus cruces internos, y la realización de figuras a cualquier escala.

La consideración de esta técnica como un arte elevado y medio creativo es reciente, esto se debe a muchos factores como la globalización por medios de comunicación y redes sociales, por el interés de un estudio más profundo por las culturas milenarias orientales con su apego por este material, también por el éxito comercial de libros, tarjetas o anuarios troquelados, el crecimiento de escuelas de enseñanza que tienen voluntad por especializarse en el *origami* creativo, como por el apoyo mediante concursos y auspicios de empresas que han dado a conocer a artesanos y diseñadores que utilizan esta técnica geométrica y totalmente precisa. (Jackson, 1998)

Casi todos los días de la vida los seres humanos tienen contacto con algún tipo de papel, ya sea periódicos en la esquina de una calle, un libro en la oficina, un trabajo en la universidad, un volante entregado, un recibo de cualquier consumo; dando por hecho que la acción de doblar papel u otros formatos flexibles parecen ser tan frecuentes y elementales, que el pensamiento y estudio de un método para la optimización de esta acción cómo método creativo de algo proyectual hubiera sido antes algo impensado para el diario vivir occidental.

Desde el siglo anterior en muchos sectores, este material que parece ser algo tan cotidiano y funcional ha adquirido connotaciones que lo han colocado como ingrediente en el desarrollo de propuestas expuestas en museos, galerías, desfiles, representaciones, invenciones transformándose en un elemento comunicativo y de interés cultural.

El papel aparte de ser un material noble, rápido y sencillo de trabajar, también es un físico que requiere un mínimo de equipo básico, permitiendo su acceso a cualquier

persona por el bajo costo económico que implica su uso, ya que no se necesita más que el humilde objeto base. Algo destacable de este arte es que tampoco requiere una investigación o conocimiento exhaustivo sobre especificaciones técnicas acerca de los materiales con los cuáles se trabaja, lo que se necesita primordialmente es un buen tacto y aspecto de los componentes, sean cartulinas, papel misionero, bond.

Como para el desarrollo de cualquier obra, el conocimiento de la técnica es fundamental, en el caso del *origami* esta es ejecutada a través del papel y con su aparente fácil construcción encierra una complejidad ilimitada para la creación de formas.

El *origami* puede construir cualquier forma ya sea algo que siga el camino de la bidimensión, como la misma forma planteada en la tridimensión mediante la unión de módulos repetitivos por piezas separadas plegadas.

Estos serían los principios originales de este sistema milenario, pero para nuestros días cómo opina el especialista en física y profesor Hagiwara (2015) de la Organización para la Coordinación Estratégica de Investigación y Propiedades Intelectuales de la Universidad Meiji, el *origami* no es simplemente una técnica, sino la clave para todo tipo de innovaciones industriales que pueden contribuir a una revolución tecnológica, es una de las bases para la generación de millones de yenes y una montaña de futuros tesoros, razón que lo llevó a fundar la Sociedad para la Investigación de la Ingeniería y el *Origami*, para que su estudio esté enlazado con el nivel académico correspondiente.

El estudio del doblado es el generador de todo apoyado por medio del encastrado, superposición y toque de formas llegando a la construcción figurativa de cualquier imagen conocida como abstracta. El investigador Nojima (2002) de la Universidad de Kioto predica que se puede absolutamente ligar *origami* a la industria si se hace un uso efectivo y adecuado de la ligereza y la fuerza, junto con las propiedades de contracción y expansión.

Las cosas que se miran en el diario vivir, o quizás en determinadas ocasiones tienen una materia conocida que el cerebro las reconoce por su forma porque ya ha configurado un

nombre determinado con ese ícono, pero cuántas veces el individuo se pregunta o se cuestiona ¿Porqué tal objeto tiene ese diseño o de dónde viene esa figura?

Las razones estructurales de las cosas se deben por la generación de funcionalidad para una mejor interacción entre estas con las medidas del cuerpo humano en relación a sus actividades, sus necesidades, su entorno e integración en un medio. Cómo opina el investigador Hagiwara:

Para la ingeniería de la colaboración resulta fundamental una cierta sensibilidad. Si uno mira, por ejemplo, la estructura helicoidal que muestran las semillas de un girasol, puede pensar simplemente que son hermosas; pero quizá también se pueda pensar que por medio del uso de algo hermoso los cerebros de las personas pueden funcionar mejor (Hagiwara, 2015)

El *origami* se presenta cómo una respuesta asociativa que ayude a una nueva configuración de formas, objetos y procedimientos que contesten nuevos paradigmas, que satisfagan carencias y aporten soluciones, siendo los ejemplos que avalan esta afirmación descritos en el siguiente punto.

3.3 Reinterpretaciones del *kimono* y *origami* en conjugación con distintos métodos de construcción

La diseñadora Andrea Suárez (comunicación personal, 28 de Noviembre de 2013) divide a las técnicas de moldería en dos grandes grupos. Por un lado los sistemas proyectuales que parten de un trazado base tomando medidas y plasmándolas en coordenadas ortogonales sobre un plano, siendo sus dos componentes el industrial y el de medidas exactas y por otro los métodos directos o empíricos.

El sistema por talle o industrial utiliza medidas estándar para realizar moldes base y progresiones ascendentes y descendentes para el armado de una tipología seccionada por piezas cortadas.

Este método abarca el vestido de un 98% de la población, a través de promedios en las medidas de contornos, pero no contempla la distribución de volúmenes corporales específicos, ejemplo de esto es que para la realización de una campera talla mediana el

trazado del contorno de busto será un promedio de las medidas de un grupo de personas asociadas por género, edad y una fisiología

Esto significa que no se estudiará persona por persona donde necesita entalles en particular para que la prenda calce perfectamente o cuál es la medida por estatura, dando como resultado que la chaqueta podrá usarla cualquier individuo de este grupo pero sólo a un reducido porcentaje del 3% le quedará bien, mientras que al 97% le calzará la campera de una manera aceptable para su uso. Actualmente el sistema industrial es el más usado para la producción de cualquier producto de indumentaria ya que agrupa medidas y tallas simplificando procesos.

Dentro del sistema proyectual se encuentra también el de medida exacta, dónde la persona tiene como objeto final prendas realizadas de acuerdo a su anatomía porque se trabaja las necesidades corporales específicas que ese determinado cuerpo precisa, realizando también pruebas de calce antes de la confección final. Este método es muy empleado para los rubros de sastrería, alta costura y vestuario.

El otro sistema es el empírico o directo, en el cuál no se proyecta sino que se produce la forma directamente sobre maniquí, con esta práctica se prioriza el diseño por sobre el patronaje ya que se pueden desarrollar complejas estructuras, volúmenes inimaginables, drapeados, siendo desde el plano difíciles de concebir.

Posteriormente de la culminación se despiezan las partes de la silueta lograda sobre el mismo modelo, para que se pueda coser piezas por separado o directamente se puede hacer este proceso sobre el muñeco

Es un práctica que permite trabajar también directamente con los materiales a emplearse, pudiendo el diseñador observar de antemano la caída que los textiles tendrán y permitiendo dar entalles en sitios acostumbrados como no.

Todos estos sistemas convergen en algo unificador como la anatomía humana, por eso es que el kimono al salirse de este parámetro, ha sido objeto de diversas reinterpretaciones por parte de diseñadores japoneses y de muchos otros países, que

guiados por la sencillez de su forma rectangular, han hecho trabajos discursivos, sofisticados y complejos

Entre los años 1910 y 1913, Worth, Poiret y muchos otros diseñadores de alta costura crearon abrigos al estilo *nukiemon*, con un cuello abierto similar al kimono japonés y una línea suelta en la espalda. El abrigo, que parecía un chal, fue creado a partir de una sola pieza de tejido y simplemente tenía un corte en el centro. Al llevarlo, el ancho cuello evoca el estilo *nukiemon* de un kimono. (Kago, 2002, p.26)

La diseñadora británica Vivienne Westwood en muchas de sus colecciones recurre a los elementos característicos del kimono mezclándolo con reminiscencias y métodos de la sastrería inglesa.

En su colección Primavera Verano 2013 presentada en Londres unificó diferentes maneras de construcción en distintas tipologías, ya que las formas de las prendas inferiores y superiores remiten a la silueta trajes sastre, teniendo como formato un tejido de motivos rayados que es icónico de su compañía pero que no está cortado siguiendo un patrón proyectual, sino que a través de rectángulos se va formando la prenda, envolviéndose y buscando de esta manera la menor cantidad de piezas y la menor cantidad de costuras.

Un punto de tensión que resalta esta unión constructiva son las extremidades, porque en distintas zonas el textil se unifica simulando el cerramiento del ruedo de un pantalón y el ruedo de un saco.

También la parte top simula la morfología de un saco sastre, pero el mismo al poseer pocas costuras como el tradicional kimono, adquiere su forma lograda mediante la superposición de tela en capas rectangulares. (Ver imágenes seleccionadas, figura 4, p.101).

Otro factor morfológico en esta colección que la diseñadora remite directamente al kimono es la supresión de avíos como botones, ya que sus cerramientos están pensados con cintos de la misma tela base, teniendo en Japón estos cintos el nombre de *obi*, que actúa como un cinturón que aparte de ser un cerramiento que se sujeta a la cintura, constituye por sí mismo un arte aprendido en su correcto modo de uso.

El sistema de avíos tiene que ser considerado desde un punto de vista estético, funcional y constructivo. Debe establecerse la compatibilidad entre la cualidad del textil y las características del avío a utilizar. Debe evaluarse, además, la compatibilidad entre su peso y el grado de tensión que puede producir en el textil al accionarlo, para lo cual resulta fundamental también definir qué tipo de costura o enlace lo integra a la prenda.(Saltzman, 2009, p. 110).

En el kimono los avíos no son un factor a considerar ya que el envolvimiento de la propia tela cumple la función de abrir y cerrar la prenda ayudado por el *obi* y *obijime* descritos.

En la temporada Primavera Verano del año 2000 Yohji Yamamoto presentó una colección donde los patrones partían de piezas cortadas rectangulares, unificando por un lado la forma depurada y tradicional japonesa como la manera occidental de concebir la indumentaria. Las prendas tienen su origen en una forma sencilla que se unen al cuerpo a través de pliegues, cintos regulables, frunces, ataduras y cierres, siempre conservando un mínimo de costuras. Como resultado final las tipologías tienen visualmente una estructura que remite a prendas cortadas con curvas, pero que están logradas siguiendo un mecanismo con orígenes orientales de geometría.

El diseñador Haider Ackermann para su colección de Verano 2011 deconstruye el kimono, sacándolo en muchas de sus transformaciones de su tradicional apoyo en los hombros, pero conservando el sentido de corte y molde dibujado con curvas. Los cerramientos se logran por nudos y encastrés, yuxtaponiendo en una sola imagen dos sentidos constructivos en la parte top el oriental y en la parte bottom el occidental con pantalones sastre rectos, pitillos y faldas.

