

# PROYECTO DE GRADUACIÓN

TRABAJO FINAL DE GRADO

CUERPO

**B**

## **Indumentaria Metabólica**

---

Prendas Versátiles Inspiradas en la  
Arquitectura Japonesa

**Manuela Bascougnét**

**92109**

**Diseño Textil y de Indumentaria**

**Creación y Expresión**

**Diseño y producción de objetos, espacios e  
imágenes**

**10/12/2019**



Facultad de Diseño  
y Comunicación

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo 1: El vestir: Signo e industria</b> .....	13
1.1 La moda en la sociedad de consumo.....	14
1.2 Ciclos de la moda.....	15
1.3 La moda como signo.....	17
1.4 El poder simbólico de las prendas.....	18
1.5 Prejuicios de un cuerpo vestido.....	20
1.6 La identidad más allá de las tendencias: Elecciones personales.....	21
<b>Capítulo 2: Un nuevo espacio femenino</b> .....	24
2.1 El rol de la mujer a través del tiempo.....	25
2.2 La revolución de la mujer independiente.....	26
2.3 Cambios cronológicos en su indumentaria.....	28
2.4 Inclinationes del vestir en la contemporaneidad.....	34
2.5. Diseño de Autor: Representaciones individuales.....	35
2.6 El tiempo como consideración del diseño.....	37
<b>Capítulo 3: Diseño versátil inspirado en el metabolismo japonés</b> .....	39
3.1 Orígenes del movimiento.....	40
3.2 Tange y sus propuestas urbanistas.....	42
3.2.1 Tokio orgánico: Un plan metabólico.....	44
3.3 Bases conceptuales: Metabolismo como sinónimo de versatilidad.....	47
3.4 Análisis de obras arquitectónicas metabólicas.....	49
3.5 Patrones de un grupo metabolista: Conceptos.....	50
3.6 Fundamentos clave en consideración.....	52
<b>Capítulo 4: Inspiración metabólica: Sistema de tipologías transformables</b> .....	54
4.1 Propósitos: Nuevos ciclos de la moda.....	55
4.2 Propósitos: Acompañar a la mujer contemporánea.....	57
4.3 Funcionalismo y funcionalidad.....	58
4.4 La versatilidad como sinónimo de funcionalidad.....	60
4.5 Análisis de casos de relevancia: Indumentaria versátil.....	62
4.6 Transformación de tipologías versátiles: Un nuevo sistema de indumentaria.....	64
4.7 Métodos sistemáticos: Diferenciación de ciclos metabólicos.....	66
4.7.1 Expansión.....	67
4.7.2 Regeneración interna.....	68
4.8 Estilo propio: Fusión entre versatilidad y ocasiones de uso.....	70
<b>Capítulo 5: Propuesta de colección metabólica de autor</b> .....	74
5.1 Concepto e inspiración: Filosofía metabolista.....	74
5.2 Universo del usuario: Cuestiones del sujeto portador.....	75
5.3 Estética metabolista.....	77
5.4 El Material.....	80
5.4.1 Innovación Textil: Tramas expansibles.....	83
5.5 Recursos Constructivos: Innovación de Avíos funcionales como conectores.....	85
5.6 Selección de Tipologías.....	87
5.7 Desarrollo de Colección: Análisis de Transformaciones de tipologías versátiles.....	89
<b>Conclusiones</b> .....	95

<b>Lista de referencias bibliográficas.....</b>	<b>98</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>101</b>

## **Introducción**

El presente Proyecto de Graduación (PG) titulado *Indumentaria Metabólica; Prendas versátiles inspiradas en la arquitectura japonesa*, parte de la necesidad social de la mujer urbana y contemporánea de agilizar los tiempos que tarda en cambiarse. El mismo se enmarca dentro de la categoría Creación y Expresión, ya que pretende la creación de una línea de indumentaria que permita no solo la expresión como diseñadora de la autora, sino que también dé una respuesta concreta a la problemática a tratar. Esta propuesta creativa se encuentra dentro de la línea temática Diseño y Producción de objetos, espacios e imágenes, ya que tiene como fin diseñar desde un lado innovador, proponiendo así una nueva lógica vestimentaria. Se trata de un método basado en la creación de prendas versátiles, las cuales, a través de su transformación, supriman la necesidad de realizar un cambio completo de vestimenta, y funcionen ante las distintas necesidades que la mujer contemporánea podría estar expuesta cotidianamente.

En base al análisis de aquellos cambios socio-culturales que han ocurrido en la vida de la mujer contemporánea, aquella persona que abarca no solo los roles tradicionales sino también contemporáneos, y que debido a su estilo de vida no posee los tiempos necesarios para cambiar su vestimenta, se llega a la problemática de cómo se puede agilizar los tiempos que tarda una mujer en cambiarse, brindándole comodidad, elegancia y practicidad a través de su indumento. De esta forma, se deriva hacia la pregunta problema de cómo se puede agilizar los tiempos que tarda una mujer urbana, contemporánea y multifacética en cambiarse, a través de una colección de indumentaria autoral. Con esto en consideración, se propone como objetivo principal el de crear una colección de indumentaria de autor de carácter versátil y contemporáneo que facilite y de nuevas oportunidades a los métodos y estilos vestimentarios, inspirada en el movimiento arquitectónico metabolista japonés.

El Metabolismo Japonés se trata de una corriente arquitectónica contemporánea conformada por un grupo de arquitectos japoneses y urbanistas unidos bajo el nombre de

los Metabolistas y creada por Kenzo Tange en 1959. La inspiración proveniente de dicho movimiento arquitectónico recae en su característica principal y distintiva, la versatilidad, edificios de diseños orgánicos de carácter desmontable, donde su infraestructura pueda ser removida e intercambiable. Por lo tanto, se busca la creación de aquellas prendas que compartan y trasladen tanto sus características estéticas como sus métodos aplicados de diseño a la indumentaria. "Es el sistema arterial el que preserva la vida y el impulso humano de la ciudad, el sistema nervioso el que mueve su cerebro. La movilidad determina la estructura de la ciudad" (Tange, 2007, p.112)

A través de esta colección, se propone la creación de prendas versátiles y *metabólicas*, es decir, prendas cuya morfología y silueta puedan ser modificadas en base a los requisitos y a las distintas situaciones de la vida cotidiana que la usuaria podría estar expuesta, donde a través de la transformación de dichas prendas, se suprima la necesidad de realizar un cambio completo de vestimenta. Como objetivos secundarios se encuentra el de analizar y seleccionar aquellas tipologías las cuales debido tanto a su funcionalidad como utilidad y anatomía resulten como las más coherentes, así también como el de investigar sobre aquellos recursos constructivos, materiales, accesorios, y morfologías que se presenten como los más acordes a la finalidad de la propuesta y permitan la transformación de las prendas sin perder su espíritu original.

Este PG se dirige a mujeres de 22 a 45 años de la Ciudad de Buenos Aires que cumplan con las características del target de la colección a realizar: mujeres multifacéticas, urbanas, independientes, y con un gusto por el diseño de autor distintivo, originales tanto en su personalidad como en su indumento. Para comprender las necesidades y deseos de este nicho específico, se realizará un análisis histórico de aquellos cambios que sucedieron en la mujer, tanto sociológicamente como en su indumento, y se indagará en cuestiones más actuales como las elecciones vestimentarias, la simbología del vestir, así también como aquellos motivos por los cuales un sujeto portador elegiría una prenda versátil con un costo más elevado por sobre una mayor cantidad de prendas de menor costo y calidad, para

aplicar aquellas conclusiones a la colección a desarrollar. Se propone también, brindar conocimiento sobre la indumentaria versátil para que futuros proyectos puedan continuar con la investigación del tema.

Al realizar un relevamiento de antecedentes, se encuentran proyectos de graduación del ámbito institucional que se vinculan en algún punto con el presente proyecto. Uno de ellos es el de la autora Guerrera (2016), titulado *Prêt-à-Porter con textiles y morfologías deportivas*, se centra en la creación de una colección de indumentaria que fusione el rubro Prêt-à-Porter y el deportivo, con el motivo de combinar ocasiones de uso diferentes, beneficiando a la comodidad de la mujer en su vida cotidiana. Realiza un análisis profundo de ambos rubros, tanto sobre sus orígenes históricos, como sus características, tipologías, materiales, entre otros, con especial foco en su morfología y textiles.

Otro antecedente que se encuentra vinculado con este proyecto es el de Foschia (2011), denominado *Nuevo Lujo*, ubicado dentro de la categoría Creación y Expresión, trata sobre la búsqueda de un nuevo lujo femenino basado en la fusión de rubros. Además, trata sobre la sociedad actual y los nuevos estilos de vida y hábitos de consumo que esta presenta y que fueron necesarios de analizar para comprender el rumbo del mercado de lujo. Las nuevas delimitaciones de los rubros de indumentaria, la fusión de los mismos y, el auge del rubro del sportswear en particular, son temas que se analizaron en relación con aquel nuevo lujo surgente.

Pereyra (2015) crea el proyecto titulado *In-Prêt-Casual*, en el cual desarrolla una colección de indumentaria distinguida por la fusión entre el rubro casual wear, prêt-à-porter y las formas simbólicas manifiestas en la cultura de La Aguada, como representación de tradiciones de las culturas originarias argentinas. Para ello, se tomó como guía conceptual el reconocimiento de realizar productos contando una historia, un momento, un sentimiento o una relación con un suceso artístico o cultural, exhibiendo que no solo es un simple producto, sino que contiene un valor diferencial en comparación a un producto masivo.

La estudiante Grasticini (2013), en su proyecto *Indumento en Crecimiento*, propone el diseño de indumentaria para niños que tiene como característica distintiva un sistema constructivo que permite a la misma extender su vida útil. El Proyecto busca la creación de prendas funcionales, que además de ser estéticamente bellas, cuenten con la característica de ser duraderas. De esta manera, se pone de manifiesto, que es posible la creación y construcción de prendas extensibles y flexibles, pensadas en función del cuerpo y su desarrollo.

Por otra parte, Bisio De María (2012), autora del PG *Indumentaria de alto punto*, crea una línea de indumentaria donde sus bases son formuladas a partir de establecer los logros que pueden constituirse entre la fusión de la alta costura y la indumentaria deportiva. Comprendidas a tal fin las diferenciaciones existentes de dos rubros que se diversifican en más de un aspecto, esta contraposición permitió el desarrollo de un proyecto que concluye en un producto realizable e innovador.

Tomasella (2014), con su proyecto titulado *Fusión de estilos de vida*, tiene como propósito la creación de una colección de indumentaria llamada *Sofía María*, enfocada en aportar bienestar en la vida de la mujer urbana y multifacética. Se pretende crear prendas simplificadas, así también como una fuente de herramientas prácticas: prendas versátiles, cómodas y elegantes, trabajando sobre un nicho específico: las mujeres urbanas, elegantes, multifacéticas, activas e independientes.

Por otro lado, dentro de la categoría Ensayo, Veronesi (2014) en *El poder de la moda*, analiza la fuerza de influencia y el poder que la moda ejerce sobre los individuos en la sociedad actual. Se profundiza en temas como el estudio de la sociedad de consumo, el sistema de la moda actuando sobre el individuo y como cada uno de estos la interpreta. Además, cuestiona la posibilidad de proponer un tipo de consumo que exista por fuera de las tendencias, que sea masivo y que al mismo tiempo cada individuo logre identificarse con la indumentaria que viste.

Lena (2012), en *El indumento depurado*, desarrolla un ensayo en base al diseño de indumentaria minimalista a partir del estudio de la arquitectura de Tadao Ando. Así, demuestra como la arquitectura y la indumentaria se fusionan a través de un enfoque interdisciplinario, aportando resultados positivos que nutren una carrera con la otra. Además, analiza en profundidad la estética oriental, la geometría, su historia, y el pasaje de la misma al tratamiento del espacio en la vestimenta.

Otro antecedente vinculado es el de Mazzola Alzura (2011), donde se tratan dos grandes temáticas del diseño de indumentaria, como son el denominado diseño de autor y las divisiones en cuanto a rubros de indumentaria. Se analiza cómo aquel diseño desdibuja los límites de los rubros vestimentarios clásicos y se intenta exponer la manera en que el diseño de autor influye en la variación existente en los rubros de indumentaria.

Por otro lado, Núñez (2011), a través del proyecto *La idiosincrasia de la moda*, ubicado dentro de la misma categoría de Ensayo, aborda una propuesta psicológica buscando por qué los individuos visten como visten, apuntando al estudio del acto en la elección de la prenda. El aporte principal del trabajo se basa en plasmar una reinterpretación del significado de la moda como elemento predominante en la constitución y progreso de la identidad del ser humano planteándolo frente a la moda y no a la misma frente a él.

Sin embargo, se realiza también una investigación fuera de la institución y se recopilaron diversos antecedentes como por ejemplo en el caso de Saltzman (2004) y *El Cuerpo Diseñado*, donde aporta una perspectiva innovadora sobre el diseño, tomando al cuerpo humano como el verdadero origen y fin de todo proyecto de indumentaria. Para ello, la autora presenta una precisa revisión de la fisiología y la motricidad corporal, entre otros factores que permiten comprender la indumentaria como un espacio móvil y portable, una suerte de hábitat individual. En este texto primordial para el diseñador de indumentaria, recae un interés particular gracias a el enfoque en el cuerpo, que permite tomarlo como base al momento del desarrollo de la colección final, y al del diseño de prendas versátiles, donde la funcionalidad cumple un rol primordial.



En Squicciarino (2012), *El vestido habla*, el autor proporciona un instrumento crítico que permite contemplar desde una perspectiva distinta el cuidado y la exhibición de la propia imagen y rescatar al vestido de su limitación como objeto de consumo. Además, pone de manifiesto, desde un punto de vista individual y social, el valor simbólico del vestido, lenguaje visual bien articulado de múltiples implicaciones psicológicas y culturales. Temas relevantes principalmente para el capítulo uno, donde se medita en temas como la moda como forma de expresión, el poder simbólico de las prendas, prejuicios de un cuerpo vestido, entre otros. Funciona también de gran apoyo el libro de Godart (2012), *Sociología de la moda*, donde analiza temas como las tendencias, el principio de imitación recurrente tanto en las personas como en los artificios, el principio de simbolización, la construcción de marcas y de signos. Para diseñar para un sujeto alejado de las tendencias, que busca diferenciarse fuera del estándar, el libro de Alison Lurie (1994) *El lenguaje de la moda*, examina el indumento, y extrae de este información o desinformación, el lenguaje subyacente de aquellos gustos, profesiones, procedencias geográficas, personalidades, opiniones, deseos sexuales e incluso estados de ánimo, que se expresa a través de la ropa. Por otro lado, el libro de M. Norma Mendoza Alexandry (2017), *Visión contemporánea de la mujer*, contribuye a comprender aquellos cambios socioculturales que la mujer sufrió en los últimos tiempos, su historia y características, la diversificación del término género, para así poder proyectar el proyecto de grado hacia una mujer contemporánea, y comprender el sujeto al que está enfocado el mismo.

Este Proyecto de Graduación se organiza a partir de cinco capítulos, con entre uno a ocho subdivisiones. A lo largo del mismo se investigará la indumentaria como signo y la moda como sociedad de consumo, así también como la mujer contemporánea, la arquitectura metabólica japonesa, y la indumentaria versátil, para así finalizar con la creación de la colección de indumentaria versátil.

En el primer capítulo, *El Vestir: Signo e Industria*, se realiza un análisis del indumento y los múltiples aspectos que este abarca. Se introduce con una investigación sobre la sociedad

de consumo que la moda genera, cómo esta funciona y que ciclos atraviesa, conceptos como el *fast-fashion*, para luego adentrarse más en el carácter expresivo de ésta, el indumento y su función simbólica, la identificación que se le da a esta, la identidad más allá de las tendencias o la moda en sí y prejuicios de un cuerpo vestido. Con esto en consideración, se analizan las elecciones vestimentarias que un sujeto posee, para así intentar inclinarse por un tipo de consumo diferente, de carácter más único y personal, al que el proyecto de grado posee como objetivo.

En el segundo capítulo, *Diseño aplicado a la mujer contemporánea*, se comienza tomando a la mujer contemporánea como foco principal, introduciendo con un recorrido histórico de aquellos cambios que ha sufrido en los últimos años, la revolución hacia su independencia, sus tiempos y su rutina, y aquellos cambios cronológicos que ha sufrido en su forma de vestir, para poder así, analizar la indumentaria aplicada al sujeto en cuestión. Temas como practicidad, comodidad y funcionalidad serán imprescindibles para poder entender hacia donde se dirige el proyecto, pero también otros como sofisticación, estilo, originalidad, y su relación con el diseño de autor y diferencial. Con este tipo de segmentación en cuestión, se indagará en aquella indumentaria alejada de la estructura típica, contraponiéndola con el carácter efímero de la moda y tendencias, asimismo se tomarán casos de diseñadores de interés que cumplan con aquellas características desarrolladas.

En el capítulo tercero y como parte del marco teórico elegido se investigará sobre el diseño y la estética oriental, tanto en sus principios como en casos aplicados al diseño y la arquitectura, para profundizar en el movimiento metabólico creado por Kenzō Tange en 1959. Se abarcará desde su origen, pasando por su desarrollo, auge y declive y sus características. Además, se hará principal foco en su metodología de diseño, para poder aplicarlo luego a la indumentaria, trasladando el concepto de versatilidad y piezas desmontables a las prendas. Finalmente, se concluirá con una conclusión sobre aquella filosofía arquitectónica, sus puntos más relevantes y como se puede derivar hacia otros rubros.

Dentro del capítulo cuatro, titulado *Diseño de Indumentaria Versátil*, se desarrollará este concepto derivado del movimiento japonés previamente mencionado, para trasladarlo a la indumentaria. Se plantearán las bases y métodos de diseño, recursos y características a tomar, para llegar al estilo final propio que al que se llegara. Se investigará, además, como este concepto reúne la coexistencia de versatilidad, confort y sofisticación y la fusión de ocasiones de uso que esta crea.

Para finalizar, el último y quinto capítulo, contiene el desarrollo de la colección planteada, en el cual se planea volcar todo lo aprendido e investigado en este trabajo. En el primer subcapítulo se habla de la inspiración de la que se parte para la creación de la misma. Luego de eso, se presenta el usuario y universo del sujeto portador, indagando también en las cuestiones que delimitan y resulten acordes a la propuesta final. Posteriormente, se expondrán las tipologías que se seleccionaron para ser utilizadas en la colección, sus transformaciones y su respectiva justificación, analizando también los recursos constructivos que serán empleados como constantes y que respondan al carácter versátil de las prendas. Luego se procederá por el desarrollo de la colección, donde se ampliará en los recursos tanto de diseño como constructivos a utilizar, paleta de color y textiles, presentando así los figurines y geometrales. En relación con el concepto principal y diferenciador del estilo vestimentario, la transformación in situ de las prendas, se presentará la multiplicidad de formas que estas pueden tomar, llegando así, a variados diseños y morfología finales con la misma prenda.

A través del desarrollo de la colección propuesta por este Proyecto de Grado, se pretende proponer una respuesta concreta ante las necesidades de esta mujer urbana brindándole herramientas vestimentarias prácticas: prendas versátiles, cómodas y elegantes. Donde a través de la transformación de dichas prendas, se suprima la necesidad de realizar un cambio completo de vestimenta. El poder acercarse a contribuir a la cotidianeidad de la mujer contemporánea en sus acotados tiempos a través de la indumentaria, se presenta como un desafío tanto innovador como positivo.

La significación de este trabajo no solo es la de adquirir conocimiento sobre aquellos aspectos que involucra la práctica del vestir, sino que también el de aplicar el conocimiento adquirido en base al desarrollo de una colección final innovadora de carácter autoral, que propone un concepto nuevo en la indumentaria, y que conlleva no solo un conocimiento morfológico y funcional, sino que relaciona también estas cuestiones con el lugar que el sujeto portador pretende dar con su vestimenta. Además, se destaca la posibilidad de brindar conocimiento para futuros proyectos que comprendan las teorías analizadas en el mismo, y que tomen como consideración el desarrollo del diseño funcional y versátil, aportando conocimiento a nuevos estudios.

## Capítulo 1: El vestir: Signo e industria

Dentro de este capítulo se desarrollará un análisis del indumento y los múltiples aspectos que este abarca. Se adentrará en la sociedad de consumo que la moda genera, así también como en su funcionamiento y el análisis de sus ciclos, para profundizar con el carácter simbólico de la indumentaria como tema principal, aspectos como los prejuicios de un cuerpo vestido, las elecciones y grupos vestimentarios, la identidad personal, entre otros. Fueron múltiples las justificaciones que se le atribuyeron al origen de la vestimenta, desde la idea proveniente del Génesis que justificaba su existencia en el pudor, a cuestiones más sofisticadas tratándose de una cuestión protectora hacia situaciones climáticas extremas. Con el tiempo, y a través de investigaciones más profundas, arqueólogos y antropólogos derivaron en sociedades que, en hábitats con condiciones estables muy alejadas de la necesidad de protección, optaban por la ornamentación y la decoración del cuerpo. Un claro ejemplo son aquellas civilizaciones antiguas nacidas alrededor de los valles fértiles de los ríos Éufrates, Nilo e Indo, regiones tropicales, donde se utilizaban *schentis* o *kalasiris*, vestimentas de largos modulares hasta el piso y múltiples capas de tela.

Según Macha:

Las antiguas civilizaciones ya se decoraban con pinturas, tatuajes, joyas y adornos; incluso con ciertas mutilaciones en el propio cuerpo: grandes collares, los tabiques nasales perforados, los lóbulos de las orejas con pendientes (2012, p.17).

Es difícil determinar en qué momento el ser humano decide cubrir su cuerpo, pero se puede asegurar que, desde la más remota antigüedad, las imágenes provenientes en las diversas manifestaciones artísticas y los restos arqueológicos que han sobrevivido indican que el vestido ha estado asociado al ser humano casi desde su aparición en el planeta. El vestido funciona como segunda piel, como representación innata del ser humano. El ornamento, la decoración y la expresión, son conceptos ligados a éste.

## 1.1 La moda en la sociedad de consumo

Resulta un trabajo arduo remontarse a aquellas sociedades pasadas e intentar conjeturar el indumento en su estado más puro, como representación cultural e ideológica, como signo desde su lugar más conceptual posible. Si bien, en la contemporaneidad su carácter principal se mantiene igual de analizable que en sus viejas épocas, la vestimenta, lo que cubre, o sirve para cubrir, se transformó en una de las industrias comerciales más grandes de nuestros tiempos, y se la transformó en otra cosa: la moda. “El misterio de la moda está ahí, en la unicidad del fenómeno, en la emergencia e instauración de su reino en el Occidente moderno y en ninguna otra parte” (Lipovetzky, 1990, p.23)

La moda ha ocupado un lugar tan sustancial en las épocas actuales, que los edificios más emblemáticos que han sobrevivido de los antepasados, se transforman hoy en vidrieras y se visten por dentro de maniqués y perchas.

En su sentido más amplio, la Real Academia Española comienza su definición de ella con “Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo”, y es de esto de donde la industria subsiste, del perfecto y efímero lugar que se le dio al indumento en la sociedad. De forma estratégica y metódica, la indumentaria supo transformarse en moda para poder así, ubicarse en los primeros puestos dentro de los deseos de la sociedad.

El consumismo es según Bauman:

Un tipo de acuerdo social que resulta de la reconversión de los deseos, ganas o anhelos humanos, si se quiere neutrales respecto del sistema, en la principal fuerza de impulso y de operaciones de la sociedad, una fuerza que coordina la reproducción sistémica, la integración social, la estratificación social y la formación del individuo humano (2010, p.47).

Sin embargo, cae delimitar la diferencia entre consumo y consumismo. La primera, no hace referencia a ningún mal ni se la cataloga como perjudicial, se basa en el simple hecho de consumir para satisfacer necesidades o deseos. Mientras que, tratándose de la segunda, se habla de la tendencia inmoderada a adquirir, gastar o consumir bienes, no siempre necesarios, donde se transforma en un asunto de carácter patológico.

Si el consumismo se trata de una cuestión innegable en el ser humano contemporáneo, resulta evidente que la indumentaria, característica constante y primordial desde los orígenes del ser, no haya ocupado un lugar fundamental en la sociedad. Según Bauman:

La sociedad de consumidores (o de consumo) refiere a un conjunto específico de condiciones de existencia bajo las cuales son muy altas las probabilidades de que la mayoría de los hombres y mujeres adopten el consumismo antes que cualquier otra cultura, así como las de que casi siempre hagan todo lo posible por obedecer sus preceptos. (2010, p. 77)

Dentro de esta sociedad y de aquellas condiciones que esta impone encuentra su lugar para desarrollarse la moda. Hombres y mujeres la adoptan como su forma principal de consumir en lo que refiere al indumento y donde sus instrucciones de consumo serán las que las mayorías respetarán para ubicarse dentro de aquel sistema. Así, los individuos que componen la sociedad de consumo se adaptan a los ciclos de consumo de sus marcas de referencia para obedecer a sus preceptos.

## **1.2 Ciclos de la moda**

El proceso de cambio de moda se conoce como ciclo de la moda. El acto del ciclo de la moda es similar al ciclo de vida del producto. Este ciclo suele representarse como una curva en forma de campana que abarca cinco etapas: introducción, aumento de la popularidad, máximo de popularidad, disminución de la popularidad y rechazo. En su primera etapa, cierto estilo específico es introducido al público, y suele llamarse tendencia. Cada estilo posee en sí mismo una cantidad de elementos enunciativos, con características especiales que hacen énfasis en distintos puntos (Doria, 2011). Sucede cuando aquel estilo se encuentra en su etapa inicial y es implementado por una pequeña cantidad de individuos. Con el tiempo, y gracias a la exposición constante de este, se crea un aumento en su popularidad, momento en el que la tendencia comienza a tomar camino para transformarse en moda. En su apogeo popular, dicho estilo puede ser considerado ya como moda, Moda es uso, modo o costumbre que, a diferencia de la tendencia, se encuentra en vigor durante un corto tiempo, o en determinado país, es decir, se encuentra implementada

e impuesta en la sociedad como aceptada. El anteúltimo punto del ciclo, la disminución de su popularidad, el estilo aceptado comienza a ser abandonado, generalmente gracias a la introducción de otro estilo o tendencia paralela. Para finalizar, en conclusión, con el rechazo total de lo que en un momento creaba fascinación.

La fórmula del éxito de la moda reside en su sistema de operar: proponer el objeto que se debe adquirir y su temporalidad. Los consumidores avalan esto para no quedar fuera del sistema. Así, se ofrece soluciones a corto plazo, para al final de la temporada, poder comenzar el ciclo desde cero, generando nuevas necesidades con tiempo y espacio específicos. Así, lo efímero resulta uno de los más importantes y cruciales conceptos de la industria de la indumentaria. Para esta, es crucial renovarse, es por eso el uso de las temporadas, las nuevas colecciones, entre tantos. Y allí recae su dinámica: El renovarse es parte de la moda, y sentirse diferente es el antídoto para que esta industria evolucione. Las prendas que antes perduraban en el tiempo, tanto su materialidad como el placer que poseerlas ocasionaba, hoy en día la franja se reduce cada vez más, los objetos de deseo pueden llegar a durar días y se transforman en un producto desechable, sin noción ni conciencia de su valor inicial. En esta industria, el sujeto se ve influenciado a consumir una tendencia, establecida por las empresas, que no sólo la impone momentáneamente, sino que cuando termina, crea un deseo de deshecho y despojo, por lo que una vez causó tanto placer.

El esquema de la distinción social, que se impone como la clave soberana de la inteligibilidad de la moda, tanto en la esfera del vestido como en la de los objetos y la cultura moderna, es fundamentalmente incapaz de explicar lo más significativo: la lógica de la inconstancia, las grandes mutaciones organizativas y estéticas de la moda. (Lipovetsky, 1990, p.11).

Calidad se reemplazó por cantidad, y las necesidades y deseos varían todos los días. Por consiguiente, los diseñadores de moda generan una cantidad significativa de nuevos estilos para los consumidores en cada temporada. Por lo general, la diversificación de la moda está influida por la cultura y las latitudes sociales y varía con el tiempo y el lugar. Y



es de esta forma, como los diseñadores de moda resultan encargados de diseñar no solo ropa sino también sueños de diseño de carácter efímero.

### **1.3 La moda como signo**

Otro punto fundamental aplicado por la industria de la moda como método de atracción, recae en el mensaje, muchas veces implícito, que subyace en ésta. Si la moda es un conjunto de prendas de vestir, adornos y complementos que se utilizan por una mayoría durante un periodo de tiempo determinado, las marcas son las que utilizan aquellos objetos de consumo como vía para transmitir conceptos. Así, el público destinado se compone por grupos e individuos que encuentra en ellas, la forma de comunicar cierto mensaje o información. De esta forma, su transmisión hacia el exterior, recae en la posesión de aquellos objetos, los que adquieren no solo su particularidad de inmaterial, sino que se transforman en mucho más que eso: un símbolo. “El vestido es expresivo, y existen códigos indumentarios que hablan con más evidente claridad que las palabras” (Eco, Dorfles, Alberoni, Livolsi, Lomazzi, Sigurta, 1976, p. 537). Parece una obviedad transmitir que el indumento ha servido, desde hace siglos, como forma de diferenciación social cuando se la piensa históricamente. El vestido formal, con múltiples capas de costosas telas y adornos de oro delimitaban una posición económica alta, así como los trajes de los emperadores se diferenciaban del resto de la sociedad expresando poder. Si bien la sociedad se fue alejando de aquellas delimitaciones sociales estrictas, parecería ser que a pesar de aquella sociedad cambiante en la que se vive, una cuestión continúa rigiendo, y es aquella capacidad que el indumento posee, su simbología. La evolución de la indumentaria y los medios de comunicación, permitieron que ésta no solo connote aquel significado único y social, sino que evolucione y abarque múltiples conceptos. Los esquemas representativos varían, así como las épocas también lo hacen, y la indumentaria como todo hecho cultural representa de forma visual y simbólica aquellos conceptos.

Godart explica el concepto identitario como:

Los individuos y grupos sociales declaran su pertenencia social, ya sea económica, ya sea de estatus, ya sea de otras facetas, mediante procesos de señalización identitaria, pues la identidad social no es algo inmediatamente perceptible, salvo en ciertos casos, como cuando los signos se llevan en el propio cuerpo, y son visibles para todos. (2012, p. 21)

El traje no puede desligarse del entorno cultural al cual pertenece, porque sus formas básicas se atienen a unos cánones o normas impuestas por la cultura, en primera instancia y su uso denota sutiles valoraciones sociales que, si se las observa con detenimiento, dibuja: raza, religión, nivel social, ocupación, entre otros atributos.

Así, el consumo de cierto objeto, ya sea por su marca, color, forma, accesorios, entre otros, adquiere un poder simbólico en las relaciones entre los consumidores, puesto que, a través de ellos, el sujeto portador logra distinguirse, acercarse, identificarse o camuflarse con respecto al resto de los individuos y/o grupos sociales. La señalización identitaria del individuo, toma un atajo del de las palabras y permite ser deconstruido a través de la vista.

La historia entera de la sociedad podría reconstruirse a partir de la lucha, el compromiso, las conciliaciones lentamente conseguidas y rápidamente desbaratadas que surgen entre la tendencia a fundirnos con nuestro grupo social y a destacar fuera de él nuestra individualidad (Squicciarino, 1990, p.25)

La moda funciona como creador de universos, múltiples e incontables, que delimitan estilos, características estéticas e ideologías. Es de esta forma que el sujeto estará atado a los diferentes grupos que la moda dicta, dejando como única opción la elección de a cuál pertenecer. Como símbolo, la indumentaria puede ser evidencia entonces de rol social cuando de acuerdo con sus características dibuja funciones y comportamientos socialmente esperados de individualidades y de grupos sociales en colectivo. Toda elección es subjetiva, e incluso la elección de alejarse de aquellos delimitados universos también lo es.

#### **1.4 El poder simbólico de las prendas**

Cada persona elige, se vincula y configura su lenguaje a través de las prendas que yacen en su placar. Cada indumento, entonces, conlleva un universo de conceptos tanto

culturales como sociales, que son expresados estéticamente. Éstas, representan mensajes no explícitos que van a ser transmitidos al receptor, que, por medio de sus conocimientos, decodificará el mensaje que el emisor desee expresar. “El vestido es el mayor de los reveladores. Del funcionamiento social, el que más habla. Porque es a la vez: bien material, inversión y lenguaje” (Coquery, 1998, p.47). De la misma manera que una caricatura exagera o simplifica un determinado atributo, la indumentaria posee la capacidad de crear similar ilusión. Esta define, ubica al individuo dentro de un determinado grupo, sea este cultural, político o económico. De esta manera al observar un sacerdote, identificado con una indumentaria específica, configurados no verbalmente por una vestimenta, de manera automática se esperan conductas y no se esperan otras. Y así sucede en ámbitos de grupos sociales no tan demarcados, a través de conductas y elecciones más subyacentes y no tan explícitas.