Dentro del mercado local, la diseñadora argentina Jessica Trosman con su marca JT, basa gran parte de su desarrollo y filosofía morfológica en el estudio de esta convivencia, en su segunda colección Otoño Invierno 2014 de su proyecto propio presentó vestidos, abrigos y camisas femeninas que siguen una diagramación de corte por piezas curvas que entallan el cuerpo, pero que en determinados sectores este proceso es unificado con piezas rectangulares que se pliegan sobre si mismos dando volúmenes irregulares.

Por otra parte en siluetas y prendas más sencillas como camisetas, se introducen recortes tridimensionales, los cuáles están cosidos por un lado a los delanteros o

espaldas y por el otro quedan sueltos, pero no a manera de flecos, sino como figuras logradas por dobleces, es decir que en una sola costura se cruzan superponiéndose tres o cuatro capas de textil.

Esta colección también unifica tipologías que remiten claramente al kimono en piezas cuadradas pero que poseen sintaxis con detalles constructivos como solapas y cuellos en diversas transformaciones como *smoking*, mao, cruzado, camisero, logrando los cerramientos de estas prendas a través de cinturones o ganchos sastre, es decir que los avíos no son visibles.

En el trabajo del islandés Sruli Recht el constante discurso que se repite en sus colecciones, desde el punto de vista morfológico en la supresión o rotación de costuras y pinzas, la superposición constante lograda por dobleces de tejidos en cualquier tipología desde sacos, pantalones, parkas, las libres caídas de tela en siluetas holgadas. Pero algo que ilustra esta radicalidad física como conceptual explícitamente es la investigación en la construcción de algunos calzados, ya que los mismos no son trabajados como piezas separadas que se dibujan en una horma para luego despiezar, colocar centímetros de costura y confeccionar, sino que están logrados por piezas de cuero únicas que se pliegan y son cosidas directamente a las plantillas de armado.

También el *origami* como técnica constante de plegado en tejidos planos y de punto para generar figuras animales poligonales, las cuáles fueron elaboradas en materiales no convencionales como látex en busos y tapados son artífices de esta comunicación intercultural que han llevado a Recht a ser de los diseñadores contemporáneos en boga y ser considerado de los futuros ancestros de la moda.

El diseñador japonés Issey Miyake en conjunto con el ingeniero y profesor Taketoshi Nojima en el año 2014 colaboraron en el desarrollo de vestidos plegables usando los principios matemáticos del *origami* y los modelos *makitori*, *enrollado de la forma*, y *ensui oritatami*, plegable cónico, diseñados por el catedrático. Como resultado las prendas están basadas en la estructura helicoidal en la que se produce la floración del capullo de

flores como el dondiego de día, *Ipomonea purpurea*, y de la naturaleza envolvente de los moluscos, insectos y los girasoles partiendo desde rectángulos de tela con un centro definido y que mediante el cruce de todos sus ángulos con pequeños cortes a dicho centro se presentan los enrollados, a su vez sumados a todos los poliedros tridimensionales. (Comité editorial de Nippon. com, 2015)

Capítulo 4: Clasificación corporal y belleza japonesa

Todos los seres humanos son diferentes, en este sentido distintas ciencias se han encargado de afirmar este hecho, desde el ADN, las huellas digitales, las mínimas asimetrías entre los dos hemisferios del cuerpo, los diferentes orígenes y etnias, la variedad de pensamientos, las maneras en que nuestro cerebro y organismo procesan información, todos estos enunciados apuntan a que cada individuo es un universo único e irrepetible. Sin embargo también algunos parámetros se han encargado de homogeneizar todos estos elementos únicos en grupos similares que comparten igualdades por estatura, edad, gustos, sexo, preferencias, hábitos, creencias, carreras, leyes, visiones, nacionalidades.

En este capítulo el elemento que unifica a los individuos proviene del estudio de un tópico corporal como son las tipificaciones o los tipos somáticos de William Sheldon que clasifica en tres grupos a las personas de acuerdo a algunas variables puntuales.

Esta información brindará los componentes finales de estudio para que la moldería que se desarrollará con su futura colección apoyado en la cultura japonesa abarque un número significativo de cuerpos, sin pensar en tallas, pero teniendo en cuenta soluciones integradoras.

4.1 Tipificaciones corporales y tabla de talles proyectual

Para la comprensión del significado de cómo se realizan talles según tipificaciones corporales la docente a cargo de asignaturas de moldería, diseñadora y vestuarista Andrea Suárez (comunicación personal, 22 de Agosto, 2013) explica que los institutos normalizadores de estándares de calidad tienen tres tareas fundamentales, la primera cuidar y revisar estas normas controlando procesos y productos terminados, segundo velar por el cuidado de obreros y operarios, tercero ofrecer las certificaciones y normalizaciones en un territorio. Finalmente como tarea específica del rubro son los encargados del estudio y desarrollo de tablas de talles.

En la República Argentina, la entidad que lleva a cabo esto es el Instituto Argentino de Normalización y Certificación o conocido por sus siglas IRAM.

Las tablas de talles siempre para su correcto funcionamiento apuntan al usuario deseado y pretendido, teniendo como fin proporcionar la indumentaria más adecuada con el mejor calce, por ende la clasificación es específica por rubros y edades como jóvenes, adultos, indumentaria de mujeres embarazadas, niños recién nacidos, adultos mayores, incluso casos particulares de patologías físicas.

Para la realización de cualquier tabla de tallas, se realiza un muestreo antropométrico de un porcentaje de la población dentro de una zona geográfica, intentando que las personas analizadas previamente como un usuario potencial abarquen la mayor cantidad de diferencias corpóreas.

Posteriormente a estos grupos se los miden, optando desde un método tradicional con centímetro que solamente considera contornos y ejes, hasta métodos sofisticados y científicos que tienen probabilidades mínimas de error como los escaneos corporales que sacan una copia en volumen de las dimensiones de la persona. Este método es exacto, ya que en el mismo se pueden observar tanto los contornos, separaciones entre miembros, volumetrías localizadas, siendo lo más idóneo para el desarrollo de una moldería proyectual por talles y progresiones ascendentes como descendentes.

Para el trabajo de un estudio nacional el número aproximado de individuos a considerar está sobre el rango de 10000, lo cuál abarca en proporción un 98% de la población, exceptuando casos específicos en el sobrante 2% como raquitismo, enanismo, gigantismo, obesidad.

Existen tres variables clave a considerar que se conjugan entre sí para generar un enfoque en una tabla de talles determinada, especialmente si el objetivo es lograr una concreta para un sector.

En la primera etapa se toma en cuenta la franja de edad y género. Lo recomendado según tablas existentes para el sector adulto es considerar solamente a la personas que

están en un rango de edad entre los 16 y 65 años, desde jóvenes terminando su adolescencia, hasta futuros adultos mayores y segmentar este rango de 49 años en tres secciones.

En la primera tabla interna de esta macro tabla, están las personas que tienen entre 16 a 29 años, en el segundo ciclo están los de 30 a 44 años y en el último están los de 45 a 65 años, haciendo de esta manera la decisión más sencilla cuándo se tenga que hacer trazados para un grupo particular.

Si se quiere en cambio crear una tabla para bebés las edades a considerar son de cero a dos años, manejando un único género ya que las tipologías que se trabajan son iguales, teniendo la prendas diferencias logradas por alternancias de colores o detalles constructivos ajenos a un cambio morfológico particular. Este grupo posee dos subdivisiones importantes, los niños lactantes recién nacidos que hasta los 12 meses tienen cada tres meses un crecimiento físico elevado y los deambuladores que van desde el año hasta los dos años.

El tercer grupo para medir diferencialmente en los niños es la franja desde los dos que deja la persona de ser considerada bebé y once años, empezando a presentar la moldería pequeñas variantes constructivas por género con sus consecuentes tipologías, y finalmente los jóvenes entre 12 y 16 años, observando ya en este cuarto grupo usuarios femeninos y masculinos totalmente distinguibles por sus cambios físicos.

La segunda etapa que es vital para el desarrollo de una tabla de medidas proyectuales que tiene como finalidad el trabajo en la bidimensión es la estatura, teniendo este punto tres subgrupos, primero las personas de estatura baja debajo de 160 centímetros y mínimo 154, el segundo va desde los 160 centímetros hasta los 170 siendo el grupo medio y por sobre los 170 centímetros el grupo de estatura alta.

El tercer ítem indispensable son las tipificaciones corporales propias de cada región o país, ejemplo de esto es que no se podría realizar una misma chaqueta que pretenda un entalle de una manera adecuada tanto a un usuario alemán u holandés como a un

usuario chino. Para esto se estudian tres factores aparte, el tipo de silueta o biotipo, siendo este t3pico la distribuci3n de la masa corporal en una anatomía singular, la postura y direcci3n de los hombros en tres ángulos, el de treinta grados como alto, un promedio intermedio en veinte grados, y un ángulo caído de hombros en diez grados. Finalmente la postura de la columna vertebral, ya sea recta, encorvada, o cóncava hacia delante.

Para cerrar el ciclo de análisis de medidas de grupos segmentados por edad, género, estatura específica y tipificaciones, se toman en cuenta los parámetros longitudinales y transversales, pero fundamentalmente los rectores en volumetría en contorno de cadera y contorno de pecho o busto sacando un promedio de la medida media y hasta cuál podría aumentar o disminuir.

Con este análisis cualquier diseñador o marca que base su trabajo de forma y corte en medidas proyectuales industriales, podría realizar su propia tabla de medidas que calce perfectamente al usuario de esa empresa particular, teniendo siempre referencias de tablas ya probadas, a su vez conociendo que si bien la medici3n manual es bastante cercana a la realidad sólo contempla 34 medidas, mientras que el escaneo corporal contempla 130 siendo el procedimiento más completo.

Cabe recalcar que independientemente del tipo de tablas de medidas o sistemas para crear los mismos que maneje una compaía, solamente el conocimiento real de las características físicas de su usuario es lo que facilitará la acci3n de realizar prendas ya que los cuerpos no son exentos de cambio, estos pueden variar muchas veces por situaciones ajenas a las empresas cómo por acontecimientos controlables. Por ejemplo un diseñador que se especializa en el sector de niños y jóvenes sabrá que la variable dónde más tiene que prestar atención minuciosa es en los largos modulares de las prendas, ya que este grupo presenta un crecimiento veloz de su cuerpo sobretodo en la estatura, de esta forma contribuirá a que la indumentaria tenga un lapso mayor de vida

útil, pudiendo generar un sentimiento de conformidad y beneficio prolongado en el usuario que compra esos productos, suponiendo los padres.

4.2 Individuo endomórfico, mesomórfico y ectomórfico

El sistema de tipificación de William H. Sheldon, es un concepto creado en los años 40, en el cuál por biotipos se divide a las personas en tres grandes grupos de acuerdo a sus características metabólicas y corporales, contemplando su distribución de masa muscular cómo de grasas unificándolas con ciertas características psíquicas. Con esto se deja a un lado incluso el sistema de alimentación o el ejercicio físico, observando como el cuerpo actúa por sí mismo (Pradas, 2011)

Si bien es una afirmación que cada individuo posee una singularidad que lo hace un ser único e irrepetible por rasgos definidos como se mencionó en el planteamiento inicial del capítulo, también existen ciertas cualidades que son similares y pueden ser asociadas en grupos relativamente homogéneos.