Un ejemplo concreto que se ha convertido en carácter usual en la vestimenta de muchas mujeres, es el de las hombreras. La decisión de vestir un saco sastrero, sostenido por hombreras de gran tamaño, evoca un mensaje de poder, provoca respeto y consideración en el otro, y hace sentir al que lo viste superioridad y nivel. El punto de interés radica en el ensanchamiento ficticio de las zonas corporales. Las hombreras cambiaron la forma de sus cuerpos, de hecho hay muchas de ellas que no podrían pensar en la vida sin hombreras. Otro caso de interés donde se aplica el ensanchamiento del cuerpo como recurso simbólico es el de los miriñaques. Una de las primeras siluetas realmente ornamentales surgió de los años anteriores a la Revolución Francesa. Las mujeres de sociedad llevaban debajo de sus vestidos aros metálicos laterales que extendían el ancho del vestido, mientras que la parte delantera y trasera eran relativamente planas. Estas prendas extravagantes se convirtieron en un símbolo de la delimitación de clases, creando asociaciones vestimentarias con conceptos de poder social y económico.

Otro recurso de la indumentaria con asociaciones tanto simbólicas como psicológicas es el de los largos modulares. El largo modular de una tipología es el largo total vertical hasta

dónde llega una prenda. Tomando una falda como ejemplo, su largo modular puede variar desde arriba de la rodilla, transformando la tipología en una mini falda, o hasta por debajo de los tobillos. Con tan solo el cambio en su largo, una misma prenda base puede conllevar connotaciones completamente diferentes. La minifalda creó revoluciones sociales y dio el comienzo a una nueva era en los 60 por su carácter provocador, mientras que la falda hasta el piso se vincula a un signo de sobriedad y elegancia, dónde la exhibición del cuerpo queda anulada.

En este sentido, se puede observar la utilización de prendas, cada una con sus características particulares, como medio para convertirse en transmisores de mensajes, que expresan gracias a la identidad visual construida, distintos aspectos del individuo y de sus condiciones en relación con los otros participantes sociales. Esto le permitirá al resto de la sociedad entender donde se encuentra ubicado cada individuo, o por lo menos será un indicio importante decodificar su personalidad.

### **1.5 Prejuicios de un cuerpo vestido**

Así como la moda puede acercar al individuo hacia el resto de la sociedad, y posicionarlo dentro de ciertos ambientes, su elección vestimentaria conlleva mensajes y conceptos que serán juzgados por el resto de la sociedad, tanto de forma positiva como negativa. Según el psicoanalista británico Flügel, “aquello que realmente vemos y ante lo cual reaccionamos no son los cuerpos, sino las vestimentas de quienes nos rodean.” (1964, p.67). El cuerpo vestido es portador de un sentido que se interpreta dentro de los códigos de lectura de una sociedad determinada. Cuando las personas se visten lo hacen dentro del marco de una cultura, de sus normas y expectativas sobre el cuerpo y sobre lo que constituye el cuerpo vestido. Los cuerpos están siempre ubicados en la cultura, la cual ejerce unas restricciones históricas y sociales que influyen sobre el acto de vestirse en un momento dado. El vestido, segunda piel, está en contacto con la intimidad de la persona, es escogido según los gustos personales, acoge los complejos y la estimación con que se vive el cuerpo, y al mismo

tiempo es el que recibe el impacto exterior de la mirada de los demás, de la sociedad. Es segunda piel que acoge aspectos subjetivos de la persona que lo viste y que, a la vez, está en contacto con el mundo. El vestido forma parte de la relación de la persona consigo misma y con los demás.

Para el antropólogo Marcel Mauss, la cultura da forma al cuerpo y describe con detalle lo que él denomina las técnicas corporales, que son el modo en que, de sociedad en sociedad, los seres humanos saben cómo usar sus cuerpos. (Bert, 2012). Estas técnicas corporales, representaciones de la personalidad individual, se decodifican como formas de comportamiento consideradas aprobadas o no. Si la vestimenta es un reflejo del sujeto portador que la contiene, lo que resulta en la desaprobación de la misma resulta también como respuesta negativa de cuestiones más internas del ser. En la civilización contemporánea del comportamiento, el prejuicio vestimentario negativo resulta en presión social ejercida por coacciones externas, excluyendo a aquel que no cumple con aquellos requisitos del indumento considerados como aprobados.

### **1.6 La identidad más allá de las tendencias: Elecciones personales**

Si moda se define como ilusión efímera, el estilo se define desde el reconocimiento y la diferencia. El estilo no se basa en una moda, sino que es eterno y demarca personalidad y gustos. Si bien la moda rige estilos y vestimenta consideradas como aceptadas, se puede observar en la actualidad un aumento de aquellos individuos que decide alejarse del sistema de la moda establecido y consumir por fuera de las tendencias o de los criterios de consumo. Son estos individuos los que intentan construir su propia identidad vestimentaria, respondiendo a su estilo de vida o a sus gustos personales, dejando –en cierta forma- de lado los criterios de consumo que establece la moda. "Como parte de lo que llamamos cultura, la moda nos ayuda a ser conscientes de nosotros mismos y nos ayuda a construir nuestra imagen individual relacionada con la imagen de los ideales socialmente aceptados" (Hollander, 1978, p.14).

Por consiguiente, dejar de lado la moda significa intentar dejar de lado la mirada y la opinión de los demás con respecto a la imagen social construida por el individuo. Se hace énfasis en el intento hacia esto ya que, irremediablemente, el hombre es un individuo social, y aunque se dé en mayor o menor medida, el sujeto va a estar atado al entorno que lo rodee, así como a sus prejuicios y limitaciones.

Se podría decir que, si la moda es aquello avalado por la sociedad como positivo, el salirse de esta comprende otras connotaciones. Por lo tanto, el individuo que decide hacerlo, está eligiendo no pertenecer, o visto de otra forma, pertenecer a otro tipo de estilo vestimentario, que no coincide con el propuesto por las marcas como actual. Radica aquí el momento donde comienza el estilo personal, alejado de las tendencias. Donde la persona, consciente del prejuicio ajeno ante aquella decisión, opta por correrse de la norma establecida para darle paso a la personalidad y gustos vestimentarios particulares. Por lo tanto, lo que se pretende dentro de esta situación es acercarse a su propia identificación en la elección de los productos ofrecidos por la moda. Es decir, adoptar ciertos elementos vestimentarios siempre y cuando se identifiquen con sus propios gustos e intereses personales.

Inmerso en una sociedad de consumo que fomenta su irracionalidad, el individuo con la intención de lograr una identidad visual de carácter más peculiar, comienza a valorar otros aspectos del indumento, ya no delimitados por su temporalidad, y un tanto más ajeno a la opinión que los demás pueden realizar con respecto a su imagen social. "Asimismo, los individuos deberían lograr animarse a quebrar o atravesar esos límites establecidos sin pensar que existe un abismo social que los dejarían excluidos del entorno social donde estos se encuentran." (Veronesi, 2015, p.106) Es decir, lograr un equilibrio entre el estilo personal, y el entorno donde se desea desarrollar.

De esta forma, aquella persona que elige de forma consciente, tanto a que estilo vestimentario desea pertenecer, como a cuáles decide rechazar, está acercándose a cierta corriente que considera cercana a sus ideales. Aunque no se trate de una tribu urbana concreta o a algún estilo definido, toda elección vestimentaria actúa como reflejo y

posiciona al individuo dentro de algún concepto. El individuo entonces, representa sus convicciones personales a través del indumento, aquellos conceptos más personales, como su ideología, su postura moral, entre otros, comienza a verse desarrollada de forma estética en aquello que desea vestir. Como se mencionó en anterioridad, el vestido funciona de segunda piel, y la elección de que se desea lucir representa el carácter interno de cada persona.

Resulta de suma importancia el análisis desarrollado en el presente capítulo, para comprender de forma correcta aquellas decisiones vestimentarias que el sujeto portador encuentra de valor a la hora de decidir sobre los aspectos de su indumento. Tanto la comprensión del sistema de la moda, como el poder simbólico de sus prendas y las elecciones del sujeto en sí, permite aplicar aquellos estudios a la colección final, proporcionando un mayor entendimiento tanto del sistema como del individuo para el cual se pone en consideración a la hora de diseñar.

## Capítulo 2: Un nuevo espacio femenino

Las últimas décadas, especialmente a partir del año setenta, han sido un momento marcado por el individualismo, la revolución del género y la libertad de expresión. Un momento donde grandes cambios socio-culturales se han desarrollado en un transcurso de tiempo de cualidad exponencialmente mayor a otros pasados. “Cambio se refiere a cualquier desviación de la forma de vida aceptada o las vidas establecidas” (Nazhath, 2015, p.46). El cambio social es el cambio en la sociedad en general. La sociedad ha sido definida como una red de relaciones sociales. Así, el cambio que ha ocurrido en estas redes sociales son cambios sociales. Por lo tanto, cualquier modificación o alteración en el comportamiento mutuo, dígame relaciones, entre los individuos de aquella red es un signo de cambio social. Una sociedad inmutable sería un mito. Las relaciones que determinan el género, su pertenencia a la sociedad y su rol determinante, se encuentran en latente alteración. El mundo en el que habitaba una generación pasada no es el mismo al que transcurre en la actualidad, y si se remonta a dos, la brecha se hace aún más estrecha. Diferentes generaciones han sido expuestas a normas radicalmente diferentes en cuanto al rol del género.

Como añade Twenge (1995):

Los niños de la década de 1950 crecieron en un mundo de ‘El padre sabe más’ y roles de género tradicionales, mientras que los niños de la década de 1970 nacieron después del resurgimiento del movimiento feminista y en una era caracterizada por la permisividad de los roles de género. (p. 306)

Los roles determinan acciones y comprenden las expectativas y normas que una sociedad establece sobre cómo debe actuar y sentir una persona en función de que sea mujer o hombre, prefigurando, así, una posición en la estructura social y representando unas funciones que se atribuyen y que son asumidas diferencialmente por mujeres y hombres. Hoy en día, aquellas funciones atribuidas a cada grupo se encuentran cada vez más entrelazadas, reconfigurando el lugar que ocupa cada uno en la sociedad.



## 2.1 El rol de la mujer a través del tiempo

Hace tan solo algunas décadas, el destino de la mujer consistía en traer al mundo a los hijos, alimentarlos y educarlos, dándose por hecho que debía consagrarse por completo a esa función, para renunciar así a sus ambiciones personales. Se trataba de una mujer que carecía tanto de opinión como de influencia por sí misma, carente de ser un individuo abstracto, autónomo, que se pertenece a sí mismo, sino que con un rol se basaba en pos de los demás, su familia. Como delimita Lipovetsky: “Si el hombre encarna la nueva figura del individuo libre, desligado, dueño de sí, a la mujer se la sigue concibiendo como un ser dependiente por naturaleza, que vive para los demás, inserto en el orden familiar.” (2002, p.193). Puesto que su rol originario era el encargarse de sus hijos, la madre debía consagrarse a esa función, poniendo por fuera de consideración sus ambiciones personales. Los principios de una sociedad individualista carecían de generalización. En el periodo de entre guerras, se crea un nuevo concepto de mujer de interior. Donde aspectos como la seducción o el consumismo modificaban el orden de la mujer tradicional. Nuevos productos para el hogar, como la lavadora, la aspiradora, la cocina de gas, el frigorífico o los alimentos en conserva son introducidos por la publicidad como instrumentos liberadores para la mujer. A la par del lanzamiento de nuevos productos cosméticos, la imagen y seducción se imponen dentro del nuevo rol. Un nuevo consumo, promesas tentadoras de la mercancía y las novedades, llevan a la mujer ama de casa a relacionarse con ámbitos como el de la compra o la economía familiar. Aun eximida del trabajo remunerado, la mujer madre se profundiza en una misión utilitaria y productiva. Es así como ciertas barreras tradicionales se rompen:

En lo sucesivo, el consumo, la juventud y la belleza constituyen las nuevas obligaciones de la mujer de su casa. (...) La liturgia rigorista ha iniciado un movimiento de retroceso en beneficio de las imágenes de mujeres alegres, coquetas, sonrientes, a las que los «milagros» del confort hacen dichosas. (Lipovetsky, 2002, p. 194)

Otro hecho significativo clave en el desempeño laboral de la mujer, fue gracias a las consecuencias que las guerras mundiales produjeron. La Segunda Guerra Mundial cambió

tanto el tipo de trabajo que hicieron las mujeres como el volumen al que lo hicieron. Gracias a la cantidad de hombres de familia que debían enlistarse como soldados y partir a la guerra, la mujer no se vio con otra opción más que la de ocupar aquel rol carente. La brecha en la fuerza laboral creada por los soldados que partieron significó oportunidades para las mujeres. Esta vez, cuando terminó la guerra, muchas mujeres rechazaron la invitación a regresar a la casa y continuaron empleadas, incluso si su presencia provocó un cambio cultural y social significativo y obligó a los gobiernos y sindicatos a repensar sus mandatos. Con el paso del tiempo, una nueva actitud positiva frente al trabajo femenino comienza a desarrollarse con cada vez más fuerza. Hacia la década del 80, hechos como el paso de la fecundidad natural a la controlada hablan de cambio cultural de cantidad a calidad de hijos, el trabajo part-time, la Ley General de Educación (LGE) de 1970, -enseñanza universal, obligatoria y gratuita hasta los 14 años-, el valor del tiempo femenino a partir de un cada vez mayor capital formativo y la posibilidad de mejor carrera profesional, sitúan a la mujer dentro de un tipo de emancipación sin precedentes. Un nuevo modelo de mujer estaba apareciendo. Como analiza Pérez Rúa:

Será en las nacidas a partir de 1955 cuando se aprecia el cambio formativo femenino, cultura que en la generación de sus hijas (1970-80) alcanzará niveles de estudios universitarios completados mayor que sus compañeros varones, tendencia continuada durante la primera década del S.XXI (2013, p. 228)

Así, comenzaba a cumplir sus ambiciones profesionales, se radicaba en zonas urbanas, y comenzaba a representar un escalón más cercano en la evolución de su estilo de vida contemporáneo.

## **2.2 La revolución de la mujer independiente**

La autoconciencia ha llevado a las mujeres a examinar y cuestionar sus entornos, -en gran parte diseñados y estructurados por hombres- en pos de sus necesidades y experiencias particulares. Gracias a estas alteraciones sociales, el papel que cada género estaba dictado a ejercer, en el transcurso de décadas sufrió transformaciones radicales. Como menciona Lipovetsky: “No cabe duda de que ninguna conmoción social de nuestra época

ha sido tan profunda, tan rápida, tan preñada de futuro como la emancipación femenina.” (2002, p.9). Se habla de una tercera mujer, aquella que ha conseguido reconciliar a la mujer radicalmente nueva y a la mujer siempre repetida. Donde el rol contemporáneo con el rol tradicional, se fusionan en una nueva figura social instaurada en las sociedades occidentales contemporáneas, que expresa un supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino. (Lipovetsky, 2002). En esta tercera mujer, las funciones y roles antiguos se perpetúan, combinándose de manera inédita con los roles modernos. Resultando así, en el surgimiento de un nuevo espacio para el rol femenino: realizar estudios universitarios, insertarse en el mundo laboral, triunfar en el mismo, ser madre, casarse o tener una vida social activa, son solo algunas de las opciones a las que la mujer de hoy puede elegir, y realizar al mismo tiempo y espacio. Como se puede notar:

Cuando el Inventario de roles sexuales de Bem (BSRI) y el Cuestionario de atributos personales (PAQ) se publicaron por primera vez en 1974, los efectos del movimiento femenino apenas comenzaban a sentirse. Desde entonces, números récord de mujeres han ingresado en el ámbito profesional, las madres de niños pequeños están cada vez más en la fuerza laboral y la edad promedio del primer matrimonio para las mujeres ha aumentado considerablemente” (Twenge, 1995, p. 305)

Se trata de nuevas oportunidades en la vida de la mujer, posibilidades que en periodos anteriores resultaban escasas o inexistentes, y que en la actualidad resultan innegables. Transformando la rutina y el día a día de ellas. Uno de los principales caminos que ha tomado este nuevo concepto femenino se traduce en el incremento de la actividad profesional de las mujeres. Este concepto, si bien del todo relevante, desata en congruencia una nueva realidad que comenzaba a ejercer. El aumento de la mujer en el ámbito profesional, desarrolla aquella realidad donde el matrimonio comienza a postergarse paulatinamente, donde las ambiciones personales comienzan a ser consideradas con mayor prioridad y la ruptura del concepto de rol tradicional femenino de a poco comienza a surgir. Es así, como en aquellas épocas aparecen nuevas oportunidades femeninas, conceptos que con el paso del tiempo serian desarrolladas hasta alcanzar su punto mayor en la actualidad.

Como continúa Lipovetsky:

El porcentaje de actividad de las mujeres con edades comprendidas entre los 25 y los 49 años ha pasado del 46 % en 1968 a más del 78 % en 1996. (...) A diferencia de lo que ocurría en el pasado, la continuidad del empleo femenino se impone como la norma dominante, y las parejas en que los dos miembros permanecen activos han rebasado con mucho en número a las familias en que sólo el hombre trabaja. (2002, p.187)

Cabe resaltar que, un importante factor que permitió el desarrollo de la mujer independiente, no fue solo dado por hechos históricos concretos, sino que por un cambio tanto social como psicológico en cuanto al rol femenino. La vida profesional comienza a formar parte de la identidad personal. El interés laboral se transforma en una expectativa prioritaria de la mujer activa, no se contempla como un mal menor o una obligación, sino que, como una exigencia individual e identitaria, un medio para la realización personal y la autoafirmación. Como afirma Lipovetsky, “el trabajo profesional de las mujeres se ha autonomizado ampliamente con respecto a la vida familiar, se ha convertido en un valor, un instrumento de logro personal, una actividad reivindicada y ya no meramente sufrida” (2002, p.204)

Se trata ahora, de una mujer profesional, urbana e independiente, que no se limita a los roles tradicionales del hogar, sino que los acepta y traspasa más allá de ellos, combinándolo con su lado profesional. Donde se rompen antiguos mandatos, donde el cuidado personal, la vida social, y la imagen estética son aspectos fundamentales de su vida, así también como sus variados ideales de familia. Así también, su interés profesional reconfigura su rutina, sus tiempos y su estilo de vida. Es una mujer multifacética, urbana e independiente, que revaloriza su lado femenino, pero que lo complementa con fuerza y poder personal.

### **2.3 Cambios cronológicos en su indumentaria**

La indumentaria es aquello que no solo se aprecia de manera estética, sino que también corresponde a la funcionalidad del sujeto portador, aportando comodidad y practicidad.

Este concepto del indumento, si bien en la actualidad resulta de lo más obvio, nace en tiempos modernos y no era función principal sino hasta épocas recientes.

El sistema de la moda articulado como se lo conoce en la actualidad, comenzó a desarrollarse gracias a Charles-Frédéric Worth nacido en 1825 en el Reino Unido. Fue el, el responsable de proponer sus diseños a los clientes, y no éstos los que le encarguen sus deseos al modisto, surge el rol de diseñador y crea los primeros *desfiles* de la historia, las tiendas de ropa, las modelos y todo aquel espectáculo que implica el mundo de la moda. Hacia esas épocas, la indumentaria femenina consistía de vestidos, se alejaba completamente de la funcionalidad y comodidad, priorizándose en la estética e imagen.

Principalmente en la belle époque y durante muchas décadas posteriores, como analiza Linda Watson, diseñadora de indumentaria e historiadora, el cuerpo de la mujer debía armoniosamente formar una S, a través de duros corsés que retorcían la columna. Los pechos y el trasero deseados eran voluptuosos y la tensión máxima recaía en las cinturas mínimas (2004). Durante la primera década del siglo veinte, la indumentaria de moda consistía de prendas de carácter completamente anti funcional para la mujer. Se caracterizaba por su volumen y cantidad de capas, utilizando tipologías de primera piel como *pantalettes*, corsés o enaguas. El vestido, junto con todos sus atributos extra, era utilizado para todo tipo de actividades, como tareas domésticas, gimnasia, actividades recreativas o deportes.

Los primeros signos de emancipación femenina aparecen durante la Revolución Francesa. Durante este corto período, la silueta femenina imita a la de las primeras democracias griegas: los vestidos son fluidos, ligeros, marcados solo con un encaje fino debajo de los senos. La Declaración de Derechos correspondió a una nueva libertad de movimiento, de cuerpo, así como la ley de divorcio de 1792 se convirtió en la culminación de una lógica de igualdad.

Con la Primera Guerra Mundial, las mujeres salieron al encuentro del mundo exterior, y ya no existía forma de retroceder. Muchas de ellas tenían el acceso a una mejor educación y

se habían desarrollado en el mundo profesional, sus relaciones amorosas eran más libres y sus cabellos se veían cortísimos. (Watson, 2004). En esos tiempos y por primera vez, se podía sentir un verdadero cambio tanto en el género como en su indumentaria, centrado en la comodidad y la simplicidad. Se irrumpió la ropa atada y restringida, que las coloca como objetos y no como activos fuertes. Hacia el 1920, aquellos principios liberales se acentúan todavía más. Surge la *garçonne* como nueva imagen e ideal femenino, un nuevo tipo de mujeres que reivindicando los derechos de la mujer y la igualdad de género adoptaron una figura andrógina, rebelándose contra los conceptos tradicionales y estrictos de la feminidad que había hasta entonces. Se trataba de una serie de mujeres cultas, intelectuales y entendidas en temas sociales, económicos y políticos. Así comenzaron a aparecer siluetas más masculinas, faldas hasta la rodilla, acompañadas del cabello corto como el estilo *bob cut* o el *shingle bob* y embutidas en esmoquin o en traje y corbata. Las mujeres no sólo habían adoptado la imagen de los hombres, sino que estaban invadiendo todo el territorio masculino (Watson, 2004).

Esta época es acompañada por una serie de diseñadores de la época, que logró acompañar aquella silueta más cómoda y funcional. “En París, los *trendsetters* del diseño, Gabrielle Coco Chanel, Paul Poiret, Jeanne Lanvin y Jean Patou liberaron aún más a las mujeres, permitiéndoles expresarse a través de la moda.” (Sterlacci y Arbuckle, 2008, p.43). Paul Poiret liberó a la mujer del corsé, el instrumento fundamental que la rigidizaba, pero retrocedió con su falda tubo, que dificultaba la separación de las piernas. Coco Chanel, fue una fuerza importante en la creación de la mujer moderna, a través de su estilo innovador y revolucionario. Presentó piezas que permitieron a la mujer optar por un look más simple, cómodo y funcional, pero manteniendo un estilo fino y elegante, como vestidos de jersey, simple y con pocas costuras, pijamas de playa, pantalones de estilo marinero, el clásico cárdigan y el emblemático *petit robe noire*, el vestidito negro (Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2002). Aunque las guerras mundiales fueron la razón principal por la que las mujeres recurrieron a los pantalones, Coco Chanel ha hecho una seria

contribución para implementarlos entre la amplia audiencia femenina como un elemento elegante en su guardarropa. Resulta de gran interés el estilo desarrollado por Chanel para este Proyecto de Graduación ya que parece que, por primera vez, se crea un sistema del vestir poniendo como consideración principal el nuevo estilo de vida de aquella mujer decidida y activa, y no centrándose puramente en la imagen exterior. Donde no solo se presenta una prenda funcional estrella, sino que toda su línea es diseñada con el propósito de crear un guardarropa completo donde todas las prendas posean funcionalidad y ocasión de uso. Como explica Marcangeli:

Chanel cambió el estilo de la ropa de las mujeres al hacerlas para los cuerpos de las mujeres y no para los ojos de los hombres. Permitted que las mujeres adoptaran un aspecto juvenil a través de su bisutería, vestido negro, flor de camelia, faldas cortas, hombros anchos y silueta recta”(2015, p.2)

Los años 30 comenzaron con hechos antagónicos, como la Gran Depresión del '29 y el cine glamoroso de Hollywood. Eran años turbulentos, caracterizados por profundas crisis y el intento de reconstruir un continente. Pero una imagen femenina seductora resurgía nuevamente gracias a una fuerte inspiración cinematográfica. Los vestidos mostraban las curvas una vez más, retomando una silueta con corte en la cintura. Se imponen en largos modulares hasta el piso para la noche, dejando el pelo suelto de forma natural y con suaves ondas. Sin embargo, la ropa casual mantenía largos modulares cortos y de misma forma que la ropa deportiva, consideraba la comodidad diaria. Así también como los cierres relámpago, avío funcional que facilito los tiempos del vestir de la mujer. (Instituto de Indumentaria de Kioto, 2002).

La primera mitad de los años cuarenta estuvo dominada por la Segunda Guerra Mundial, donde la baja de hombres que partieron como soldados fue incluso más significativa que la precedente, dejando un territorio urbano donde la mujer debió sustituir el rol de su marido. Desaparecen las medias de seda elegantes para ser remplazadas por uniformes de trabajo, adquiriendo un aspecto militar. Prevalece una silueta anatómica dominada por faldas más cortas. El sistema se vio pausado por un tiempo, ya que todo material debía ser aprovechado para la guerra. La gente encontró formas ingeniosas de aprovechar al

máximo su ropa. Incluso las revistas publicaban artículos donde sugerían cómo adaptar sus atuendos existentes. La tela de un vestido de noche de los años treinta, por ejemplo, podría ir hacia varias prendas nuevas que usaran el material de manera más modesta. (Hibbert, 2005). Con un sistema en pausa y el haute couture parisino ocupado militarmente, se desarrolla un modo del vestir más dinámico y veloz, el ready-to-wear estadounidense. Se trataba de un rubro de indumentaria producido a bajo costo y en grandes cantidades, lo que se conoce por producción en masa. “El estilo americano se destacó por una belleza funcional, lejos de la concepción tradicional parisina de lo que era glamoroso.” (Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2002, p.11)

Después de la guerra, las cinturas de los vestidos se derritieron como glaciares, en un símbolo de libertad. El consumismo es glorificado gracias a la producción en masa del preta-porter, y una fuerte cultura joven comienza a diferenciarse del resto, utilizando atuendos reveladores y anatómicos. André Courrèges presenta la minifalda, Yves Saint Laurent la glorificó, y crece el deseo de no distinguir más la parte inferior de la parte superior, la emancipación ya no solo apunta a la igualdad formal, sino a la libre disposición del cuerpo.

La mujer ya había ocupado un rol activo dentro de la sociedad, fuera del hogar privado.

Los años siguientes, ya alejados de la guerra y con una sociedad consolidada, fueron testigos de múltiples tendencias innovadoras. El estilo *sixties* retoma la imagen femenina andrógina, de estructura menuda, cabello corto y sin curvas, con Twiggy como imagen representativa principal. Aparecen los hippies y el folklore hacia los 70, buscando una imagen más natural y consciente.

En la década del 80, aparece Donna Karan con sus diseños pensados para la mujer activa y urbana, ofreciendo versatilidad tanto en el ámbito social como el laboral, proponiendo prendas funcionales y atemporales. “Los anuncios de Karan, con el horizonte de Nueva York y el Puente de Brooklyn con su nombre en la parte inferior, evocaban la personalidad de una mujer de ciudad elegante, una visión del cliente al que Karan estaba apuntando.” (Sterlacci y Arbuckle, 2008, p.51). Su concepto es de consideración para el desarrollo de



la colección final de este PG, ya que representa una imagen de mujer multifacética, elegante y urbana. Así también como la serie de diseñadores minimalistas que surgen en los 80, como Yohji Yamamoto o Comme des Garçons, que pronosticaron la necesidad de eliminación por parte de la sociedad de la decoración y ostentación de las modas pasadas. (Watson, 2004). Donde su estilo oriental, simple y minimalista, funciona como estética inspiracional principal para desarrollar una línea de prendas versátiles, donde se priorice su funcionalidad, y que resulten elegantes sin la necesidad de agregados decorativos.

Lo que comenzó principalmente en la década de 1920 ha dado lugar a toda una generación de diseñadores que desafían las ideas convencionales de belleza, sexualidad y feminidad. Las guerras, el consumismo, la lucha por la libertad, fueron actos concretos que han sucedido a la par de la emancipación femenina, y que derivaron en un cuestionamiento de su posición como género dentro de la cultura. No es casualidad que, los cambios hacia una libertad de género hayan sido acompañados por transformaciones radicales en su indumentaria y en el sistema de esta. Como se pudo observar, a través de las décadas aquellas prendas que servían como instrumento inmovilizador del cuerpo femenino se fueron quebrando, sus incómodos largos modulares se fueron acortando y las cantidades de capas de falda se suplantaron por pantalones. “Los últimos años han visto un cambio masivo en la moda femenina para acompañar la nueva ola de feminismo”, aclara Marcangeli (2015, p.2). Múltiples aspectos fueron los que derivaron, de forma paulatina, en un acercamiento de la indumentaria al cuerpo de la mujer, no de forma literal, sino que poniendo a este como consideración de diseño, analizándolo y entendiendo su comportamiento. La mujer exige también, de esta forma, aplicar la funcionalidad de sus prendas por además del carácter estético. El guardarropa de la mujer se fue adaptando a su nuevo estilo de vida, para culminar cada vez respondiendo más ante las necesidades de la mujer contemporánea, una mujer urbana, activa y multifacética, que abarca sus roles tradicionales como los contemporáneos, donde su indumento debe responder a su acelerada rutina, multiplicidad de ocasiones de uso y escasez de tiempo.

## 2.4 Inclinaciones del vestir en la contemporaneidad

En la actualidad, el sistema de la moda y sus productos difiere enormemente de lo que era en sus comienzos. El indumento se interpreta como signo y representación del individuo, como un deseo de personalidad, un estilo de vida y una disposición estética, y ya no como un rasgo obligatorio en la jerarquía social. (Lipovetsky, 1990). La persona ya no viste sólo para complacer, sino que la elige en relación a su propio ser, su estilo de vida, su orientación sexual o simplemente, como libertad de expresión, pero con una fuerte diferencia generacional, donde el confort es la condición principal a la hora de comprar.

Como explica Lipovetsky:

El individualismo contemporáneo es, ante todo, aquel que reduce la dimensión del símbolo jerárquico en el vestido en favor del placer, la comodidad y la libertad. Hoy no queremos tanto suscitar la admiración social como seducir y estar cómodos, no tanto expresar una posición social como manifestar un gusto estético, y no tanto significar una posición de clase como parecer jóvenes y desenvueltos. (1990, p.165)

Cabe destacar y ejemplificar aquella inclinación moderna hacia la comodidad, donde tanto el éxito del *sportswear* como el fanatismo por la ropa suelta funcionan como claros ejemplos justificadores. Hace tan solo un par de décadas, la indumentaria deportiva se reservaba en el ambiente para el cual fue creada: los deportes. En la actualidad, las zapatillas o buzos funcionan como una de las piezas clave del guardarropa. Las *parkas*, los *joggins* o las zapatillas se han llegado a convertir ahora en prendas de ciudad. Por otro lado, el éxito de la ropa suelta ha sido un signo también identificatorio de esta corriente liberalista. El *oversize* es hoy en día una talla habitual. Sacos elegantes de sastrería, son diseñados hoy en día en dos talles más grandes y con mangas caídas, donde ningún elemento funcional interfiera en la comodidad del usuario. La ropa a-género derivó en talles únicos y XL, donde los atributos del cuerpo humano son anulados y la figura resulta idéntica para ambos sexos.

La inclinación hacia el *relax* es sintomática de la nueva etapa del individualismo. Al igual que asistimos a una oleada de reivindicaciones de autonomía en la pareja, el sexo, el deporte y el tiempo de trabajo, asimismo hay, en el ámbito de la apariencia, una aspiración a la ropa suelta, ropa libre que no ponga trabas al movimiento y al confort de las personas. (Lipovetsky, 1990, p. 165)

Parece que, el proceso de liberación aparece relacionado en la silueta del indumento, y en las elecciones identitarias individuales. Antiguas normas del vestir hoy en día, traspasadas de forma que respondan al carácter personal y las convicciones individuales.

## **2.5. Diseño de Autor: Representaciones individuales**

Esta inclinación moderna hacia la libertad individual, se ve también reflejada en el ámbito del diseño de indumentaria, traducido a través del diseño independiente o de autor, que conlleva ideales de un consumo diferente, alejado al que se implementa en la sociedad de consumo actual. Primordialmente, se basa de un estilo que se resiste a aceptar el sistema impuesto como norma. Algunos aspectos que diferencian al diseño de autor en comparación con el diseño de marca es que el primero se refiere a prendas elaboradas en base a una concepción anti-moda, de inspiración propia y de producción generalmente semiartesanal con propuestas personalizadas que exploran materiales y técnicas. El diseño de autor concibe prendas únicas, elaboradas en escala limitada, destinadas especialmente a un conjunto restringido de usuarios.