El individuo endomórfico o endomorfo es la persona que tiene una propensión a engordar, cómo también tiene una facilidad para la generación de masa muscular, posee huesos anchos y espaldas gruesas

En un escenario incluso de cuidado con una vida saludable, libre de vicios, con dietas balanceadas y un ejercicio constante, la persona de este grupo posee características de un metabolismo que tiende a la capacidad de acumulación de grasa y una síntesis más lenta de pérdida de la misma. Esto denota que la persona que es parte de este grupo, tiene una mayor facilidad de engrosamiento físico, independiente de lo que consuma.

Cómo ejemplo gráfico este biotipo fue una constante en la construcción de sentido en los inicios del diseñador belga Walter van Beirendock ya que su proyecto investigó a través de la pasarela y sus sujetos portadores lo que su marca considera bello, para intentar generar un condicionante que regule la condición humana en una meta por semejarse a ese arquetipo. Esto hace referencia de generar interrogantes cómo ¿Sí se tiene cómo modelo repetitivo un canon de un hombre grueso, con vellosidad y rasgos marcados que

desfilan haciendo referencias al hombre oso, sapo, dinosaurio e incluso monstruo se puede gestionar el deseo del usuario de semejarse a un individuo real y aún así generar la misma admiración?

La marca demostró con el paso de sus colecciones que se puede lograr un proceso sostenido en los cambios paradigmáticos a los condicionantes imperantes de la obsesión de la moda por lo estilizado, siendo incluso el logo de su marca el propio diseñador retratado a manera de ícono cómo caricatura de alguien sencillito con barba frondosa, calvicie y sobrepeso, que lleva adelante un proyecto singular mundial con referencias eróticas, de fetichismos, de humor con apego a la ciencia ficción y al cómic y que al mismo tiempo dirige actualmente la carrera de diseño de indumentaria en el *Royal Academy of Fine Arts*, ubicado en la ciudad de Antwerp, Bélgica.

Respecto al individuo mesomórfico o mesomorfo, el grupo de personas que componen este biotipo muestran una estructura metabólica rápida, con un sistema óseo sólido, con torsos largos y una postura armónica de la columna vertebral, a su vez poseen una fácil generación de masa muscular en tiempos cortos, incluso sin mucho ejercicio físico y dietas regulares su anatomía es propensa a permanecer delgada. Estos biotipos corporales rinden más en situaciones o deportes que implique la fuerza como motor. (Pradas, 2011)

En el género masculino, este cuerpo presenta formas cuadradas o en v en torsos en relación a una cintura angosta, mientras que en las mujeres la forma predominante es la del reloj de arena.

En el mundo del diseño este ícono de belleza fue uno de los estereotipos más reforzados desde mediados de 1970 hasta aproximadamente colecciones recientes de 2005, marcas como la estadounidense Calvin Klein, las italianas Dolce & Gabbana y Gucci han sido defensoras en la comunicación de un cuerpo que hasta ahora se sigue idealizando como la perfección humana cercana a cánones estéticos helénicos. Las publicidades y campañas donde mostrar la anatomía simétrica de manera sugerente, con músculos

marcados y trabajados con horas de ejercicio con claras alusiones sexuales ha demostrado ser un catalizador de venta efectivo y de posicionamiento mediático global para estos proyectos.

Siguiendo con el sujeto ectomórfico o ectomorfo, Andrea Suárez (comunicación personal, 19 de Mayo, 2014) describe a este grupo como personas delgadas que tienen dificultades para engordar y ganar masa corporal, que sin importar lo que ingieran incluso con una alimentación desbalanceada mantendrán un peso bajo. Su contextura física posee hombros pequeños, pecho plano siendo uno de los grupos que desde el punto de vista morfológico podría necesitar prendas hechas a medida, para generar entalles con volumetrías acordes, como también se puede desarrollar una progresión que parta de una base pequeña industrial, llevándola a una más pequeña aún.

El modelo de belleza del ectomorfo es un sujeto portador de sentido con el cuál muchos diseñadores han trabajado, desde Raf Simons, Vivienne Westwood, Girbaud, Martin Margiela hasta el mercado local como Ladrón de Guevara o Desastrería con sus etiquetas propias apostando por modelos naturales y delgados, que sin necesidad de ejercicio por musculación en búsqueda de un cuerpo marcado, generan portadas, desfilan y comunican los principios de una marca.

Croci y Vitale aseguran que: “Si el cuerpo mismo se torna materia penetrada por el poder, ese mismo cuerpo se puede volver, a través de la configuración, una forma de resistencia contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad” (2012, p.12)

Cabe resaltar las publicidades del proyecto del matrimonio francés Marithé & Francois Girbaud que desde la década del 80 con su agresiva informalidad elevaron el *sportswear* y las tipologías en un tiempo asociadas al trabajo pesado como el jean de denim 5 bolsillos, el overol y el mandil a un nivel de producto de autor de lujo. En sus campañas publicitarias se observa un apego por la belleza real, natural y no creada como una ambición de generar personajes. Desde la mixtura de etnias conviviendo en armonía,

familias disfuncionales con cuerpos auténticos presentando imperfecciones cómo símbolo del prototipo de esplendor.

Se podría presumir actualmente que el mercado está llegando al arquetipo del hombre y la mujer normal de la calle sin apariencias, lo cuál ayuda a reafirmar más los sentidos discursivos de proyectos que se decantan por un ícono de belleza alternativo o biotipo humano según su corporalidad.

Los tres biotipos que se explicitan en este capítulo son indispensables conocerlos porque ilustran el sentido de lo que el mundo de la indumentaria ha venido utilizando para comunicar y toma como punto de partida para la construcción de los productos.

4.3 Las consideraciones de belleza japonesa sobre el cuerpo y el diseño

Mediante el análisis que se ha venido haciendo en el entramado de los anteriores capítulos, se ha visto reflejado como el ser japonés parte de conceptos metafísicos como también históricos y culturales, siendo determinantes en las influencias para el quehacer de sus cosas y a su vez como estas han nutrido a diversos sectores sociales, como también a diseñadores y artistas que tomaron algunas de estas ideas para reestructurar bases e implementarlas en sus propios universos poéticos devenidos en diversos productos y formatos.

El usuario debe considerar que cuándo compra estos universos transformados en objetos, sea una prenda, un auto, un mueble, una casa, no adquiere solamente una marca, sino un talento, una visión de la vida, un manifiesto, por ende un tipo de belleza, formándose en consecuencia un diálogo entre el diseñador, el objeto, el sujeto y el entorno en un contexto determinado.

En este subcapítulo la consideración de lo bello y estético por parte de Japón con su mirada particular respecto al cuerpo será una de las últimas piezas angulares para la creación de la moldería con su colección cápsula.

Como se mencionó en el primer capítulo el japonés intenta mantener una comunión con todo lo circundante porque para ellos todo lo natural tiene conciencia marcada por el

camino del *kami* siendo esto uno de los principios sintoístas. Estas relaciones armónicas se presentan también en la construcción de simbolismos sobre el cuerpo, como un organismo de respeto y cuidado que debe convivir en bienestar con la mente y sus acciones como un fundamento *Zen*, repercutiendo en las consideraciones de estética sobre el mismo y todo lo que lo rodea.

En este sentido haciendo un paralelismo con el arte, Nitschke explica que: “En las cinco grandes épocas del arte japonés se reconoce siempre variaciones de la simbiosis figurativa entre el ángulo recto y la forma natural” (1993, p.10), suponiendo al ángulo recto como figura contenedora la opción elegida para generar balance con lo orgánico y viceversa, con sus respectivos cambios en el tiempo, por ende lo recto como planificado y lo orgánico relacionado con el azar, lo inesperado y cambiante.

Con el trascurso del proyecto se puede asegurar que esta afirmación es comprobable en muchos sectores, no es casualidad que el *kimono* sea una perfecta comunión entre la geometría de sus partes rectas que visten a cualquier anatomía que tiene movimientos, que el *origami* a través de una forma primaria plana se complejice buscando la tridimensión figurativa o abstraccionista, que su arquitectura tradicional se planifique teniendo al exterior como inspiración rectora, siendo la mentalidad constructiva dependiente del ingrediente natural para un equilibrio. Un ejemplo gráfico serían los jardines japoneses creados por la mano del hombre que conviven con el sistema modular de las casas, cómo también los templos que tienen naturaleza virgen a su alrededor. Estas cuestiones generan las siguientes interrogantes: ¿Qué consideran bello los japoneses? ¿Qué tienen en consideración para construir la belleza? ¿Cuál es el arquetipo de cuerpo y cómo lo comunican?

Para responder estas inquietudes comprender primeramente el término *goshintai* se vuelve necesario. Esta palabra alude a otro fundamento sintoísta, conocido como la morada o vivienda de las divinidades. El *goshintai* guarda relación a su vez con el paso del tiempo, de cómo este va transformando todo hasta lograr cosas únicas naturales,

desde una roca con una forma extraña porque el mar la golpea intensamente, un árbol curtido por el clima a lo largo de los siglos, una montaña escarpada de un modo insólito o una cascada de un tamaño y una forma imponentes, para así apreciar la belleza de esta casualidad y el azar como fuentes de información para ser aplicadas de manera consciente.

El ensayista Ramberg expone que: “Sobre el diseño japonés hay que diferenciar dos tipos de percepción de la belleza: el japonés descubre y admira la belleza por un lado en la forma natural y casual y por otro en la forma perfecta creada por el hombre.” (1993, p.10), expresando así la constante búsqueda por un binomio que se equilibre, respete y retroalimente constantemente como lo orgánico y lo estructurado, la naturaleza y el hombre, la tradición con el avance tecnológico avasallante, la línea y la curva, lo perfecto y lo imperfecto encontrando en este conjunto lo bello y uno de los principios para construir precisamente lo estético.

Con el japonismo y sus influencias globalizadas explicadas anteriormente, se pudo constatar que algunos artistas citados tienen similitudes, encontrando en estas igualdades algunos criterios para descubrir que se pudiera considerar belleza por parte de Japón puesta al servicio de algo tangible, por ejemplo en la arquitectura de Ruy Ohtake, Kazuo Shinohara y Mies van der Rohe, la convivencia es una palabra clave. Desde los espacios internos integrados, el paisaje convertido en territorio como una continuación y conexión a las obras, el apego a una geometría elemental guiados por la línea recta y la curva para generar estática y movimiento, superficies desnudas enalteciendo los detalles materiales e imprimiendo delicadeza.

En los trabajos de Tomie Ohtake y Takashi Murakami, algunos enunciados se repiten, como una mirada hacia la materia natural como fuente inagotable de ideas para el desarrollo de sus lenguaje visuales, en el caso de Ohtake en referencia a las complejas formas curvas de sus proyectos escultóricos y su repetición modular milimétricamente ejecutada, por el lado de Murakami en la creación de personajes humanizados de

ratones, osos, conejos, moluscos hongos, girasoles, calaveras que aluden a la naturaleza o que están inmersos en ella.

Nitschke agrega que estas dos formas de percibir la belleza, como una casualidad natural o como una forma perfeccionada por el hombre, no son alternativas que se excluyen mutuamente. Al contrario, el cultivo simultáneo y la superposición consciente de ambos es lo que mejor caracteriza la estética japonesa (1993, p.12)

Respecto a la visión de un cuerpo, si los japoneses tienen respeto por la acción humana constructiva y el paisaje entrelazados de modo armonioso ¿Pudieran concebir la belleza corporal no intervenida como ícono?

En las colecciones de algunos diseñadores expuestos, como Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo con *Commes des Garçons*, Issey Miyake, Jum Nakao como abanderados japoneses, Jessica Trosman con JT, Sruli Recht, *Maison* Martin Margiela, Lena Martorello, Belén Amigo los sujetos portadores de sentido tanto en desfiles como en publicidades denotan ser el paisaje suponiendo que este es el componente que se intenta preservar natural sin mayores alteraciones, sobre el cuál se aplica la prenda realizada como una continuidad y no como un término impuesto al cuál adaptarse. Modelos masculinos y femeninos con poco maquillaje, que usan zapatos de caña baja, con actitudes de reserva, tranquilidad y aires etéreos, transitan la vida envueltos en tipologías anchas y holgadas que no los marcan, ciñen o presionan, sino que los cobijan en una comodidad discursiva.

El estudio constructivo se presenta en el objeto, el cuerpo lo porta, pero no se subyuga al mismo por la acción de llevarlo, obteniendo de este vínculo un mensaje estético que sigue siendo revolucionario desde que los diseñadores japoneses en la década de los 80 presentaron al mundo lo inacabado, desgarrado, impermanente y casual como una nueva percepción de belleza.

Resaltando a una anatomía envuelta por un *kimono*, el recurrente tema de ser una prenda recta sin pinzas que acompaña al humano en su libertad de funciones y

desplazamientos, genera la visión de un cuerpo cilíndrico por la redondez en los hombros logrado por el arrastre de tejido a través de los anudados con el *obi* atado en la cintura y en el ruedo por la caída gravitacional de la tela, por ende no existe predominancia en denotar busto o caderas que son los puntos tradicionales que el mercado occidental coloca en relevancia.

El investigador Farias (1993) explica que gran parte del diseño japonés se ejercita en un camino de doble vía, desde afuera, a partir de la naturaleza que actúa como catalizador de las elaboraciones y de los deseos de racionalidad de la mente, y desde adentro, del ser que vierte sobre el papel el impulso formativo, placenta de la futura creación.

Capítulo 5: Desarrollar el cuerpo

“Las necesidades humanas son complejas. Todas ellas presentan dos aspectos: uno funcional (entendiendo por función el uso específico a que se destina una cosa), y otro expresivo. La importancia relativa de ambos aspectos función y expresión, varía según las necesidades” (Scott, 1995, p.23)

La propuesta de una colección cápsula que partirá de una moldería diferencial busca tres finalidades, primero el planteo de un método base que toma partido de cuestiones filosóficas, espirituales, compositivas y técnicas del Japón derivando en elementos de diseño.

Otra finalidad es lograr una prenda dúctil e interactiva entre el objeto y el sujeto apoyándose en el *kimono* junto al *origami* como guías para eliminar talles para lograr vestir a la mayor cantidad de cuerpos con sus respectivas diferencias corpóreas, buscando a su vez que las variantes puedan ser conjugadas y traspasadas al resto de tipologías.

Por último plantear en el desarrollo una línea de productos que puedan ser sustentables sin tanto desperdicio de material para una futura incorporación dentro del ámbito social latinoamericano y cómo un agregado de marca del autor, teniendo como inspiración y ejemplo al pueblo nipón en el cuidado estratégico de sus recursos, para lograr una respuesta satisfactoria al consumo desaforado de productos carentes de discurso e investigación profunda.

5.1 El material

Los materiales elegidos para la colección en lo concerniente a telas, tienen su origen en casi su totalidad en componentes naturales, porque se percibe lo orgánico como representación de la armonía entre el hombre con la naturaleza, ya que las sensaciones al tacto que producen estos tejidos denotan suavidad, seguridad, cuidado y confort.

La colección se proyecta con estos insumos porque conceptualmente el diseñador concibe estos soportes como un manifiesto textil que ilustra el equilibrio que los

japoneses buscan generar, principalmente porque es materia biodegradable que puede volver a la tierra en un corto periodo a diferencia de los tejidos 100% sintéticos o derivados del petróleo, como también porque las tipologías al presentar capas de tejido que se superponen tanto en el proceso de costura como en el uso sobre el cuerpo generan mayor ergonomía en el armado y en su aspecto final no denotan una imagen abultada a pesar de los dobleces, sino lo pretendido de una belleza real, ligera sin aditamentos.

La telas que se usan para la elaboración del prototipo final, que se asocian al concepto del proyecto junto con los recursos y variables que el estudio detallado de Japón ha inspirado son gabardina mezcla de lana con algodón para la prenda fusionada de kimono / camisa correspondiente al conjunto 9.

En lo concerniente al resto de la colección se proyecta el uso de denim, *covercoat*, paño, y casimir de lana 100% cómo también canvas, jersey y voilé de algodón. Respecto a determinados conjuntos que poseen forrerías se opta por batistas y poplines camiseros de un bajo gramaje.

Por otra parte los textiles de combinación provenientes del rubro de la sastrería son entretelas de jersey para generar una solidez maleable en ciertas partes, esto supone que las prendas tendrán una caída con dirección y cuerpo pero que aún así son suaves para la interacción con el usuario.

Respecto a los avíos que cierran las prendas y son protagonistas en las mismas para generar los efectos envolventes, se presentan cierres dientes de perro, ganchos de sastrería, botones negros y hombreras para prendas puntuales.

5.2 Tópicos y recursos a emplear en las transformaciones tipológicas

Es objeto de admiración como el pueblo japonés, a pesar de no tener una abundancia de recursos naturales, ha conseguido transformar esta escasez en una belleza incomparable de paisajes, en donde los llenos y vacíos, las presencias y las ausencias, tienen un significado profundo, nos encontramos frente a un pueblo en el que su cosmovisión tiene la capacidad de expresar lo esencial de las cosas (Zátonyi, 2008)

El desenvolvimiento y estructura ordenada de la vida en Japón está íntimamente ligada a conceptos que van más allá de las leyes y lo físico, siendo los valores personales de cada individuo inculcados no solamente por el núcleo central de la sociedad como la familia, sino también por la empresa, el gobierno e instituciones influenciadas por guías espirituales que siguen presentes hasta tiempos actuales.

El proyecto “Desenvolver el cuerpo” es llevado a cabo a través de transformaciones en el trazado de moldes guiados por ítems de la cultura japonesa e inspirándose en la misma como idea rectora.

En este subcapítulo el diseñador resalta la percepción de que toda la investigación de temáticas acerca de Japón ha guiado el PG, pero para un entendimiento más preciso, se clasifican los recursos de diseño en tópicos, narrando de esta forma las estructuras que conforman las tipologías, pero a su vez se hace énfasis en que las prendas no representan necesariamente a un solo grupo, sino que son el resultado de toda la convergencia de ideas catalizadas por esta cultura.

5.2.1 Origami: Superposición, doblez y encastre

En las técnicas físicas de plegado presentes en el *origami* se ha observado cómo de una forma reconocible cuadrada o rectangular, se puede crear cualquier tipo de objeto figurativo u abstracto mediante encastre por peso, repetición modular y superposiciones por doblez.

Este procedimiento influencia la construcción morfológica y cerramientos de las prendas, porque los amplios cruces de las tipologías son los generadores de las acciones de cruzar, doblar, plegar y abotonar generando diversas siluetas por encimado y caída de tejido, siendo precisamente una de las claves para lograr el cometido de que una sola pieza vista a un número de cuerpos considerable sin importar las posibles variantes corpóreas.

Por ejemplo en la tipología fusionada de piloto / saco / camisa representando el conjunto 9 de cuadros superpuestos, el sujeto portador tiene la potestad de regular la prenda,

abotonándola como desee de acuerdo a su anatomía, siendo esto lo que dictamina los desplazamientos de tela y su forma final. (Ver Cuerpo C, pp. 37-39)

Los cruces de los delanteros asimétricos que se incrustan uno con el otro a través de un ojal de 73 cm en el lado derecho generan dobleces y capas inspirados directamente en el encastre por peso del *origami* para crear formas tridimensionales como también en la manera de construcción de la arquitectura tradicional japonesa de colocar módulos repetidos que se sostienen unos con otros en la configuración de la estructura de un templo o una casa.

En este tipo de moldería se ve que las partes al envolverse, posteriormente plegarse y sujetarse en las hileras de botones de acuerdo a como el usuario lo dictamine marca la silueta del prototipo y la finalidad de interacción, cómo también da la pauta para que las partes que constituyen la tipología sean cortadas dos veces, ya que al doblarse la cara interna de los patrones pasa a ser externa y viceversa, en consecuencia para un acabado más minucioso la prenda se forra con la misma tela base, manteniendo la influencia japonesa de la convivencia equilibrada de lo de adentro con lo de afuera como un todo integrado.

Más ejemplos gráficos de esta inspiración son los tapados de los conjuntos 12 y 14 respectivamente, en el primero se evidencia una tipología asimétrica proveniente del rubro de sastrería , con pinzas cerradas en recortes y un ojal de 68 cm realizado en el delantero derecho para que el delantero izquierdo que tiene un cruce amplio de 28 cm devenido en un espesor superior de tejido se introduzca y se pliegue sobre el anterior, razón por la cuál al momento de salir este gran pedazo de tela la prenda se cierra por peso sin necesidad de botones.

Este tapado se proyecta también con una espalda abierta, por ende dos piezas textiles cosidas a un cuello que se superponen sin avíos debido a su cruce de 12 cm, las cuáles ayudan a los delanteros y al abrigo en general a tener más holgura al caminar ya sea si se lo porte abierto o cerrado. (Ver Cuerpo C, pp. 48-50)

En el saco negro del conjunto 14 el recurso de encastre es similar ya que un delantero se introduce en el otro mediante un ojal de 55 cm con la diferencia que en este caso es al revés, porque el derecho se mete en el izquierdo envolviendo todo el cuerpo, esto se refiere a que cruza sobre la mitad del tórax en un eje y, gira por los brazos y espalda, volviendo al punto de inicio para cerrar, necesitando en consecuencia este peso contención con ganchos sastre internos, los cuáles ayudan a una regulación y ajuste sobre la anatomía.