Se trata de un tipo de diseño de inspiración propia, donde aquellos conceptos que resultan de interés para el autor, y que considera aplicables a ciertas problemáticas sociales, son desarrollados de forma personal y única. Según Saulquin, las marcas de autor: “Más que adscribir al pensamiento global, representan a personas de acuerdo a sus gustos e intereses; por eso, sus prendas se obtienen con criterio de compra y no por deseos basados en el mecanismo de consumo masivos.” (2004, p.16). En consecuencia, el diseño de autor sería un posible camino para la construcción de una identidad en el mercado, mediante formas de producción personalizadas, búsquedas artesanales y diseños originales. Esta inclinación contemporánea ante el individualismo permite que dicho estilo pueda desarrollarse y se plantee como aceptado. Funcionan como representación del individuo, de acuerdo a sus gustos e intereses, gracias a esto, sus productos se obtienen en base a un criterio personal de compra y no por deseos basados en el consumo masivo.

Su valor diferencial recae en la ideología que aquellas sostengan, planteando su propuesta de valor no solo estéticamente, sino que ante la respuesta a una problemática. Como señala Lipovetsky:

A ese individualismo nacional le hizo eco lo que puede llamarse un individualismo estético. Coacción colectiva, la moda permitió una relativa autonomía individual en materia de apariencia e instituyó una relación inédita entre el átomo individual y la regla social. (1990, p.47)

Así, las creaciones de autor generan un vínculo más próximo con el consumidor usuario a través de la individualidad, y es allí, en el carácter más íntimo, donde se puede encontrar un consumo diferente, más cercano al consumidor y donde la propuesta conceptual no se base sólo en la efímera estética de moda. Si bien, esta corriente del diseño no permite un alcance mayoritario debido a que se produce para selectos sectores de la sociedad, aquella unidad en la diferencia contribuye a generar una identidad colectiva y un sentimiento de pertenencia que resulta en la sensación de nosotros. Pero también, favorece la autoafirmación y expresión individual dentro de aquel grupo, de carácter más inconsciente y sin delimitaciones estrictas ni literales. Un aspecto importante a remarcar del diseño mencionado, recae en su atemporalidad. Sus productos rompen con aquellos movimientos cíclicos y efímeros que la moda impone, proponiendo así prendas de carácter atemporal, cuyas cualidades se valen por otros aspectos, alejados de las tendencias. El consumidor de diseño autoral, entonces, valora características como la calidad, la materialidad, los recursos constructivos o la moltería de la prenda, por fuera de las engendradas por tendencias de producción en serie.

De esta forma, el individuo que decide alejarse del consumo masivo, y reemplazar calidad por cantidad, elige dentro de un espectro paralelo, el que, gracias a su estilo vestimentario, más se asemeje tanto a su ideología personal como al signo que desee expresar. No parece coincidencia que las inclinaciones vestimentarias actuales, traducidas en tribus urbanas y grupos de estéticas particulares, sucedan en un contexto donde tanto la emancipación de la mujer como el individualismo se encuentren en pleno desarrollo. Las decisiones vestimentarias son hoy en día, una representación de la ideología individual,

adquiridas gracias al propósito y la funcionalidad que estas aportan, y no solo como un símbolo de estatus social.

Pero, por otra parte, es sin duda aún más cierto decir que el individualismo indumentario ha progresado notoriamente: en nuestros días, vestimos más para nosotros mismos y más en función de nuestros propios gustos que en función de una norma imperativa y uniforme. (Lipovetsky, 1990, p.171)

Creando un recorrido histórico desde aquellas épocas donde el vestido típico femenino comenzaba con un corsé para proseguir por una multiplicidad de capas, y su derivando en su resultado actual, resulta de clara observación como la emancipación de la mujer y su orientación hacia la libertad de género transformaron la silueta femenina, dotándola de practicidad, funcionalidad e individualismo, reorientando el camino de la moda. No se trata de diseñar puramente para la comodidad, sino que, de buscar la comodidad a través del estilo y el símbolo, implementado estos caracteres como condición de diseño.

## **2.6 El tiempo como consideración del diseño**

En relación al nuevo concepto de mujer contemporánea, se podría concluir en que los roles que esta desempeña son mayores y más variados que los que acostumbraba en otras épocas. Si a los roles tradicionales –criar hijos, realizar tareas domésticas, cocinar, esposa, entre otros- se le agregan aquellos que hoy cumple– desarrollo profesional, vida social activa, cuidado personal, etc-, se concluye en el surgimiento de un nuevo estilo de vida femenino, mucho más activo y acelerado que sus anteriores, donde sus tiempos son más cortos y, por lo tanto, cada tarea debe ser realizada de la forma más efectiva y provechosa posible.

La disyuntiva recae en la cantidad de horas por día que posee en realizarlas. Sus tareas se multiplican, pero sus tiempos se mantienen iguales. Una de las mayores quejas en la sociedad moderna es la sobrecarga y el sobre compromiso. En la sociedad actual, *ocupado* se ha transformado en un estado habitual, y llegar a cumplir todas las tareas diarias, un imaginario casi imposible. Si la función del diseñador se trata de proponer soluciones a una sociedad a través del diseño, el tiempo aparecería como problemática fundamental a

tratar. Existen múltiples áreas en la contemporaneidad dedicadas a optimizar el tiempo diario, la innovación tecnológica, el uso de plataformas de mensajería que solucionan cualquier imprevisto, el constante uso de telefonía móvil, la híper comunicación, pero parece que la indumentaria se ha mantenido despreocupada de aquel aspecto, alejada de cuestiones que resultan de lo más necesarias en la actualidad. Como se mencionó, el indumento funciona como segunda piel, como carácter acompañante constante en la vida humana, y debe de ser este, acomodado ante las necesidades del sujeto portador. Intentar, así como otros rubros lo han hecho, innovar en su tradicional forma, y acercarse al consumidor de un lado de carácter más funcional y efectivo.

Gracias al análisis del desarrollo histórico del indumento, se puede comprender aquellas referencias del vestir que resultan hoy en día, tanto aceptadas como rechazadas. La delimitación de aquellos conceptos que son avalados en la contemporaneidad permiten adecuar el proceso de diseño de una colección final acorde a las corrientes y elecciones actuales, situando las prendas, en un lugar más cercano con el consumidor actual.

### **Capítulo 3: Diseño versátil inspirado en el metabolismo japonés**

Después de su derrota en la Segunda Guerra Mundial, Japón enfrentaba serios desafíos que involucraban aspectos económicos, de vivienda y culturales. El desabastecimiento nacional que supuso tal guerra dejó un país fuertemente golpeado y desnudo. Entre 1946 y 1954, y gracias a estrictos planes y reformas gubernamentales, Japón logró encaminarse hacia una recuperación económica de su trauma post guerra, gracias a la producción de materias primas como el acero, carbón y algodón, y comenzando así su proceso hacia la industrialización, inexistente en el este de Asia. (Allen, 1958)

Durante los años siguientes, Japón se encontró en un contexto de cuestionamientos críticos y decisivos, con la responsabilidad de reconstruir un país. El capital estaba, pero carecían de modernización en muchos aspectos. Se trataba de un momento de búsqueda y replanteamientos que deriven en la mejor forma de renacer un país, de descifrar aquellos cambios globales para anticiparse y situarse a la par de Occidente.

Los planes urbanos visionarios a menudo sirven como proyectos utópicos para formular ciertos ideales sociales. Este fenómeno es más notorio en sociedades que están experimentando transiciones dramáticas tanto política, económica o estéticamente. La sociedad japonesa a fines de la década de 1950 y principios de 1960 resultó ser otro terreno fértil que alimentó visionarios diseños urbanos.

Estos proyectos utópicos estuvieron estrechamente relacionados con el movimiento vanguardista denominado Metabolismo. Dicha corriente fue creada en 1960, cuando un grupo de jóvenes arquitectos y diseñadores publicaron su manifiesto Metabolismo: las propuestas para el nuevo urbanismo, en la Conferencia Mundial de Diseño en Tokio. El manifiesto exigía una reconfiguración radical de la ciudad moderna, un proceso que los metabolistas creían que conduciría a un nuevo orden crítico para una sociedad que estaba a punto de ingresar en la era postindustrial. (Lin, 2010). Sus maquetas visualizaban al mar y el cielo como espacios futuros para el hábitat humano, y sostenían como concepto

principal que la ciudad debería crecer y se transformarse de una manera semejante a la de la evolución y metamorfosis del organismo animal, de ahí resulta el nombre de la corriente. Se situaban en un espacio temporal adecuado para un tono futurista y optimista como el que proponía su lógica. Por un lado, se produjo en los tiempos del emperador Meiji, promotor de una importante revolución política que comenzó alrededor de 1868, iniciándose así la introducción de la arquitectura occidental en el marco de la modernización general del país que dicha revolución supuso. Por otro, la década de 1960 no solo fue conocida como una época de descubrimientos tecnológicos innovadores, sino que también fue testigo del crecimiento económico más significativo en la historia japonesa, más tarde conocido como el Milagro Japonés. (Sadahiro, 1991). Si el diseño se encarga de resolver problemas, el metabolismo se trataba de un método aplicado al diseño arquitectónico para reconstruir el futuro japonés y proponer una solución a través de la innovación. La utopía metabolista intentaba introducir un nuevo urbanismo que respondiera ante la dinámica urbanización y transformación de las ciudades japonesas durante este período, y, en un nivel más profundo, sus planes abordaron la transición política y la revitalización cultural de la nación después del final de la Segunda Guerra Mundial.

### **3.1 Orígenes del movimiento**

Uno de los principales referentes que acompañaron a Japón desde su devastamiento hasta su reconstrucción actual, se trata del arquitecto y urbanista japonés Kenzo Tange. El arquitecto nació en 1913 y estudió en Tokio, sus obras disruptivas y de fuerte innovación lo conmemoraron como el principal arquitecto moderno japonés de los años 50 y 60, y fundador definitivo de su vanguardia. Sus obras supusieron un antes y un después en un país asiático en búsqueda de su nuevo porvenir. La reputación de Tange le permitió tener el rol de establecer una base asiática para la Conferencia World Design. Takeshi Asada, asistente de Tange, fue asignado para la preparación del evento y encargado de reunir representantes de la arquitectura japonesa. Así, Asada convocó a un grupo de arquitectos



jóvenes y ambiciosos que luego ocuparían un rol primordial en la arquitectura del país; Kionori Kikutake, Noriaki 'Kisho' Kurokawa, Masato Ota, Fumihiko Maki y el crítico arquitectónico Noboru Kawazoe (Tamari, 2014). Kurokawa tomó la iniciativa de entregar el folleto que el grupo conformaba, denominado *Metabolismo 1960: La propuesta para un nuevo urbanismo*, en el que Kawazoe relata el ensayo y manifiesto del clan. Éste, con profundo detalle, constaba de las innovadoras propuestas y métodos de diseño que el grupo sostenía, así concluyendo:

Nuestra era constructiva será la era del alto metabolismo. El orden nace del caos, y el caos del orden. La extinción es lo mismo que la creación. Esperamos crear algo que, incluso en la destrucción, causará una nueva creación posterior. Esto debe encontrarse en la forma de las ciudades que íbamos a hacer, ciudades en constante proceso de metabolismo (Kawazoe, 1960).

Inspirados por la rápida expansión y el cambio impredecible característico de las ciudades contemporáneas, los Metabolistas no imaginaron un destino físico para el desarrollo de la ciudad, sino que crearon patrones que pueden seguirse consistentemente desde el presente hasta el futuro distante. Estos no solo se comprometieron con una propuesta arquitectónica, sino también con su contexto. La investigación de los metabolistas se vio centrada en el contexto por el que la sociedad japonesa transitaba en la década del sesenta, un país en pleno desarrollo técnico-industrial llevándose a cabo en un territorio donde su densidad poblacional crecía exponencialmente, y anticipando así su evolución. Sus proyectos de diseño urbano proponían ciudades con un sistema adaptable al crecimiento, mutaciones y regeneraciones internas, a las que denominaron *ciudades metabólicas*. En la raíz de las utopías urbanas metabólicas existía una noción particular de ciudad como proceso. Esta idea se oponía al paradigma modernista del diseño urbano y condujo a conceptos de diseño tan radicales como tierras artificiales, civilización marina y ciclos metabólicos, conceptos que encarnaban sus ideales del cambio social.

Se acercaron a la ciudad como un organismo vivo que consta de elementos con diferentes ciclos metabólicos: algunos son persistentes mientras que otros tienden a ser efímeros. González Capitel afirma: "El propio mote de Metabolismo habla, de forma inequívoca, de

biologismo, de evolución, y de huida de principios fijos y esquemáticos”. (2010, p.69). En cualquier caso, el metabolismo se convirtió en una analogía biológica extendida destinada a reemplazar la analogía mecánica de la arquitectura moderna ortodoxa. Comparó edificios y ciudades con un proceso energético que se encuentra en toda la vida: los ciclos de cambio, la constante renovación y destrucción del tejido orgánico.

Para los metabolistas, Tange fue considerado su padrino, ya que alentó a los jóvenes arquitectos durante su desarrollo y apoyó sus innovadoras ideas. Su involucración con el grupo fue recíproco y evidente en sus propios trabajos, los cuales tomaron un camino orgánico de la índole al propuesto por el clan.

### **3.2 Tange y sus propuestas urbanistas**

Ya con un país a flote y una economía encaminada hacia el progreso, nuevos medios arquitectónicos pudieron florecer, especialmente con el avance de las tecnologías y materiales de construcción. No obstante, la nación continuaba atravesando problemas de vivienda que todavía no estaban resueltos, principalmente causados por las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, así como por el veloz crecimiento poblacional. (Ockman, 2002). Había un aspecto que los arquitectos estaban dejando de lado, y se trataba de la reformulación del urbanismo japonés. Sus obras, si bien de amplio reconocimiento y calidad, funcionaban como objetos completamente autónomos y sin relación con el tejido urbano al que debían insertarse. La ciudad aparecerá, así como el objeto fundamental de la vanguardia japonesa ya en los años sesenta, lo que explicará tanto las obras de urbanismo radical de Tange, como las de los metabolistas, así como tantas otras operaciones vanguardistas de aquellos años. (González Capitel, 2010). Es en el urbanismo donde Tange encuentra el espacio ideal para sembrar sus ideales más utópicos y vanguardistas hasta el momento y presentar una nueva dimensión del orden urbano.

Su primera propuesta urbana se trata del proyecto del M.I.T. para Boston. La confianza en la visión de Tange ante un futuro urbanístico se verificó cuando el Massachusetts Institute of Technology invita al arquitecto japonés a dictar una cátedra de urbanismo en 1959, donde el arquitecto propuso a los estudiantes de último año el estudio de un barrio residencial para 25.000 habitantes en el interior de la bahía de Boston. El proyecto fue elogiado como la primera megaestructura real. La comisión se basaba en el reconocimiento propio que el arquitecto detectó de una brecha existente en las ciudades contemporáneas, una brecha entre lo que denominaba la escala superhumana, vista en el sistema de autopistas, y la escala humana, donde el arquitecto consideraba que existía una necesidad de una escala intermedia. Tange llamó a esta escala intermedia una escala humano-masiva que, afirmó, debería cumplirse mediante un conjunto de espacios abiertos que sirven como núcleos comunitarios. También describió la necesidad de vincular estructuras principales o infraestructuras, que tienen un ciclo de vida más largo, con estructuras menores, aquellas unidades habitadas diseñadas para vidas más cortas, mediante la creación de un nuevo prototipo. (Nyilas, 2000). La propuesta rompe con las estructuras que un terreno sólido impondría, para trasladar el proyecto sobre el agua, lo que le dota de un enraizamiento concreto, pero a la vez una libertad total. La presencia del agua se le atribuye en múltiples ocasiones a Le Corbusier, si bien de una manera metafórica, como misión inspiradora. En Tange el concepto se proyecta de forma real y completamente radical. En esta propuesta se puede encontrar tanto una problemática a resolver, como uno de los métodos de diseño que los metabolistas adquirirían, y que sirve como inspiración tanto conceptual como metódica a aplicar en la colección final de indumentaria. En el plan para Boston, Tange demuestra su enfoque del diseño urbano y, por lo tanto, anticipa el Plan de la Bahía de Tokio, su proyecto urbano más ambicioso, completado apenas un año después. En relación con Occidente, su estilo se aprecia cercano en ciertas medidas al referente de la arquitectura moderna Le Corbusier, así también como, en sus propuestas urbanas específicamente, con la del movimiento arquitectónico británico Archigram. Dicha corriente

surge en Londres en la década de 1960, y promueve un diseño urbano orientado a un futurismo extremo que resulta casi ciencia ficción. Sus modelos de ciudades eran concebidos para una civilización globalizada, consumista y tecnológica, donde los planos presentaban una nueva realidad utópica más que un proyecto a realizar (Trilles, 2015). Se situaba en una era tecnológica que hacía acto de presencia, donde surgía por primera vez un mundo acelerado y globalizado. Su labor estuvo sorprendentemente cercana a la de los metabolistas, que también reaccionaron ante las presiones de una superpoblación japonesa por medio de planes utópicos. (Frampton, 1998). En relación con sus antecedentes occidentales que resultaron como influencias para Tange, sus siguientes propuestas derivaron en la contradicción con el propio Le Corbusier, de quien reconocía como maestro, al negar su célebre analogía de que las casas funcionan como máquinas para vivir, y reemplazando a las máquinas con su inspiración orgánica y metabólica.