Las pinzas en este abrigo se diseñan para que en la zona frontal queden abiertas, mientras que en la espalda se cierran en recortes que desbocan en el escote y el ruedo, teniendo como final 8 tablas que se encuentran en el centro, las cuáles se doblan de un cuadrado de tela batista. (Ver Cuerpo C, pp. 56-58)

En el *kimono* rojo envolvente del conjunto 2, el recurso de encastre es nuevamente usado, pero reformulado en la espalda. Para este kimono se diseñan dos piezas traseras de 25 cm de ancho por 70 y 90 cm de largo, incorporado un rectángulo de 55 cm de ancho por 35 cm de alto que funciona como solapa de cerramiento en el delantero envolviendo a la persona. (Ver Cuerpo C, pp. 6-8)

El ojal en este caso se coloca en la espalda derecha con una abertura de 36 cm para que la otra parte atravesase sin inconvenientes.

5. 2. 2 *Kimono* y depuración

Respecto a lo visual concerniente a depuración, esto se manifiesta en la unificación de piezas para simplificar la cantidad de costuras de una prenda. En este tópico se fusionan delanteros con espaldas, mangas geométricas que se cortan paralelas a la línea de hombros, rotación de costuras que cierran las tipologías a recortes que sirven a su vez como pinzas en las prendas, las cuáles en algunos casos serán cosidas y en otros no para un desarrollo de irregularidades en la superficie. Estas uniones también sirven para superponer capas de tejido que generan cerramientos a través de recortes envolventes y nudos.

El *kimono* con su forma T, es la pieza icónica que guía también este desarrollo por sus características singulares como su forma recta que persigue pocas uniones de costura, que no genera desperdicios por partir de la geometría pura, su tradicional espalda separada, sus mangas que son cortadas siguiendo la dirección paralela del cuerpo y hombros, su cuello que a través de un corte y dobléz es llevado este excedente al interior como una vista, el uso del *obi* para anudar la prenda, son directrices que se transforman y en determinadas tipologías se unifican con algunas piezas curvas de entalle anatómico provenientes de la sastrería.

Con esto se realiza moldería proyectual por medida ajustable, que sigue pautas industriales porque viste algunos cuerpos una sola prenda que puede ser repetida, y directo porque es probado y decodificado también con el uso de maniquí y modelos reales.

El conjunto 13 es fiel exponente de estas descripciones, por ejemplo en la parte *top* se realiza un remerón / *kimono* con repetición de *obis*. En la parte frontal la moldería se arma a través de dos delanteros asimétricos rectangulares, el derecho fragmentado en tres piezas de 10, 15 y 20 cm de altura por 45 cm de ancho, los cuáles se unen a través de 6 rectángulos de 20 cm de alto y ancho variable que al doblarse quedan forrados representando los *obis*. (Ver Cuerpo C, pp. 51-55)

El delantero izquierdo es un rectángulo de 35 cm de ancho por 1 mt de altura, siendo igual en medida a su espalda correspondiente que es cosida con un cierre central dientes de perro de 1.10 mts con la espalda derecha de 35 cm de ancho por 75 cm de alto, teniendo como final una asimetría entre las tres partes.

Para la realización del escote, se hace una incisión por la línea de hombros y este sobrante es llevado al interior como vista, y cómo último componente se genera un *obi* principal de 20 cm de alto por 1.20 de ancho para ajustar el remerón.

Respecto a la parte *bottom* que acompaña este conjunto se diseña una falda que se superpone con dos componentes textiles asimétricos con un corte oblicuo para cerrarse,

contemplando en el contorno de cada pieza de moldería la parte delantera y posterior de la pierna, para sujetarse finalmente mediante presillas por un *obi* anudado en la cintura a manera de cinturón.

En el conjunto 11 el lector podrá observar conjugaciones de las variantes anteriormente descritas, ya que en la parte *bottom* la falda cruzada toma nuevamente la superposición de dos espaldas como detalle constructivo, mientras que en los delanteros se colocan bolsillos internos y cierres para regular el ancho. La misma se la usa también portando un *obi* amarrado que se mete debajo de las presillas, prescindiendo de esta forma la colocación de una cintura. (Ver Cuerpo C, pp. 43-47)

El saco que completa la parte *top* sigue esta línea de recursos sumado a la moldería plana del *kimono* ya que este se construye en su mayoría por figuras geométricas que se doblan para generar formas anatómicas.

El delantero se arma por cinco partes, las tres primeras del lado derecho son recortes rectangulares de 10, 18 y 7 cm de ancho por 58 cm de altura que tienen en sus uniones de costura cierres para regular la prenda o si el usuario quiera usar alguno abierto o cerrado por función de diseño, mientras que el hemisferio izquierdo se compone por dos recortes inclinados, el superior de 35 cm de ancho y el inferior que al cerrar las dos tablas sueltas sin pespunte con profundidad de 8 cm tiene la misma medida en su contorno, alcanzando una longitud final de 70cm al ser unidos, teniendo una asimetría de 12 cm respecto a su par.

La espalda se plasma a través de ocho moldes que representan siete piezas de corte, dividiéndose en tres partes, la izquierda compuesta por dos rectángulos de 9 cm de ancho por 58 cm de altura con una ligera inclinación de 3 cm, la parte central comprendiendo un rectángulo de 22 cm de ancho por 18 cm de alto y dos de 11 cm de ancho por 45 cm de altura, y finalmente la parte derecha por un cuadrado de 14 cm por 14 cm y dos rectángulos de 7 cm por 51 cm. Cabe destacar que en todos los recortes de

este saco se colocan cierres para la regulación de la prenda de acuerdo a la corporalidad del sujeto.

Para la colocación de las mangas la moldería se opera cortando un rectángulo de tela de 32 cm por 50 cm, medida que se reparte tanto para el delantero como para la espalda, finalmente cuándo el saco se cose por la línea de hombros, se hace una pequeña incisión, llevando esta tela al interior como vista para finalmente cortar un rectángulo de tejido para la terminación del cuello de 18 cm de alto por aproximadamente 1.50 mts de ancho, siguiendo los parámetros de confección del *kimono*.

La espalda del *kimono* cortada por dos, es otra cuestión primordial para la creación de esta colección, ya que se pone especial énfasis en esta zona corporal como punto focal desde el cual parte la construcción.

Ejemplos de esta inspiración son el tapado asimétrico envolvente de paño gris correspondiente al conjunto 7 y el saco sastre con una manga con copa y otra ranglan del conjunto 8 de casimir amarillo, los cuáles brindan la posibilidad de regular sus contornos gracias a espaldas superpuestas por hileras de botones, junto a la idea conjugada del *origami* de los cruces que se introducen por los ojales delanteros para plegarse y cerrar las tipologías. (Ver Cuerpo C, pp. 29-36)

En el caso del saco reciclado con aberturas en la espalda del conjunto 5, el diseñador plantea un giro para este recurso, partiendo de dicha prenda se hace un proceso de deconstrucción sacando las mangas y el cuello, planchando las solapas hacia arriba, para proceder a recortar la espalda y colocar tablas de 10 cm a cada lado que se encuentran en cierres dientes de perro metálicos que parten desde el escote hasta el ruedo, siendo de este punto dónde rectángulos textiles de 52 cm de largo por 46 cm de ancho se cosen entre la tela base y el cierre para envolver el cuerpo, juntándose en la parte delantera.

Estas transformaciones se realizan con el fin de que sea el usuario el que dictamine si la tipología se usa como capa o poncho, cerrando esta parte por encima de los brazos, o

como un sobretodo que se une al resto del saco rodeando el tórax y cruzándose por debajo de las extremidades, para regularse por dos hileras de botones en la zona anterior. Igualmente los cierres sirven para el mismo propósito ya que estos al llevarlos abiertos en su totalidad brindan hasta 20 cm más de contorno final porque las tablas se desplegarían. (Ver Cuerpo C, pp. 19-23)

5.2.3 interior - exterior

La comunión armónica del hombre con su entorno como una continuidad de su ser es interpretado con el uso de materiales naturales poniendo de manifiesto el concepto de interior - exterior, entre la prenda que envuelve, se encastra y protege, con el individuo que es envuelto y protegido.

Esta cita también es reforzada por el estudio anterior de la arquitectura de Kazuo Shinohara, Mies van der Rohe y Ruy Othake manifestándose en las forrerías internas de algunas tipologías que sobresalen de los tejidos base como recursos comunicativos de lo de adentro como complemento de lo de afuera, siendo incluso las partes que unen ciertas prendas.

El autor en el chaleco / camisola negro y rojo del conjunto 6 se inspira en estos parámetros de convivencia a través de la superposición, el cerramiento por triple direccionalidad y el juego entre la tela base y la tela de combinación o forrería, como dos fuerzas que actúan en conjunto y cambian roles en determinados pasajes, siendo las dos partes protagonistas de una manera igualitaria en la imagen visual de la prenda plasmando el concepto de lo interno y externo como dos fuerzas constructivas complementarias. (Ver Cuerpo C, pp. 24-28)

La parte *top* se construye como una pieza de sastrería casi cuadrada, con mínimas circunferencias en la zona de la sisa y el cuello, poseyendo la parte anterior derecha dos componentes de moldería, una superior de denim de 12 cm de ancho por 70 cm de altura con una inclinación de 4 cm en el ruedo y una inferior de poplín que se cose encimada en

el costado a la primera de 35 cm de ancho por 22 cm de alto con 4 tablas de una profundidad de 8 cm.

La parte anterior izquierda se compone por dos piezas de corte más, la superior de poplín de 28 cm de ancho por 70 de altura con una inclinación de 4 cm hacia el escote, contando con cuatro tablas de 10 cm de profundidad en su cerramiento, por último una pieza encimada en el costado de denim de 42 cm de alto por 35 cm de ancho con una inclinación de 7 cm.

La espalda se construye de una pieza de 40 cm de ancho por 70 cm de alto, con 5 tablas de 8 cm, la cuál en su forma casi geométrica tiene pequeñas curvas de 0.8 cm en el área de sisa y cuello.

Por último el cuello decorativo se realiza siguiendo la medida de la circunferencia del escote que proviene de la unión entre las partes, teniendo como producto un chaleco que se cierra usando tanto los componentes de base como los forros plegados, sumando la acción interactiva para con el usuario, ya que tiene tres direcciones en estos cruces para portar la prenda.

El componente *bottom* de este conjunto es una falda cruzada asimétrica que conjuga el recurso de encastre y doblez entre dos delanteros, a través de un ojal en el hemisferio derecho, y el encimado de dos espaldas con una ligera inclinación, por ende cuatro elementos de corte con silueta anatómica pero que siguen brindando la regulación a cargo del cliente.

También se suman detalles constructivos de sastrería como bolsillos ojal de 16 cm, finalizando con un *obi* de cuero de ternera para indumentaria como cerramiento e instrumento de sujeción al cuerpo.

5.2.4 Impermanencia geográfica y guías Zen

Las acciones de cruzar, doblar, anudar y atar toman predominancia sumadas a dos que el diseñador agrega como es la de abotonar y segmentar este vestido interactivo, depurado y versátil con muchos recorridos visuales, en donde el sujeto aprenderá a cómo

llevar este objeto de una manera adecuada, y a su vez como el objeto vestirá con soltura a algunos cuerpos convirtiéndose en un instrumento dúctil, y de paciencia ritualista como las manifestaciones japonesas presentadas.

Los conjuntos 1, 3 y 4 se diseñan partiendo de la acción de segmentar, inspirado en la concepción de impermanencia geográfica de Japón y la aceptación del presente como una de las guías espirituales *Zen*, adicionando la geometría pura del *kimono* y el *haori*.

En el vestido / tapado del conjunto 1, se proyecta una prenda que funciona como enterizo o abrigo y también como tipologías individuales devenidas en una falda y un *haori* si se separan abriendo los cierres que los unifican. (Ver Cuerpo C, pp. 3-5)

Este conjunto se realiza con dos rectángulos de 45 cm de ancho por 1.30 mts de largo que se reparte para delantero 44 cm y espalda 86 cm alternando la medida. A 10 cm desde el orillo se pliega la tela 7 cm para colocar los cierres que encierran las tablas, de esta forma la medida final son los 38 cm que tiene un *kimono* tradicional que no genera desperdicios, ya que el corte de tela para dibujar el escote es cosido de manera interna como vista. A su vez las mangas son rectángulos que siguen la línea de hombros de 34 cm por 50 cm de alto.

En la zona inferior se realiza una falda base de 64 cm de contorno de cintura por 50 cm de largo total, colocando dos tablas de 7 cm en el delantero y espalda derecha, quedando la segunda escondida por el cierre que se cose en medio, por último se realiza una profundidad de 7 cm más para otra tabla en el sector izquierdo de los dos lados (anterior y posterior). Proyectando este diseño se enfatiza que el mismo deja entrever el abdomen en un sector segmentado producto de la idea rectora, a su vez que la usuaria puede decidir cómo llevar el conjunto, si con los cierres cerrados o abiertos para más holgura por las tablas, o usar las tipologías juntas o separadas.

En el conjunto 3 se propone vestir el torso con una camisola / *kimono* con media espalda y medio delantero con cruce sujetos a través de un recorte tridimensional envolvente, un tirante y un *obi*. (Ver Cuerpo C, pp. 9-13)

Para este cometido se proyecta en la planimetría tres rectángulos de 14 y 30 cm de ancho por 1 mt de alto para los delanteros y para la media espalda uno de 25 cm por 1 mt. Posteriormente el patrón envolvente cortado dos veces de 1.30 mts por 70 cm de altura se cose en medio de los moldes frontales como un recorte que hará el recorrido al cuerpo.

Cómo paso final se pliega la parte frontal para dibujar el escote, cosiendo esta zona con el rectángulo que corresponde a la faja de terminación de 20 cm de ancho por 1.70 mt. En este conjunto el *obi* juega un papel preponderante porque ciñe la tipología a la cintura sujetando el recorte que cubre el costado desnudo de la camisola, el tirante que une delantero – espalda y la faja que da un punto de apoyo en el cuello.

En el conjunto 4 se diseña un vestido abierto asimétrico con cruces holgados y canilleras, que continúa la idea de unificación por cierres de partes dejando espacios vacíos de por medio, en este caso las rodillas. El armado de esta prenda comprende dieciséis piezas, en la parte delantera cuatro rectángulos, dos de 75 cm de largo por 20 y 17 cm de ancho respectivamente para la zona derecha y dos de 16 y 11 cm por 95 cm de largo para la zona izquierda y espaldas de la misma posición. (Ver Cuerpo C, pp. 14-18)

Para la espalda se cortan dos piezas más de 15 y 8 cm por 1 mt de largo, finalmente ocho partes más para las canilleras, las frontales de 20, 17, 16 y 11 cm por 30 cm de largo y las posteriores de 16, 15, 11 y 8 cm.

La prenda se une cosiendo costados y línea de hombros, plegando el escote y colocando en cada recorte un cierre que empieza en el ruedo de cada canillera y termina en el cuello de cada parte del *top*.

Para completar el vestido se diseña como tercera piel un *kimono* de paño con mangas cortas, sin diferir de la medida de contorno de uno tradicional. El mismo se proyecta por dos rectángulos, uno de 38 cm por 70 cm y otro de 38 cm por 85 cm en su largo. Se realiza igualmente un *obi* de 20 cm de ancho por 1.40 mts. de largo, y para dar

terminaciones se corta una faja para el cuello, dos ruedos y seis presillas en casimir amarillo.

5.3 Prototipo fusión: Kimono / camisa

En este subcapítulo se describe el proceso con el cuál se construyó el prototipo del proyecto, relatando los recursos que posee, variantes y constantes que también se aprecian en el resto de conjuntos. Se ahonda en la descripción del surgimiento de determinadas ideas para las transformaciones morfológicas guiadas por todo el estudio previo de Japón y la imagen final puesta en dos personas.

5.3.1 Kimono / camisa

Para edificar esta tipología se tuvo en cuenta cinco ideas, la primera que se refleje los dobleces inspirados en el *origami*, pero sin recurrir al prototipo arquitectónico que no se puede usar diariamente, sino todo lo contrario algo que sea cómodo y fácil de portar en la calle, en el trabajo o en situaciones cotidianas pero que también requiera paciencia por parte del usuario para usarlo.

Después se tomó en cuenta la consideración de la estructura plana, recta y limpia del *kimono*, con atención especial en la espalda separada y cortada por dos. Como tercer ítem se analizó cómo el sentido de comunión de exterior e interior puede funcionar como recurso visual y de moldería.

Como cuarta idea se planteó la duda de cómo se puede unificar ideas de construcción opuestas, y que aún así las dos formas se equilibren con la idea rectora, en este caso piezas curvas de entalle antropométrico de un talle proyectual con partes rectas, y por último el quinto tema referente al cerramiento de la prenda para que presente más de un tipo de silueta de acuerdo a cómo se la use, para lograr la interacción entre el sujeto y el objeto textil.

Esta tipología se ideó a construir partiendo de un molde de camisa unisex talla 44 sin pinzas con las siguientes medidas principales, 65 cm en el largo de espalda, 67 cm en el largo delantero, 18 cm en el ancho de hombro, 32 cm en el contorno de medio busto

incluyendo una cartera de 5 cm, 54 cm el contorno de espalda y el apoyo de sisa a los 23, 5 cm desde el vértice del hombro.

La transformación se realizó en primera instancia dividiendo la espalda en dos al centro para dar un cruce de 13 cm a cada parte siguiendo la premisa de la división en esta zona del *kimono*. Después se alargaron los largos modulares volviéndolos rectos, en el lado izquierdo tanto del delantero como de la espalda a 92 cm y del lado derecho a 1 mt para que el prototipo híbrido cubra el cuerpo por debajo de las rodillas.

Luego se procedió a dibujar los cruces delanteros partiendo del escote y terminando en el ruedo, el lado izquierdo con 42 cm a los 32 ya contemplados, dando como resultado 74 cm y el derecho 25 cm de cruce más los 32 cm, 57 cm finales, eliminando de esta manera la cartera del molde base.

Posteriormente se marcó el ojal de 73 cm en la mitad del delantero derecho para que el kimono camisero se pueda envolver y encastrar. Para la terminación de este recurso se precisó de dos rectángulos de 8 cm de ancho por 77 cm de alto, porque esta zona se cose siguiendo los pasos operacionales de un bolsillo ojal, pero en este caso sin fondo.

En esta zona se colocó una cartera interna cosida entre el ojal y la terminación para que cuando el delantero izquierdo se introduzca se pueda abotonar en esta zona para regular el ancho y pueda plegarse sin inconvenientes. (Ver Cuerpo C, pp. 37-39)

En la zona del escote se afinó la redondez del mismo y se realizó detalles constructivos de una camisa tradicional como son pie de cuello y cuello con una altura acabados de 4 cm y 8, 5 cm respectivamente.

Finalmente se procedió a realizar la manga con una altura de copa de 11, 5 cm y 58 de largo total, terminando con un contorno de puño de 24 cm por 8 cm de altura una vez cosido.

Para los avíos se colocó una hilera de 13 ojales y botones en los cruces de las espaldas, dos hileras de 8 pares en el delantero izquierdo, una hilera de 8 pares en la cartera interna y como último paso dos hileras de 6 pares en el delantero derecho.

5.3.2 Producción fotográfica

Para la producción se fotografió el producto sobre dos diferentes corporalidades de usuarias, con distintas estaturas en un escenario urbano como idea del humano que vive en el mundo de cemento portando una prenda que denota tranquilidad y depuración pero que a su vez esconde una complejidad en su armado y modo de llevarlo por buscar el fin de la ductilidad. (Ver Cuerpo C, pp. 60-62)

Las modelos son personas comunes con una belleza natural sin personajes ni apariencias, no creada para un determinado evento o momento ni artificialmente planificada, posan despojadas casi en su totalidad de maquillaje con actitudes corporales de un día tranquilo en el que transitan las calles cercanas a sus apartamentos, casas, centros de estudio o lugares de trabajo.

El calzado usado por los dos sujetos portadores de sentido son de caña baja y planos alimentando la idea de lo casual mientras se envuelven con una prenda que da la impresión que brinda cobijo.

El producto terminado enteramente forrado, denota lo pretendido en el proyecto una pieza ritualista interactiva que para colocarla y plegarla necesita de un tiempo más largo que el sacarse cualquier prenda y paciencia para abotonarlo, ajustarlo y llevarlo cómo el usuario decida por sus cruces, también el tópico que pueda vestir algunos cuerpos sin importar diferencias corporales abruptas fue posible gracias a la inspiración encontrada en una nación con tanta historia en todos los campos de la información y cultura.

Conclusiones

Se observa al mercado actualmente sumido en una masividad avasallante, dando como resultado que la creación de objetos junto con sus diseñadores muchas veces sigan este ritmo acelerado de producción y facturación de una temporada a otra, pudiendo dejar de lado la investigación profunda de cualquier temática para concebir conceptos que indaguen nuevos paradigmas o que sean realmente singulares de acuerdo al contexto y espacio geográfico dónde se los presenten.

La interculturalidad en este Proyecto de Graduación se presenta como la clave de ideas de primera mano que nutre en este caso al formato textil.

La industria de la moda en su totalidad se procesa por una tendencia de renovación constante y fabricación de cosas novedosas en un tiempo acotado, siendo los creativos consumidos muchas veces por este mismo sistema, pudiendo encontrar en la exploración minuciosa de otra cultura o rama respuestas para concebir nuevas maneras de composición morfológica, textil, incluso ideológica, teorizando estos asuntos como verdaderas investigaciones y no como inspiraciones superficiales, llevando así el diseño de indumentaria a un espacio que comunica una dialéctica de pensamiento devenido en tipologías. Con esto se hace énfasis en que la indumentaria cuándo es imaginada como un ícono de simbolismos adquiere un carácter informativo que traspasa tiempo y espacios, como el *kimono* que el sólo hecho de vestirlo representa un sinnúmero de acontecimientos.

Para el autor de este trabajo el haber indagado sobre Japón que posee una visión radicalmente opuesta de lo que significa vivir comparado a Occidente y los países latinoamericanos, abrió paso a interrogantes de cómo se puede configurar un método base de moldería que toma partido de cuestiones filosóficas, espirituales, compositivas y técnicas de este país para plasmarlos en recursos de diseño en el transcurso de quince conjuntos.