### **3.2.1 Tokio orgánico: Un plan metabólico**

Por otro lado, retomando hacia el continente asiático y tan solo un año después de su proyecto para Boston, la situación urbana en Japón presentó una problemática aguda. Los alrededores de Tokio ya habían sido urbanizados y no existía lugar para la expansión. La sobrepoblación ocurrió dentro de una ciudad donde la propiedad de la tierra tuvo que ser subdividida para hacer frente al crecimiento urbano. En este punto, surgió el plan para extender las áreas urbanas sobre la Bahía de Tokio. (Lin, 2010). Este proyecto continuó hasta 1960, Kisho Kurokawa y Arata Isozaki colaboraron en el proyecto con Tange, junto con otros que no eran parte del círculo interno metabolista, y lo presentó oficialmente en un programa especial de NHK, Japan Broadcasting Co., durante el día de Año Nuevo del año siguiente.

Este proyecto representaba una sofisticada síntesis de los conceptos urbanos metabolistas, expandiendo sus utópicos ideales a una escala sin precedentes. Sirviendo como una polémica alternativa a los planes oficiales para Tokio, el programa de Tange

propuso fundamentalmente transformar la estructura urbana de esta megaciudad para la inminente llegada de la era postindustrial. No se trataba únicamente de un proyecto cooperativo entre Tange y los metabolistas, sino también una concentrada expresión del ideal de Tange en cuanto a la planificación de la ciudad. Lin comenta:

Desde su punto de vista, tales ciudades, incluida Tokio, estaban en un estado de confusión y parálisis porque las estructuras físicas de las ciudades habían envejecido demasiado para hacer frente a la tasa de expansión actual, y la única forma de salvarlas era una transformación radical de sus estructuras fundamentales. (2007, p.111).

Resulta evidente que tales ideas disruptivas surgen en momentos críticos, donde la sociedad se enfrenta a cambios radicales y una problemática concreta a resolver.

Para Tange, la movilidad determinaba la estructura de la ciudad. Era esta, el factor que le proveía vida a la organización de la ciudad, y el sistema de transporte, la base física para la operación de la ciudad. Sostenía que la vida orgánica de Tokio residía exactamente en el movimiento fluido de sus diez millones de personas, que involucrados a través de varias formas de comunicación, creaban una función total. Como resultado, la ciudad debería ser considerada no como una composición de diferentes zonas funcionales separadas, como habían sugerido los modernistas ortodoxos, sino como un complejo abierto que se relaciona entre sí gracias a una gran red de comunicación. (Frampton, 1998)

La mencionada preocupación por la movilidad en la planificación urbana resulta como otro ejemplo de la gran influencia del arquitecto suizo en Asia, que también se derivó de los modernistas europeos. La Ville Radieuse de Le Corbusier fue un paso profundamente importante en la introducción de una nueva conciencia de la movilidad en la arquitectura y la ciudad.

Tange presentaba una renovada planificación espacial organizada, sostenía que la infraestructura moderna era una herramienta efectiva para reorganizar la ciudad en un complejo abierto unido por una red de comunicación. Señala a las autopistas y calles como arquitectura de movimiento, característica de la ciudad contemporánea. En su concepción, la movilidad era vista no solo como un nuevo medio de tecnología en la planificación de las

ciudades modernas, sino también instrumental en la creación de una estructura urbana verdaderamente moderna para el nuevo orden social.

En consecuencia, distingue dos sectores principales: los pilotis y los sistemas centrales. Las áreas de pilotis funcionan como estructuras verticales base y constituyen los enlaces espaciales entre las áreas privadas y públicas, en las que el flujo de tráfico se encuentra con un espacio arquitectónico estable. Los sistemas centrales, por otro lado, conectan las arterias urbanas con los edificios a través de ascensores y escaleras. En este plan, se unificaría los pilotis y los sistemas centrales a través de un sistema único, donde la movilidad respondería a la forma acelerada que presenta la modernidad, anulando aquellos antiguos conceptos donde la ciudad se organiza alrededor de un espacio central. (Lin, 2007).

En la época en que las ciudades se desarrollaban alrededor de plazas centrales y las personas vivían dentro de los límites prescritos por las sociedades regionales, la plaza central era el núcleo de comunicación, y la catedral, el castillo y el ayuntamiento eran los soportes espirituales, así como los símbolos de la vida de la ciudad. Sin embargo, gracias a la comunicación de masas se ha liberado a la ciudad de los lazos de una organización cerrada, cambiando la estructura de la sociedad misma. Según Vidal: "Concebida como 'un nuevo orden espacial urbano' donde las comunicaciones, el crecimiento y el cambio constante son las señas de identidad" (2011, p.101). Tange rechazó el concepto de centro cívico metropolitano a favor de una forma lineal que denominó eje cívico. Este eje cívico, junto con el movimiento arterial que sostenía la vida urbana, actuaría como el símbolo de una organización abierta en una ciudad fundamentalmente contemporánea, del mismo modo que la catedral posicionada en el centro de la organización cerrada era el símbolo de la ciudad medieval. (Lin, 2007). Se reconoce una orientación hacia un sistema lineal, que funciona como estructura principal, y de donde derivan arterias susceptibles al cambio.

### **3.3 Bases conceptuales: Metabolismo como sinónimo de versatilidad**

Se propone, en cuestión, una megaestructura lineal basada en una red abierta fija, en torno a la cual un programa transitorio se desarrollaría según las necesidades de la población. Es aquí donde se introduce un concepto de versatilidad. A través del uso de sistemas transformables, se atiende la organización abierta y la movilidad espontánea de la sociedad contemporánea, aceptando sus cambios y anticipándose ante ellos. Dicho concepto surge del éxito urbanístico que el arquitecto japonés dotaba a la analogía biológica del metabolismo animal. “Pretendía expresar una visión de la sociedad en relación con su continuo desarrollo entendido como un proceso vital” (González-Capitel, 2010, p.67). En esta semejanza, Tange añadía un factor metafórico ante la convicción de que un desarrollo lineal era la forma inevitable que una ciudad debería extenderse. Comparó la transformación de la estructura urbana de una forma radial a una forma lineal, con la evolución y el crecimiento de organismos vivos, ejemplificando la estructura de una ameba, con la de un vertebrado.

La ameba tiene una forma centrípeta radial, mientras que los vertebrados poseen estructuras óseas lineales con radiaciones paralelas. Cuando las funciones vivas de los organismos se diferencian y realizan la función compuesta de la vida, el patrón centrípeta evoluciona en un sistema de líneas paralelas agrupadas alrededor de un eje formado por una columna vertebral y arterias. El proceso mediante el cual un cuerpo de vertebrado sale del huevo ilustra la posibilidad de un desarrollo gradual por parte de un sistema lineal. (Tange, et al, 1961)

A diferencia de los planes convencionales que buscaban un estado final y estable, Tange imaginó que su plan para Tokio haría que la ciudad se adaptara tanto al crecimiento externo como a la regeneración interna. El crecimiento externo significa que la organización de la ciudad se concibe como una especie de naturaleza creada por el hombre o como un sistema sobre cuya base la estructura espacial podría desarrollarse libremente. La regeneración interna evoca a que los componentes del sistema, es decir, la arquitectura, son flexibles y pueden adaptarse a los cambios mientras el sistema en su conjunto mantiene su calidad. Para ilustrar, el equipo de Tange diseñó un sistema de transporte cíclico para el eje cívico, que consistía en varios bucles de carretera que se extendían

desde el centro de la ciudad de Tokio a través de la bahía y llegaban a la prefectura de Chiba. De tal forma, esta característica haría posible la expansión gradual del eje cívico, porque en cada etapa del desarrollo el sistema estaba completo, mientras que continuamente era posible agregar otra unidad. La carretera estaba diseñada de cierta manera donde no existía límite para el número de carriles en los puntos de intercambio. La clave para establecer dicho sistema es a través de la diferenciación de objetos cuyo ciclo de cambio es lento, del de aquellos otros donde sus ciclos de cambio y evolución son más rápidos. (Lin, 2007). Esta actitud, ve a la ciudad como un proceso orgánico que fluye y cambia constantemente, un proceso que nunca puede llegar a un final o un destino ideal. Aplicado a la planificación de una ciudad, esto significa la capacidad de situar sólo un tipo de infraestructura fija, donde el desarrollo pueda tener lugar y dejando los elementos transitorios a los gustos individuales. Esto se puede efectuar gracias al reconocimiento de que los objetos con diferentes calidades poseen diferentes ciclos metabólicos: algunos son persistentes mientras que otros transitorios, cualidad integrada con la filosofía natural oriental que ve la mutación eterna de todas las cosas. Así, desarrollaron una tecnología transformable basada en componentes prefabricados y el reemplazo de partes obsoletas de acuerdo con los ciclos metabólicos. Las estructuras a largo plazo a gran escala reflejaban aquellos ciclos de vida más larga, a pesar de que restringían la libertad individual, y los elementos a corto plazo, resultaban una expresión de una elección individual más libre y de susceptibilidad contemporánea a la novedad. (Ross, 1977). Estos se armonizaban en las estructuras de viviendas en forma de triángulo, donde los niveles de concreto provistos por la inversión comunitaria dotaban de un terreno particular, sobre el cual la inversión individual se llevaría a cabo en forma de construcciones privadas y, en consecuencia, reflejaría tanto individualidad como cambios en el gusto de las personas.

A través de esta noción, sus edificios, en teoría, crecerían ilimitadamente para satisfacer las necesidades de la sociedad en crecimiento. Una conciencia del tiempo que también podría derivarse de las tradiciones sintoístas y budistas del mujo como el cambio constante y la apreciación del flujo natural (Nute, 2004, p.64)



### **3.4 Análisis de obras arquitectónicas metabólicas**

Si bien no fueron muchos los diseños versátiles que llegaron a ser representados del papel a la realidad, probablemente por su complejidad de realización, aquellos efectuados contienen herramientas clave para el entendimiento de la ideología grupal.

Está presente en la Torre Nakagin diseñada por Kisho Kurokawa, el edificio de cápsulas más famoso hasta la fecha, terminado en Tokio en 1972. Las Torres hicieron realidad una parte de aquella Plug-in City propuesta en la década de 1960 por Archigram. Se trata de un edificio de viviendas construido mediante una base principal, donde cada módulo se conecta a aquel núcleo central y puede ser sustituido o intercambiado cuando sea necesario, sobre un total de 140 cápsulas. Cada cápsula es prefabricada y contiene todos los muebles y artefactos necesarios por el inquilino. La obra contiene dos ejes verticales, característica constante en el grupo japonés, unidos en las primeras plantas por una zona de espacios y servicios comunes. Estas bases paralelas permiten el acoplamiento de ocho cápsulas por planta, pero el número final resultaba indescifrable, ya que el sistema era susceptible de adición constante. De esta forma, las torres recreaban un enorme organismo de habitación exponencial, a modo de colmena, donde su organismo permitía el crecimiento a través de cápsulas. Señala Schalk: “La problemática de la libertad, sin embargo, estaba frecuentemente citada en sus proyectos, ahora haciendo foco en el elemento de la célula individual, o la cápsula, y en las nuevas posibilidades para la movilidad y el cambio” (2014, p. 284)

Una propiedad relevante del diseño de las cápsulas era su corto tiempo de vida por parte del individuo, su permanencia en su cápsula sería fugaz, tan solo una fase de su vida. Estaban pensadas para funcionar en una determinada cantidad de tiempo, para una sociedad joven y activa, respondiendo ante las necesidades de aquel individuo modernizado, desenvuelto en un contexto desenfrenado y efímero. No solo se trataba del abandono de la materialidad, sino que también del sujeto que habitaba en ellas, y allí recaía su propósito.

El edificio responde a aquella corriente moderna caracterizada por el cambio, donde la posibilidad de reemplazar sus piezas en base a las últimas tendencias e innovaciones globales permite mantener a la construcción actualizada. Para Flores Soto, se trata de “Un ejemplo de una arquitectura consciente de su propia obsolescencia de acuerdo con las necesidades existenciales básicas humanas y las capacidades de la técnica para resolverlas en cada momento.” (2017, p.5). La propuesta connota un origen eminentemente funcional, una idea de progreso de la sociedad tecnológica, una propuesta existencial revolucionaria. En un contexto abrumado y confundido ante los avances tecnológicos y la capacidad de la maquinaria, resulta inminente que ciertas ideas hayan sido aplicadas a la arquitectura y urbanismo, siendo este, en fin, el in situ donde todo se desarrolla.

¿Si la técnica producía cambios constantes y considerables en la vida, por qué la arquitectura no iba a asumirlos de inmediato? Carecía de sentido que el hombre tecnológico habitase una vivienda del pasado y las Nakagin supusieron un intento de ofrecerle un apropiado lugar habitable tan tecnológico. (Flores Soto, 2017, p.5)

El carácter innovador del proyecto residía en considerar por primera vez una arquitectura cambiante al mismo ritmo de la sociedad, de aceptar de forma consciente la constante alteración inminente, así como el propio metabolismo funciona.

### **3.5 Patrones de un grupo metabolista: Conceptos**

Ya con un terreno sembrado de antecedentes, donde abundaban planes de reestructuración y reorganización, el grupo conformado por los revolucionarios arquitectos japoneses continuaba afianzando sus ideas, si bien a través de resultados particulares heterogéneos, compartían un método donde la movilidad y el crecimiento conformaban las bases del diseño. Se habla de biologismo, de evolución, y de huida de principios fijos y esquemáticos. La utilización del término orgánico, connotaba un significado dentro de la modernidad. Esta autoproclamación respondía en cierta forma ubicarse dentro de la arquitectura moderna. Habían estudiado la política de los movimientos de vanguardia europeos y estaban decididos a crear un ismo que competiría con los de Occidente.

Adoptaron conceptos de Le Corbusier como la importancia de la movilidad en el sistema urbano, el uso de estructuras de pilotis, el hormigón o los sistemas lineares. Pero tal connotación moderna divergía de lo que sus principios orgánicos ilustraban, el maestro suizo no era un proyectista orgánico, y relacionarse con él resultaría una contradicción. Se trataba de una ecléctica integración, entre aquellos principios racionalistas adoptados, y una innovadora manera de superarlos, integrándolos a través de leyes biológicas. En coherencia con el nombre que se dieron, su empleo de analogías tanto biológicas como orgánicas era trasladado formal y directamente, proyectado en un plan urbano con el esquema de una flor por parte de Fumihiko Maki o en el de Noriaki Kurokawa, ordenando la ciudad de Tokio con una estructura inspirada en el principio orgánico de las cañas de bambú. (González-Capitel, 2010).

Cierta inspiración hacia un concepto orgánico y transformable se enlaza hacia la preocupación inminente por el grupo hacia la movilidad y el cambio, que constituye una de las señas de identidad conceptual más importantes del metabolismo. Situados en una época de exponentes cambios sociales y tecnológicos, la atención hacia la búsqueda de una respuesta ante esto pretendía un verdadero desafío para el grupo, reto que decidieron encaminar hacia la versatilidad. Como explica Lin: “Muchas ciudades en aquel mundo industrializado estaban experimentando el peso del flujo urbano” (2007, p.109).

No es casualidad que corrientes mencionadas en el capítulo anterior como el individualismo o la libertad de expresión hayan sucedido en momentos paralelos, donde se aproximaban los cimientos una sociedad líquida y cambiante que resultaba imposible de deducir. Al plantear estructuras transformables, incorporar en la arquitectura el uso de piezas desmontables, espacios que permitieran funciones cambiantes, y hasta de viviendas con partes móviles, que permitieran trasladarse en los días de ocio y que pudieran incorporarse a las partes fijas, se estaba proclamando una respuesta ante la necesidad de una población que comenzaba a tomar sus propias decisiones y se regía por la propia voluntad individual.

Otra cualidad resonante en el grupo era la relación con la tradición japonesa, donde conceptos como la no permanencia y la asimetría resultaban heredados de las religiones Shinto y el Budhismo. El Shinto compone una ética y apreciación por la no permanencia. Tal concepto se puede demostrar en la flor de Sakura. En una tradición denominada Hanami, el pueblo se reúne para apreciar el carácter que la caída de aquellas flores representa en cuanto a lo efímero de la vida. Tal concepto se traslada a ámbitos arquitectónicos, en la tradición sintoísta, la reconstrucción del santuario de Ise tiene lugar cada 20 años (Schalk, 2014). Por otro lado, según los principios de estética japonesa, *Fukinsei* representa la idea de controlar el balance en una composición a través de la irregularidad y asimetría es un principio de la estética Zen. El seno, círculo Zen, trazado con un pincel negro, por ejemplo, suele dibujarse como un círculo incompleto, donde no llega a cerrarse. Esta idea simboliza la imperfección como parte de la existencia. La extensión asimétrica del Palacio Katsura de tradición budista se realizó dos veces en los últimos 150 años.

Estas acciones de movimiento pueden corroborar la noción de cambio inevitable como una dinámica en la arquitectura japonesa, manifestada en incompletitud asimétrica. La asimetría connota vitalidad, al requerir la participación de la experiencia, completando lo incompleto y proporcionando una fuente constante de relaciones siempre cambiantes en el espacio, característica cambiante principal del grupo metabolista.

### **3.6 Fundamentos clave en consideración**

Se puede concluir en que los planes metabolistas, si bien con caracteres utópicos y sumamente progresistas, responden ante una necesidad concreta de la situación tanto nacional como global a la que se situaban. Como se notó en el capítulo anterior, el mundo en el que habitaba una generación pasada no es el mismo al que transcurre en la actualidad, y si se remonta a dos, la brecha se hace aún más estrecha. Las décadas pasadas connotaban aires de acelerados cambios y progresos, y los metabolistas no

fueron más que un intento de anteponerse a un esperado futuro. Al fin y al cabo, la tarea del diseñador constituye proponer una respuesta ante aquellas problemáticas presentadas en la sociedad. No parece un disparate la propuesta metabólica, que se representa a través de la versatilidad. Si bien es un término que el grupo nunca denominó de forma literal, se trata de proyectos donde, considerando como primordial la repentina evolución tecnológica y social, se pretende acompañar aquellos cambios permitiendo su versatilidad. Además, las mencionadas preocupaciones del grupo japonés resultan de interés, considerando la nueva era tecnológica que la contemporaneidad promete.

Por otro lado, la preocupación de Tange ante la necesidad de vincular estructuras principales o infraestructuras, que tienen un ciclo de vida más largo, con estructuras menores, aquellas diseñadas para vidas más cortas, mediante la creación de un nuevo prototipo resulta una cualidad que, si bien muchas veces es omitido a la hora de diseñar, presenta una considerable lógica. Las partes de un objeto, si bien funcionan como un todo, conllevan diferentes objetivos y deben considerarse tanto en conjunto como por separado. Creando un prototipo donde se delimite esta heterogeneidad, pero manteniendo una integración. En conclusión, tanto el entendimiento de los arquitectos japoneses referentes, su contexto histórico-cultural, concepto y análisis de sus obras, permite comprender de forma clara el movimiento arquitectónico, para poder entonces, trasladar aquellos conceptos de la arquitectura a la indumentaria, creando un método formal del diseño que reúna aquellos conceptos.

#### **Capítulo 4: Inspiración metabólica: Sistema de tipologías transformables**

El estado de la cuestión de donde nace la corriente arquitectónica estudiada, deriva en una inminente relación con el contexto al que se plantea diseñar en la contemporaneidad. Si bien alejadas en relaciones de distancia tanto espaciales como temporales, se presentan dos situaciones en donde la sociedad presenta cambios inminentes inclinadas al movimiento, transgresiones de sus roles tradicionales, y donde se encuentra como solución ante aquellos cambios, la versatilidad que la movilidad y la expansión conllevan. Si bien, la reconstrucción japonesa y la emancipación femenina parecen hechos antagónicos, ambos se ubican en un marco de una sociedad cambiante, a la espera de nuevas soluciones y métodos reconsiderados.

En el siguiente capítulo, por un lado, se retomarán con los conceptos estudiados en el primer y segundo capítulo, propósitos justificativos hacia los que este proyecto dialoga, para relacionarlos así con la propuesta vestimentaria final. Abarcando así, tanto la relación del PG con el sistema de la moda contemporáneo, estudiado en el primer capítulo, como con el del usuario analizado, profundizado en el segundo. Partiendo de estas bases, se delimitará las bases del funcionamiento que la colección final metabólica utiliza, estudiando la interrelación de disciplinas con la arquitectura, y trasladando aquellos conceptos a la indumentaria. Fijando, de esta forma, la creación de un método formal de diseño de indumentaria versátil y funcional.

Tal sistema, no solo crearía un vínculo más próximo con el consumidor usuario a través de la individualidad, sino que también acompañaría aquellos cambios analizados que la mujer contemporánea enfrenta. Si se trata ahora, de una mujer profesional, urbana e independiente, pero que también acepta sus roles más tradicionales del hogar, deriva en un estereotipo de mujer multifacética, con un nuevo estilo de vida femenino, donde sus tiempos son más cortos pero su rutina más activa y acelerada que sus anteriores, a través de la versatilidad de su indumento, se puede proponer una respuesta ante aquellas múltiples situaciones que hoy se enfrenta, sin la necesidad de realizar un cambio total de

sus prendas, ya que este nuevo sistema comunicado otorga infinitas posibilidades de uso, sin un destino final, sino que respondiendo ante las ocasiones de uso que la mujer requiera adaptarse.

#### **4.1 Propósitos: Nuevos ciclos de la moda**

Uno de los fundamentos analizados en el primer capítulo, que la creación de este nuevo sistema del vestir conlleva, es el de irrumpir en las tradicionales concepciones del ciclo de la moda, similar al ciclo de vida de un producto. Este ciclo suele representarse como una curva en forma de campana que abarca cinco etapas: introducción, aumento de la popularidad, máximo de popularidad, disminución de la popularidad y rechazo. Funciona como un sistema cíclico en constante renovación, donde su fórmula del éxito reside en el carácter efímero de sus productos, los objetos de deseo pueden llegar a durar días y se transforman en un producto desechable, sin noción ni conciencia de su valor inicial. Es circular y efímero, ya que concluye en su negación. Ofreciendo así, soluciones a corto plazo, generando constantemente nuevas necesidades denominadas tendencias, de carácter estético y dictadas por las empresas.

La disyuntiva recae en modificar este ciclo, de dos formas. La primera, modificando la característica que provoca el deseo de desecho, la tendencia, y reemplazándola por la funcionalidad. Al introducir este concepto al diseño de una prenda, su nuevo ciclo estará condicionado por las necesidades reales a las que un indumento pueda estar expuesto. La prenda varía en relación al cambio constante del ambiente y el sujeto, y no a una corriente efímera por temporada. Por otro lado, cancelando la necesidad de desecho de la prenda, reemplazando cantidad por calidad, al revés de lo que el sistema tradicional propone en la contemporaneidad. El carácter efímero de la indumentaria sucede por su cualidad estática del producto en sí, y acá difiere del sistema, si bien tomado de otra rama, del propuesto por los arquitectos metabolistas japoneses. Al permitir la adición o renovación interna del producto, dígame edificio o indumento, se transforma en un proceso orgánico que fluye y

cambia constantemente. Esto no se trata de crear un producto completamente alejado de las normas estéticas impuestas, sino que permite el acompañamiento con las tendencias actuales, así como la posibilidad de adaptarse a las necesidades individuales. La persona puede optar por correrse de la norma establecida para darle paso a la personalidad y gustos vestimentarios particulares, o puede elegir apoyarlos, pero ubicándose dentro de los prejuicios externos que un cuerpo vestido se expone, de forma que los códigos que este exponga no queden por fuera de los que la sociedad avale. Su elección vestimentaria conlleva mensajes y conceptos que serán juzgados por el resto de la sociedad, tanto de forma positiva como negativa, y los cuerpos vestidos estarán siempre ubicados en la cultura, es segunda piel que acoge aspectos subjetivos de la persona que lo viste y que, a la vez, está en contacto con el mundo. Formará, se desee o no, parte de una relación de la persona consigo misma y con los demás. A través de la elección de sus gustos vestimentarios, el individuo lo que hace es acercarse a su propia identificación, intentar construir su propia identidad vestimentaria, respondiendo a su estilo de vida o a sus gustos personales, a través de la elección personal de los productos ofrecidos por la moda, ya que, irremediablemente, el hombre es un individuo social, y aunque se dé en mayor o menor medida, estará sujeto al entorno que lo rodee y las elecciones que este le provea.

Al delimitar la diferencia entre consumo y consumismo, la primera, basada en el simple hecho de consumir para satisfacer necesidades o deseos, y la segunda, tratándose de la tendencia inmoderada a adquirir, gastar o consumir bienes, no siempre necesarios, se podría decir que el nuevo ciclo propuesto adapta la definición de Bauman como elemento estructural. Al tratarse de un consumo diferente, la prenda pasa a ser adquirida para satisfacer, ya sea necesidades externas como internas, como deseos individuales, y negando el consumismo innecesario. La franja de durabilidad de las prendas se alarga, dando paso a un consumo consciente, innovador en las épocas modernas, y de carácter



más íntimo, más cercano al consumidor y donde la propuesta conceptual no se basa sólo en la efímera estética de moda.

#### **4.2 Propósitos: Acompañar a la mujer contemporánea**

Todo proceso de diseño debe tanto acompañar al contexto cultural en el que se sitúa, respondiendo ante las necesidades de la época, así también como adelantarse a aquellos cambios que este evoca. La revolución de la mujer independiente, es un hecho a escalas global que no se considera como excepción. Este hecho histórico, como se lo investigo con anterioridad, tiene sus orígenes pasada la Segunda Guerra Mundial, para crecer a partir de la década del 70 e imponerse exponencialmente en las épocas recientes.

Resultando así, en el surgimiento de un nuevo espacio para el rol femenino, un espacio que concilia sus roles tradicionales con los adquiridos, realizar estudios universitarios, insertarse en el mundo laboral, triunfar en el mismo, ser madre, casarse o tener una vida social activa, son solo algunas de las ocasiones a las que esta nueva mujer se enfrenta. Uno de los principales caminos que ha tomado este nuevo concepto femenino se traduce en el incremento de la actividad profesional de las mujeres, el interés laboral se transforma en una expectativa prioritaria de la mujer activa, como una exigencia individual e identitaria, un medio para la realización personal y la autoafirmación. La disrupción que provocó la salida hacia la sociedad, ablandando el terreno para que se sienta cómoda en esta y lo apropie en su rutina. Eventos sociales, galas, salidas, reuniones empresariales o cocktails son solo algunas de las posibilidades a las que la mujer se enfrenta a diario. Por otro lado, al reunir sus roles tradicionales, debe acomodarse a sus responsabilidades domésticas, criar hijos, mantener el hogar o realizar tareas diarias. Entendiéndose estas, como las necesidades funcionales a las que el sujeto pueda estar expuesto. Así, toda su rutina se reconfigura, sus tiempos y su estilo de vida son otros y dependen directamente de la capacidad de cambio que la mujer posea, para enfrentarse a ellos de la forma más

rápida y efectiva posible. Sus tareas se multiplican, pero sus tiempos se mantienen iguales, y todos sus aspectos, la indumentaria entre ellos, deben acomodarse a esta.

A través del recorrido histórico empleado, se puede resaltar en la década del 80, a Donna Karan, con sus diseños pensados para la mujer activa y urbana, ofreciendo versatilidad tanto en el ámbito social como el laboral, proponiendo prendas funcionales y atemporales. La diseñadora mencionaba el tema de la versatilidad, pero desde un punto de vista más pasivo, proponiendo prendas que funcionen para múltiples ocasiones de uso, pero sin modificar su forma. Por otro lado, se resalta el estilo minimalista surgente en la misma década, como Yohji Yamamoto o Comme des Garçons, que pronosticaron la necesidad de eliminación por parte de la sociedad de la decoración y ostentación de las modas pasadas.

Con esta nueva mujer contemporánea, se propone al tiempo como nueva consideración de diseño. Con un nuevo estilo de vida femenino, activo y acelerado, la carencia del tiempo diario pasa a ser objetivo principal a contender y, por lo tanto, todos los elementos que compongan su indumento deben acompañarla de la forma más efectiva posible.

### **4.3 Funcionalismo y funcionalidad**

Una característica a desarrollar en el sistema de indumentaria planteado por este Proyecto de Graduación, recae en la aplicación de la funcionalidad como motor primordial de diseño a través de la versatilidad de las prendas.

El origen del funcionalismo se ubica dentro una era paradójica, donde la industrialización a escala masiva genera lo que se denomina sociedad de consumo. El aumento de ventas, la publicidad, y la constante reposición de productos regía un concepto de consumismo como lema de vida, precedente al de la época contemporánea. El movimiento estético surge en 1919, como concepto primordial de la innovadora escuela alemana de arte denominada Bauhaus, fundada por Walter Gropius y un equipo de profesionales, con el fin de renovar los métodos de un contexto. De la misma forma que los

arquitectos metabolistas sostenían que la estructura nace de la movilidad, el funcionalismo sostiene el principio de que la forma debe estar determinada por la función, es decir, que todo objeto está ligado a su forma dependiendo del uso que se le dará a este. Se trató de un movimiento basado en el racionalismo de la forma, aplicado sobre todo en ámbitos de arquitectura y diseño. Además de la implementación de los medios materiales con fines utilitarios, puede ser descrita también como medida de perfección técnica. Gombrich remarca:

Las teorías que la Bauhaus defendió suelen condensarse con el nombre de funcionalismo...si algo se proyecta para que responda a sus fines peculiares, podrá parecer bello por sí mismo. Hay mucho de verdad, ciertamente, en esta creencia...ha contribuido a que nos desenmascaremos de muchas de las innecesarias baratijas. (1992, p.560)

Si bien sumergidos en un contexto industrializado y bajo un fuerte apogeo del consumismo, el funcionalismo alemán buscaba la implementación de nuevas formas del diseño que proporcionen soluciones a las necesidades del hombre, valorizando los aspectos prácticos, donde la belleza no es consideración del diseño, pero no necesariamente se encuentra ausente, sino que surge gracias a la correcta implementación de la función.

Dentro de la teoría de la indumentaria, se puede diferenciar un tipo de prendas de carácter funcional. Este concepto sucede cuando, si bien los aspectos estéticos se los continúa considerando, la prenda además posee una función en relación al sujeto portador. Saltzman (2004) afirma:

Pensar en la función de la indumentaria conlleva pensar la conducta corporal, en el desarrollo tecnológico propio del diseño y de otros campos afines y en la manera de apropiarse –desde el proyecto- de nuevos medios que mejoren la calidad de vida, de manera de ampliar los límites del uso y servicio de las prendas. (p. 142)

Si la forma responde a la función, pensar en indumentaria funcional significa pensar en el cuerpo humano, en sus interrelaciones y su movimiento. Por lo tanto, aquel proyecto que toma como consideración el cuerpo y su conducta por sobre el resto de las cosas, adoptándolo como eje objetivo y diseñando en base a sus requisitos, funciona aportando mayor capacidad y posibilidades de uso al indumento. Incursiona para llegar a la finalidad que el desarrollo de prendas respete tanto el cuerpo humano, como la búsqueda de nuevas

siluetas. En fin, una prenda no pensada para convivir con la anatomía humana es una prenda que no tiene función para el usuario, por lo tanto, no podría ser considerada portable.

Un aspecto a resaltar en el diseño de indumentaria funcional recae en el análisis de los aspectos que conllevan las necesidades del hombre. Debe de tenerse en cuenta que, en la contemporaneidad, el diseño no se basa en una racionalidad extrema, sino que el valor estético aparece también como necesidad humana, por lo que se sitúa como parte de aquella función. Las bases impuestas por el Bauhaus permiten la aplicación revalorada de los aspectos funcionales y prácticos, siendo relevantes para comprender su funcionamiento, pero debe también contextualizarse y acercarse hacia un diseño si bien funcional, pero contemporáneo, situado en una sociedad visual, donde los aspectos estéticos también resultan de relevancia primordial.