El estudio del país del sol naciente también sirvió para descubrir inquietudes que dieron como resultado el origen de este PG, como la creación de una prenda que tenga una tendencia ritualista siguiendo los parámetros de forma del *kimono* conjugados con técnicas de plegado del *origami*, la generación de una tipología estética que maneje la ductilidad y la interacción entre el sujeto y objeto como premisa para vestir algunos cuerpos de acuerdo a una segmentación de los tipos somáticos, siendo todos estos parámetros resueltos en la proyección de una colección junto con un prototipo que se fue formando precisamente con la recopilación y descubrimiento de información acerca de Japón.

Como se pudo leer en el primer capítulo, este archipiélago milenario no se rige solamente por leyes estatales o gubernamentales, también el desarrollo de sus habitantes y sus interacciones se guían por pensamientos y valores ligados a cuestiones metafísicas y espirituales, las cuáles brindan observaciones de cómo se puede transitar una vida de una manera tranquila, siendo estos tópicos los que vuelven tan notable y particular su idiosincrasia porque hasta la actualidad estos lineamientos se han conservado y siguen muy arraigados a lo que se considera la sustancia o esencia del ser japonés.

Precisamente se ahondó en estos asuntos porque los mismos no solamente quedan en un plano de creencia sino que son catalizadores del pensamiento constructivo y compositivo de entidades tangibles, por ende para decodificar la configuración del diseño japonés se recurrió primero a la comprensión de que significa a través de la historia lo que se consideró como valores que guían a este país, los cuáles son una fuerza intangible que han llevado al país hacia un avance sostenido a pesar de tiempos difíciles como los periodos de pos guerra o los constantes desastres naturales que azotan su territorio.

La práctica del *Zen* como una búsqueda del conocimiento personal, como un equilibrio mental para lograr serenidad y paz interna a través de la aceptación de la naturaleza de

las cosas o el sintoísmo como una unidad de respeto entre el hombre y lo que lo rodea, para una comunión armónica.

También el código milenario presente en el *bushido* de directrices de comportamiento individual, grupal y social, una geografía limitada para que una superpoblación de más de 127 millones de personas habite, sumado a una educación reflexiva basada en la investigación no solamente condicionan la relación entre pares, también edifican el pensamiento, siendo esto un origen de las características de simplificación, despojo, depuración, limpieza de las cosas, maximización de espacios por estructuras plegables que son llevados a cabo quizás hasta de una manera inconsciente como respuesta a su historia.

La relación de estos tópicos con el trabajo visible de arquitectos como Ruy Othake, Kazuo Shinohara, Mies van der Rohe; diseñadores de indumentaria como Jum Nakao, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo, Vivienne Westwood, Jessica Trosman y artistas plásticos como Takashi Murakami y Tomie Ohtake se profundizaron en el transcurso de los capítulos uno , dos y tres relacionando todo esto también con la decodificación del *kimono* y el *origami*, para con el conocimiento de otras ramas, traspasar estas cuestiones al formato donde la técnica es dominada.

Así se constató como estos creativos a pesar de tener diversas nacionalidades y operar en diferentes campos y ciudades, la presentación final de sus proyectos a pesar de ser distintos por manejar diversas áreas, materiales, paletas de colores, filosofías, líneas temáticas; encuentran puntos de convergencia y algunas similitudes en propiedades y recursos como la depuración, la austeridad de espacios, la simplificación de elementos figurativos a geometría, la naturaleza presente como fuerza motriz y constructora, los ángulos rectos, denotando de esta manera sus orígenes japoneses o un acercamiento a esta nación.

Por otra parte la investigación de las ideologías que atraviesan estas obras, ayudan a entender las fuerzas externas que influyen en el quehacer, ayudando justamente a la

creación de un pensamiento propio que responde a dudas y problemáticas diferentes en otro espacio geográfico.

Con esto se enfatiza que la intertextualidad debe ser teorizada profundamente en cualquier proyecto también, porque esto otorga oportunidades de edificar temas nuevos por la yuxtaposición, filtros y análisis personales de los mismos.

El PG *Desenvolver el cuerpo* se armó con la aceptación plena de que la interculturalidad es un elemento que generó y seguirá generando ciudades de proyección y alcance global, donde el diseño singular y de autor tiene una gran aceptación, teniendo en el análisis de Japón una plataforma para incluso comprender tópicos regionales y una gran fuente de recursos visuales.

La prenda interactiva que se diseñó, junto con la colección fueron resultados de este enfoque. Por una parte las propiedades físicas del *origami* como la superposición, el dobléz y el encastré por peso de módulos repetidos fue una de las piezas angulares para lograr el cometido de que una sola tipología vista a distintos usuarios con variedad en sus corporalidades, ya sea un sujeto ectomorfo, mesomorfo o endomorfo, pero sin diferencias abruptas, porque la tipología es regulable en esta oportunidad en sólo tres tallas, no incorporando en el campo de estudio usuarios con problemas de sobrepeso u obesidad; pero cabe resaltar que los recursos sí pueden tranquilamente ser adaptados para lograr este cometido si fuera necesario

Las espaldas abiertas y cruces amplios que generan formas complejas, junto con una moldería geométrica unificada por la línea de hombros, partieron de la estructura del *kimono* tradicional con su arquetípica silueta T, que junto al *obi* y las acciones de anudar y atar, abrieron un abanico de nuevas posibilidades para operar moldería, ya sea partiendo de la geometría en sí misma que no genera desperdicios de tejido o conjugando esta forma constructiva con piezas antropométricas provenientes de un sistema de talles proyectual.

Finalmente se destaca la influencia total que el conocimiento parcial de una cultura lejana como la japonesa, dio como respuesta no solamente una colección de conjuntos híbridos que abren el espectro de cómo crear indumentaria y cómo estos recursos pueden ser traspasados a otros formatos, sino también el acercamiento para conocer un mundo diferente con otra mentalidad que enriquece el personal del diseñador.

Imágenes seleccionadas



Figura 1: Casa tradicional japonesa. Fuente: Arqhys (2011). Recuperado el 07/11/13 de <http://www.arqhys.com/casas/europeas-casas-japonesas.html>



Figura 2: Barrio *Liberdade* en San Pablo durante un evento. Fuente propia (2013).

Recuperado el 14/11/13



Figura 3: Hotel Unique por Ruy Othake en San Pablo. Fuente Blta (2014). Recuperado el 19/03/14 de <http://blta.com.br/wp-content>



Figura 4: Colección Otoño Invierno 2007 de Vivienne Westwood. Fuente: Trendland (2005). Recuperado el 09/11/13 de <http://trendland.com/adn-de-la-mode-by-inez-vinoodh-for-vogue-paris-august-07/>

Lista de referencias bibliográficas

Abdalla, A. (2014). *El valor de la educación en Japón: Think different*. Recuperado el 28/04/15. Disponible en <http://www.nippon.com/es/column/g00151/>

Alecci, S. (2008). *Japón, Brasil: Centenario de la inmigración japonesa a Brasil*. Recuperado el 02/12/13. Disponible en <http://es.globalvoicesonline.org/2008/12/24/japon-brasil-centenario-de-la-inmigracion-japonesa-a-brasil/>

Athos, A y Pascale, R. (1981). *El secreto de la técnica empresarial japonesa*. Barcelona: Editorial Grijalbo

Baudot, F. (2006). *La moda del siglo XX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

Bouvier, N. (1991). *Chronique japonaise*. París: Editorial Payot

Comité Editorial de Nippon.com (2015) *Una revolución tecnológica internacional nacida del origami*. Recuperado el 05/05/15 de <http://www.nippon.com/es/currents/d00161/>

Croci, P y Vitale, A. (2012). *Los cuerpos dóciles: Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La marca Editora

Embajada de Japón en Argentina. (2009). Recuperado el 10/11/13 de <http://www.ar.emb-japan.go.jp/Contenido/07.Historia.htm>

Farias, E. (1993). Integración. En Tafuri, M (Ed.). *La arquitectura de Ruy Othake* (p.126). Madrid: Editorial Celeste

Fernández, T. (17 de Febrero de 2014). *La Casa Farnsworth de Mies van der Rohe: Un ícono de la Arquitectura Moderna*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://www.cosasdearquitectos.com/2014/02/la-casa-farnsworth-de-mies-van-der-rohe-un-icono-de-la-arquitectura-moderna/>

Gasió, G. (1988). *Borges en Japón, Japón en Borges*. Buenos Aires: EUDEBA

Giedion, S. (2011) *2G Kazuo Shinohara*, 50-59(1), p. 65

Hagiwara, Y. (2014). En Nippon.com (Ed.). *Una revolución tecnológica internacional nacida del origami*. Recuperado el 05/05/15 de <http://www.nippon.com/es/currents/d00161/>

- Holborn, E. (1986). Shinto. En Friedman, M. (Ed.). *Tokio: Form and spirit* (p. 186). Tokio: Walker Art Center
- Instituto cultural chileno japonés. (2011). Recuperado el 05/06/15 de <http://www.japones.cl/>
- Jackson, P. (1998) *Enciclopedia de origami y artesanía del papel*. Buenos Aires: Editorial La Isla
- Kago, R. (2002). En La colección del Instituto de la Indumentaria de Kyoto (Ed.). *Una historia de la moda del siglo XX*. Beijing: Editorial Taschen
- Kenchiku, S. (2011) *2G Kazuo Shinohara*, 50-59 (1), p. 244-245
- Kenji, E. (2011) *Un corazón temeroso de la naturaleza*. Recuperado el 18/06/15 de <http://www.nippon.com/es/column/g00259/>
- Kennedy, A. (1990). *Japanese Costume History and Traditon*. Italia: Editions Adam Biro.
- Koga, T (2002). En La colección del Instituto de la Indumentaria de Kyoto (Ed.). *Una historia de la moda del siglo XX*. Beijing: Editorial Taschen
- Leroi- Gourham, A. (1992) *Milieu et techniques*. París: Editorial Michel
- Massip, B. (2011) *2G Kazuo Shinohara*, 50-59(1), p. 5-12
- Meech, J. y Weisberg, G. (1990) *Japonisme comes to America: The japanese impact on the graphic arts 1876-1925*. Tokio: Times Mirror
- Milenovich, S. (2007). *Kimonos*. París: Éditions du Seui.
- Ministerio de Relaciones Exteriores, Japón. (1980). *El Japón de hoy*. Tokio: Nara
- Nakamichi, T. (2005). *Pattern Magic*. Londres: Laurence King Publishing.
- Nakamichi, T. (2012). *Pattern Magic 2*. Sabadell: Editorial Gustavo Gili.
- Nakamura, S. (17 de Abril de 2012). *Experiencia*. [posteo en blog]. Disponible en: http://blog.canpan.info/nikkei/category_3/1

- Nakao J. (07 de Mayo de 2014). *El valor de tu clóset Brasil: Jum Nakao*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://www.vistelacalle.com/55967/el-valor-de-tu-closet-brasil-jum-nakao/>
- Nitschke, G. (1993). *From Shinto to Ando: Studies in architectural anthropology in Japan*. Londres: Academy Edition
- Nojima, T (2002). En Nippon.com (Ed.). *Una revolución tecnológica internacional nacida del origami*. Recuperado el 05/05/15 de <http://www.nippon.com/es/currents/d00161/>
- Paulino, H. (2005). *Biografía de Tomie Ohtake*. Recuperado el 07/09/13 de <http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie/linha-do-tempo/index.html>
- Pradas, M. (2011) *Los tipos somáticos*. Recuperado el 20/07/15 de http://www.redmetodopilates.com.ar/tipos_somaticos_pilates.html
- Ramberg, M. (1993). Japanese Garden. En Nitschke, G. (Ed.) *From Shinto to Ando: Studies in architectural anthropology in Japan*. (p. 10) Londres: Academy Edition
- Saltzman, A. (2009). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- San Martín, J. (2008). El cortesano y el empresario. *Arquitectura Viva*, 123, 72-75
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda en Argentina: del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.
- Scott (1995). *Fundamentos del diseño*. México D.F: Editorial Limusa
- Shimazaki, H. (1993). *La filosofía del éxito: El lado humano de la empresa japonesa*. México D.F: Editorial Limusa
- Shimizu, C. (1984). *El arte japonés*. París: Ediciones Paidos
- Shinohara, K. (2011). *La concepción japonesa del espacio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Thomas, R. (1986). *Sabi - Wabi – Zen: El Zen y las artes japonesas*. Barcelona: Edicomunicación S.A.

Watzlawich, P y Krieg, P. (1991). *El ojo del observador: Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Editorial Gedisa

Zátonyi, M. (2008). *Gozar el arte, gozar la arquitectura. Asombros y soledades*. Buenos Aires: Ediciones Infinito

Bibliografía:

- Abdalla, A. (2014). *El valor de la educación en Japón: Think different*. Recuperado el 28/04/15. Disponible en <http://www.nippon.com/es/column/g00151/>
- Alecci, S. (2008). Japón, Brasil: Centenario de la inmigración japonesa a Brasil. Recuperado el 02/12/13 de: <http://es.globalvoicesonline.org/2008/12/24/japon-brasil-centenario-de-la-inmigracion-japonesa-a-brasil/>
- Arqhys (2011). Recuperado el 07/11/13 de: <http://www.arqhys.com/casas/europeas-casas-japonesas.html>
- Arquitectura Viva (2007). *Piedra al límite*. Madrid: Editorial Arquitectura Viva
- Athos, A y Pascale, R. (1981). *El secreto de la técnica empresarial japonesa*. Barcelona: Editorial Grijalbo
- Barzón, explorando el mundo contemporáneo (2012). Buenos Aires: Editorial Donn
- Baudot, F. (2006). *La moda del siglo XX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- Belting, H. (2002). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores
- Benaim, L. (1999). *Issey Miyake..* Barcelona: Ediciones Polígrafa
- Bolton, A. (2010). *Alexander McQueen: Savage Beauty*. Nueva York: Taschen.
- Boucher, F. (1965). *Historia del Traje: en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simon.
- Bouvier, N. (1991). *Chronique japonaise*. París: Editorial Payot
- Buisson, S. (1983). *Kimono: Arte Tradicional de Japón*. París: Edita
- Chenoune, F. (1993). *History of Men's Fashion*. París: Flammarion.
- Cook, P. (1997). *Arquitectura: Planeamiento y acción*. Londres: Studio Vista
- Cook, P y Llewellyn, J. (1991). *Nuevos lenguajes en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

- Comité Editorial de Nippon.com (2015) *Una revolución tecnológica internacional nacida del origami*. Recuperado el 05/05/15 de <http://www.nippon.com/es/currents/d00161/>
- Croci, P y Vitale, A. (2012). *Los cuerpos dóciles: Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La marca Editora
- Dawn, A. (1996). *Dadá y surrealismo, en Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- De Prada, M. (2012) *Arte, arquitectura y mimesis*. Madrid: Nobuko
- El ADN de la moda. (2009). Recuperado el 10/11/13 de <http://trendland.com/adn-de-la-mode-by-inez-vinoodh-for-vogue-paris-august-09/>
- El Croquis (2010). *Sou Fujimoto*. Madrid: Editorial Croquis
- El Universo. (2013). Recuperado el 10 de Noviembre de 2014 de <http://www.eluniversalsanantonio.mx/noticias-san-antonio/2013/10-famosos-que-adoptaron-a-estados-unidos-como-su-hogar-17613.html>
- Embajada de Japón en Argentina. (2009). Recuperado el 10/11/13 de <http://www.ar.emb-japan.go.jp/Contenido/07.Historia.htm>
- Farias, E. (1993). Integración. En Tafuri, M (Ed.). *La arquitectura de Ruy Othake* (p.126). Madrid: Editorial Celeste
- Fernández, T. (17 de Febrero de 2014). *La Casa Farnsworth de Mies van der Rohe: Un ícono de la Arquitectura Moderna*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://www.cosasdearquitectos.com/2014/02/la-casa-farnsworth-de-mies-van-der-rohe-un-icono-de-la-arquitectura-moderna/>
- Gans, D. (1988). *Le Corbusier*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Gasió, G. (1988). *Borges en Japón, Japón en Borges*. Buenos Aires: Eudeba
- Giedion, S. (2011) *2G Kazuo Shinohara*, 50-59(1), p. 65
- Gombrich, E. (1992). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza.

- Hagiwara, Y. (2014). En Nippon.com (Ed.). *Una revolución tecnológica internacional nacida del origami*. Recuperado el 05/05/15 de <http://www.nippon.com/es/currents/d00161/>
- Holborn, E. (1986). Shinto. En Friedman, M. (Ed.). *Tokio: Form and spirit* (p. 186). Tokio: Walker Art Center
- Instituto cultural chileno japonés. (2011). Recuperado el 05/06/15 de <http://www.japones.cl/>
- Jackson, P. (1998) *Enciclopedia de origami y artesanía del papel*. Buenos Aires: Editorial La Isla
- Jones, C. (1985). *Diseñar el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili
- Kago, R. (2002). En La colección del Instituto de la Indumentaria de Kyoto (Ed.). *Una historia de la moda del siglo XX*. Beijing: Editorial Taschen
- Kenchiku, S. (2011) *2G Kazuo Shinohara*, 50-59(1), p. 244-245
- Kenji, E. (2011) *Un corazón temeroso de la naturaleza*. Recuperado el 18/06/15 de <http://www.nippon.com/es/column/g00259/>
- Kennedy, A. (1990). *Japanese Costume History and Traditon*. Italia: Editions Adam Biro.
- Koga, T (2002). En La colección del Instituto de la Indumentaria de Kyoto (Ed.). *Una historia de la moda del siglo XX*. Beijing: Editorial Taschen
- Leroi- Gourham, A. (1992) *Milieu et techniques*. París: Editorial Michel
- Massip, B. (2011) *2G Kazuo Shinohara*, 50-59(1), p. 5 a 12
- Mcqueen, A. (2011) Recuperado el 11 de Octubre de 2013: http://www.alexandermcqueen.com/int/en/corporate/archive2005_ss_womens.asp
- Meech, J. y Weisberg, G. (1990) *Japonisme comes to America: The japnaese impact on the graphic arts 1876-1925*. Tokio: Times Mirror
- Milenovich, S. (2007). *Kimonos*. París: Éditions du Seui.

- Met Museum. (2011). Recuperado el 10 de Octubre de 2013 de <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/about/>
- Ministerio de Relaciones Exteriores, Japón. (1980). *El Japón de hoy*. Tokio: Nara
- Nakamichi, T. (2005). *Pattern Magic*. Londres: Laurence King Publishing.
- Nakamichi, T. (2012). *Pattern Magic 2*. Sabadell: Editorial Gustavo Gili.
- Nakamura, S. (17 de Abril de 2012). *Experiencia*. [posteo en blog]. Disponible en: http://blog.canpan.info/nikkei/category_3/1
- Nakao J. (07 de Mayo de 2014). *El valor de tu clóset Brasil: Jum Nakao*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://www.vistelacalle.com/55967/el-valor-de-tu-closet-brasil-jum-nakao/>
- Nitschke, G. (1993). *From Shinto to Ando: Studies in architectural anthropology in Japan*. Londres: Academy Edition
- Nojima, T (2002). En Nippon.com (Ed.). *Una revolución tecnológica internacional nacida del origami*. Recuperado el 05/05/15 de <http://www.nippon.com/es/currents/d00161/>
- Oliveras, E. (2004) *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Planeta
- Paulino, H. (2005). *Biografía de Tomie Ohtake*. Recuperado el 07/09/13 de <http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie/linha-do-tempo/index.html>
- Phaidon Press Limited. (2011). *The Art Book*. China: Phaidon.
- Phaidon Press Limited. (2011). *The Fashion Book*. Hong Kong: Phaidon.
- Pradas, M. (2011) *Los tipos somáticos*. Recuperado el 20/07/15 de http://www.redmetodopilates.com.ar/tipos_somaticos_pilates.html
- Ramberg, M. (1993). Japanese Garden. En Nitschke, G. (Ed.) *From Shinto to Ando: Studies in architectural anthropology in Japan*. (p. 10) Londres: Academy Edition
- Saltzman, A. (2009). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

- San Martín, J. (2008). El cortesano y el empresario. *Arquitectura Viva*, 123, 72-75
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda en Argentina: del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé
- Sato, H. (2013). *Drapeados: El arte de modelar prendas de vestir*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Scott (1995). *Fundamentos del diseño*. México D.F: Editorial Limusa
- Shimazaki, H. (1993). *La filosofía del éxito: El lado humano de la empresa japonesa*. México D.F: Editorial Limusa
- Shimizu, C. (1984). *El arte japonés*. París: Ediciones Paidós
- Shinohara, K. (2011). *La concepción japonesa del espacio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Silva, A. (2005). *El libro del haiku*. Buenos Aires: Editorial Bajo la Luna
- Sobre arquitectura. (2008). Recuperado el 07/11/13 de <http://vueltapanoramica.blogspot.com.ar/2011/09/mies-van-der-rohe-casa-farnsworth.html>
- Thomas, R. (1986). *Sabi - Wabi – Zen: El Zen y las artes japonesas*. Barcelona: Edicomunicación S.A.
- Trendland. (2005). Recuperado el 09/11/13 de <http://trendland.com/adn-de-la-mode-by-inez-vinoodh-for-vogue-paris-august-07/>
- Watzlawich, P y Krieg, P. (1991). *El ojo del observador: Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Editorial Gedisa
- Zanardi, C. (2015) *La elocuencia gráfica sumada a los códigos locales es la clave de los diseños exitosos*. Recuperado el 23/06/15 de: <http://brandsmkt.com/la-elocuencia-grafica-sumada-a-los-codigos-locales-es-la-clave-de-los-disenos-exitosos/>
- Zátonyi, M. (2008). *Gozar el arte, gozar la arquitectura. Asombros y soledades*. Buenos Aires: Ediciones Infinito