#### **4.4 La versatilidad como sinónimo de funcionalidad**

Si la funcionalidad de un objeto está dada cuando este resulta útil para el individuo que lo posee, existen múltiples maneras de para que una prenda resulte funcional, ya que existen distintos tipos de usuarios, ósea, diversas necesidades. Según Bürdek: “El concepto de lenguaje del producto puede enfocarse desde la correspondencia hombre-objeto, ya que el diseño tiene que ver con la relación entre el usuario y el producto” (2005, p. 178). En sus escritos, el teórico del diseño delimita dos clasificaciones para las funciones de un objeto. Por un lado, las funciones prácticas, aquellas referidas directamente a las necesidades materiales, y por otro, las funciones del lenguaje del producto. Las últimas son divididas en funciones estético-formales, funciones simbólicas y funciones indicativas.

Las funciones estético-formales, son aquellas relacionadas con la investigación de la percepción, fundamentos basados en las leyes de la forma o Gestalt. Se traduce en la visión, proceso que permite al individuo la comprensión de signos a través de procesos de asociación de significados. Este tipo de funciones, entonces, son principios asociativos de

la recepción de información a través de la visión. Por otro lado, las funciones simbólicas se tratan del estudio de aquel mensaje subyacente de un objeto de diseño, y lo que este busca expresar. Aquel mensaje, a su vez, se encuentra condicionado por el contexto y uso al que está situado, que resulta en una decodificación diferente a partir de estas variables. Por último, las funciones prácticas se refieren a los recursos que posee un objeto con el fin de indicar su modo de utilización. Los recursos indicativos pueden ser dados a través de distintas formas, como la textura, el color, la forma, la formación de grupos, entre otros. Estas funciones compositivas, entonces, se relacionan con el individuo enviando un mensaje indirecto sobre como es el funcionamiento del tal producto. En la indumentaria, por ejemplo, se podría entender como función práctica el uso de botones, el cual, acerca al sujeto a la señal que indica por donde se facilita el acceso a ésta.

La aplicación de las funciones, puede ser dada, entonces, por múltiples aspectos, éstos, deben ser seleccionados de modo que correspondan al objetivo final del producto. Adjudicándole así, de forma estratégica al objeto, un valor agregado por fuera de su nivel estético. Tanto las funciones estético-formales, simbólicas o indicativas, serán aplicadas de forma que envíen un mensaje al individuo sobre su percepción, contexto y uso, y funcionamiento.

Una de las cualidades funcionales a aplicar en la colección final planteada recae en la capacidad de versatilidad de las tipologías. La Real Academia Española define el término como: "Capaz de adaptarse con facilidad y rapidez a diversas funciones." Versatilidad en indumentaria significa, entonces, para este PG, alterar aquella inmutabilidad de las prendas permitiéndoles la habituación a las condiciones requeridas, es decir, la posibilidad de transformar un indumento, de forma que posea la capacidad de modificar su forma y mutar en otra diferente a la originaria, ampliando así, el servicio y las ocasiones de uso tradicionales que esta conlleva.

#### **4.5 Análisis de casos de relevancia: Indumentaria versátil**

Se pueden destacar diferentes diseñadores que, teniendo la funcionalidad como eje primordial, aplican la capacidad de versatilidad en la indumentaria, para así responder ante las necesidades humanas. El estudio de ellos implicaría un entendimiento espacio-temporal profundo de sus variadas formas de aplicación. Un ejemplo es el propuesto por el diseñador Moreno Ferrari, para la marca C.P Company, una empresa italiana fundada en 1975 bajo el nombre de Chester Perry. Interiorizada por la ropa militar y de trabajo, se destacan por su búsqueda hacia un equilibrio perfecto entre la portabilidad y funcionalidad con el confort y la elegancia. Ferrari creó una serie de piezas transformables que transgredían en el concepto de versatilidad. En el año 2000 se origina la destacada Sleeping Bag, una campera rompe viento, deslumbrante por su simplicidad, la cual presentaba una variedad de detalles funcionales que permitían que se transforme de una chaqueta con capucha a un bolso de hombro o a una bolsa de dormir de cuerpo entero con el uso de un solo cierre. Además, en cada estado, el diseño presentaba una multitud de bolsillos, costuras selladas y cordones ajustables para ajustarse a los requisitos del usuario en diferentes condiciones. Este tipo de prenda conlleva un concepto de funcionalidad no solo aplicable a la indumentaria, sino que transformable a otro tipo de objetos, que si bien diferentes, comparten una categorización definida por la materialidad, cualidad que permite la mutación entre ambos. La pieza final lanzada en 2001 por el diseñador fue posiblemente la más funcional de todas. La línea de inflables transformables denominada Air-Mattress Parka fue altamente innovadora en su construcción y proporcionó un diseño de abrigo largo de tipología parka completamente resistente a la intemperie, con la característica de mutar como una carpa protectora o un colchón de aire inflable adecuado para dormir en condiciones secas. El invento no solo implementa una funcionalidad aplicada a condiciones extremas, sino que aplica un concepto arquitectónico mucho mayor. La función protectora del cuerpo se desarrolla al extremo posible. El indumento y la propia

casa pasan a significar uno, son equitativos y se interrelacionan. Se transforma en un término de arquitectura usable, donde la ropa se convierte en la propia casa. Ambos proyectos establecen una interrelación de disciplinas donde se expresa la arquitectura en el indumento de forma literal, alcanzando la forma de su paralelo.

Otro caso multifuncional que resulta relevante, es el caso de Angela Luna, una joven estudiante de la escuela Parsons y originaria de Boston, que propuso una colección de indumentaria aplicada para las necesidades de los refugiados internacionales, especialmente hombres y mujeres que huyen de países devastados por la guerra como Siria e Irak. Su colección presenta una completa línea de prendas portátiles que pueden transformarse en dispositivos de flotación, mochilas e incluso carpas para personas en constante transición espacial. Gracias a un intenso análisis de la forma de vida del usuario, su proyecto final de grado propone soluciones reales a las necesidades concretas que un sector de la población se encuentra expuesto. Sus camperas flotantes corresponden a aquellos que se han ahogado al cruzar las aguas en busca de un destino, la necesidad de calor y un lugar para dormir son adjudicadas por medio de una chaqueta que se convierte en un saco de dormir, las cintas refractivas colocadas como avíos decorativos proporcionan visibilidad entre sus compañeros. Las posibilidades de protección son diversas, permitiendo ser utilizadas en el momento necesario, pero acompañando también al sujeto portador mediante todo su trayecto. Otro diseñador enfocado en aplicar la mutabilidad de las prendas es el mencionado belga Martin Margiela con su emblemático Edredón creado para la colección Otoño/Invierno 1999. El abrigo, que tenía forma rectangular para parecerse una vez doblado un propio edredón, estaba hecho de algodón y relleno de plumas. Presentaba dos brazos desmontables y también se podía combinar con cubiertas de diferentes materiales y láminas de plástico para personalizarlo. Diseñado para ser, curiosamente, multifuncional, el abrigo también podía ser utilizado como vestido, chaleco o abrigo. Producida por una fábrica italiana líder en la realización de edredones para el hogar, esta pieza encarna perfectamente el espíritu de lo que fue la línea artesanal que

pronto el diseñador establecerá. Se trata de una pieza icónica, donde la multifuncionalidad aparece de casi forma sarcástica, pero que si bien crea un hito espacio-temporal al introducirla en las pasarelas del momento, más cercanas a la ornamentación que, a la función, y presentándola tanto como inspiración como referencia para futuros diseñadores.

#### **4.6 Transformación de tipologías vestimentales: Un nuevo sistema de indumentaria**

En términos propios del estudio, el sistema de indumentaria se constituye de diferentes elementos que se vinculan entre sí en el cuerpo del usuario. Las tipologías, prendas recurrentes en la sociedad, son entonces el resultado de una combinación particular de diversos elementos, y pueden ser reconocidas gracias a su morfología, materiales, función, largo modular, silueta, entre otras. Aquellos elementos, a su vez, se pueden clasificar en distintas maneras. Los elementos estructurales son aquellos relacionados con las bases del diseño, tales como el módulo, la línea, la forma, el volumen, todas las prendas están compuestas por estos elementos y son en base a éstos de donde se parte. Los elementos sintácticos son aquellos que colaboran a describir un tipo de prenda en relación morfológica, como la simetría, los ejes direccionales, la composición, puntos de tensión y la interrelación morfológica. Por otro lado, se encuentran los elementos decorativos, que ornamentan la prenda y le añaden ocasión de uso. A través de una conjugación de estos elementos, se delimita la identidad de una tipología. Así, aparecen las denominadas tipologías base. El término funciona como definición genérica de un tipo de prenda reconocible en el entorno, para ejemplificar, una camisa. Al hablar de dicha prenda, automáticamente se supone su forma, el tipo de cuello que posee, de qué textil está hecha, y su función. De esta forma, cada tipología conlleva conceptos supuestos por la mayoría de la sociedad. Saltzman añade: “Así, las tipologías permiten reconocer y clasificar las distintas prendas que componen el sistema de la vestimenta, entendiendo que ese sistema atañe también al calzado, los accesorios y todos los elementos del vestido” (2004,



p.127). Las tipologías se pueden clasificar de diversas maneras, dependiendo de los caracteres que se tengan en cuenta. Se pueden ubicar, por ejemplo, teniendo como consideración aspectos constructivos y morfológicos en común. Se pueden clasificar también en base a su materialidad. Aparecen así las tipologías de punto, la sastrería, donde se considera también aspectos constructivos y su confección. Por otro lado, se pueden agrupar en relación a su funcionalidad, algunas tipologías comparten un carácter informal, mientras que otras se definen como deportivas, de gala, entre otras. Saltzman sostiene que: “Cada prenda constituye en sí misma un signo reconocible aun fuera del cuerpo” (2004, p. 128) Por lo tanto, cada tipología representa una identidad propia en base a aquellos aspectos compositivos por los que fue creada.

La definición de tipologías base permite no solo su clasificación, sino que también la capacidad de alterar alguna de sus cualidades, así aparecen las variables tipológicas. Un claro ejemplo sería el de la falda, mini falda, y maxifalda. La falda se trata de la tipología base, mientras que, a través de una alteración en su morfología y largo modular, porción del cuerpo que cubre la prenda, aparecen las diferentes versiones de estas. No todas las tipologías se mantienen inmutables a través del tiempo, donde el tradicional kimono japonés funciona como ejemplificación clara. A pesar de los años, la prenda mantiene su identidad original. Pero esta se trata más bien de una excepción. Las tipologías, como todos los elementos de la sociedad, presentan constantes cambios y variaciones en sus elementos a través del tiempo, ya sea por variables como la moda, la innovación, la tecnología entre otras. Las variables a modificar son infinitas, y los resultados dependen de la creatividad y capacidad del diseñador. Gracias a la alteración de los elementos compositivos, ya sea morfología, silueta, largo modular, material, función, estructura, entre otras, no solo se puede modificar la identidad de una prenda, sino que se pueden generar nuevas tipologías. Un método de transformación es el de la fusión. En este, se combinan dos tipologías dentro de una misma estructura, y se obtiene como resultado una prenda que conlleve ambas identidades. Un ejemplo es el del diseñador belga Martin Margiela.

Éste, con lo que comenzó como su primer desfile Destroy Fashion en el Café de la Gare de París en 1988, es un representante mundial de la deconstrucción de tipologías. Su técnica, una de las mayores influencias en el mundo de la moda, parte de la reinención de prendas encontradas, las que deconstruye para luego volver a construirlas, creando nuevos resultados. Resulta inminente que, por medio de diferentes procesos, se puede llegar a una experimentación que derive en la modificación, o creación de nuevas tipologías.

Al consumir una prenda, ya sea producto de la moda del momento o no, el usuario se está limitando a adquirir una tipología cuya forma se mantendrá inmutable en el tiempo, estática. Si se diseña una prenda cuya tipología pueda transformarse a preferencia del usuario, la persona se encuentra con la capacidad de ampliar las posibilidades que esta le provee, alargando así su perdurabilidad. El valor agregado de la colección a desarrollar recae en el carácter de versatilidad de las prendas accedido gracias a la transformación de tipologías, en otras palabras, la propuesta de un sistema de colección funcional donde las prendas podrán ser transformadas para que funcionen de diferentes formas y adquieran diversas morfologías finales.

#### **4.7 Métodos sistemáticos: Diferenciación de ciclo metabólicos**

El concepto de versatilidad puede ser aplicado en un indumento gracias a una interrelación de disciplinas. En una entrevista a Martin Margiela concebida por el artista conceptual Joseph Kosuth, el diseñador comenta:

Creemos que la similitud más importante entre moda y arquitectura es que ambas comparten el mismo punto de partida: el cuerpo humano. Ambas disciplinas tienen la función de proteger el cuerpo, la carne, la piel. Luego, más allá del proceso, ambos, diseñadores de indumentaria y arquitectos, piensan en términos de proporción, estructura, volumen y material. (Kosuth, Maison Martin Margiela, 2011)

Si bien a diferente escala, ambas disciplinas conllevan una función protectora del cuerpo humano, aparecen como refugio, lo cubren del frío y del calor. Los principios teóricos que los arquitectos metabólicos japoneses plantearon en sus escritos funcionan como inspiración para la creación de un método funcional trasladado a la

indumentaria. Compararon edificios y ciudades como un proceso energético en constante cambio. Una de las bases del manifiesto metabolista deriva de la apreciación de que cada sistema consta de elementos con diferentes ciclos metabólicos: algunos son persistentes, donde su ciclo de cambio es lento, mientras que otros poseen ciclos que tienden a desarrollarse de forma más rápida. La clave para desarrollar un sistema versátil trasladado al indumento, recae en establecer a priori aquellos elementos de ciclo metabólico lento, y aquellos de ciclo rápido. Los elementos de ciclo lento son aquellas estructuras de mayor tamaño, principales y persistentes. En el ámbito de la arquitectura, los elementos de ciclo metabólico lento se podrían entender como los cimientos de cualquier edificio, trasladando estos conceptos a la indumentaria, y tomando como ejemplo una tipología de camisa, se deducen en las líneas estructurales del corpiño base de la prenda. En contraste, las de ciclo de vida más corto son aquellas partes adicionales de menor tamaño, efímeras y susceptibles a la novedad. Continuando la ejemplificación, se trasladan en las mangas, los puños o el cuello de la camisa. De esta forma, la estructura base se plantea en función a aquellos elementos contantes de carácter estructural, y las partes adicionales, a aquellos de carácter efímero.

Gracias al reconocimiento y la diferenciación en el indumento de aquellos elementos compositivos que poseen tanto un ciclo metabólico rápido como uno lento, se permite la posibilidad de tratar cada una de aquellas partes en base a las cualidades que representa. Dicha deducción funciona como base primordial de donde se origina el proceso de diseño de un nuevo sistema de indumentaria versátil.

#### **4.7.1 Expansión**

Por otro lado, se analizaron edificios metabólicos en donde la capacidad de versatilidad de los mismos recae en la expansión que el funcionamiento del sistema propuesto adquiere. Gracias al reconocimiento previo de elementos persistentes, se define una estructura base, a la cual se le aplica un sistema que permita la adición, sustracción o

regeneración de partes adicionales, adquiriendo la capacidad de expandirse, y resultando en la variabilidad del todo. Kurokawa propone un edificio de viviendas compuesto por un eje vertical tomado como sustento base, al cual, mediante un sistema de comunicación, se le permite la adición o renovación de partes, entiéndase capsulas, el sistema así ejemplifica la capacidad de expandirse. El Plan para la Bahía de Tokio de Kenzo Tange, propone también un sistema capaz de extenderse, donde en cada etapa del desarrollo, el sistema estaba completo, permitiendo continuamente la adición de unidades, de cierta manera que no existiera un límite ni punto final del proceso. Para Tange, la movilidad determinaba la estructura de la ciudad, y no viceversa. Trasladando aquellos conceptos al ámbito de la indumentaria, y gracias a un análisis morfológico de diferentes prendas, se puede concluir en que múltiples tipologías entendidas por la sociedad como diferentes, en realidad comparten una misma estructura base. Si se toma como ejemplificación una tipología musculosa de una blusa de manga larga, su estructura de corpiño base comparte las mismas líneas, es semejante y persistente, por lo que se podría definir como el elemento de ciclo metabólico lento. Su diferencia se encuentra tan sólo en el largo de sus mangas y ancho de hombros, elementos de ciclo metabólico rápido. Ante la posibilidad de agregar el elemento de las mangas a una estructura base y de alargar su ancho de hombros, una prenda que en su origen se define como musculosa, resulta maleable hacia una tipología de blusa. A aquella estructura central se la dota, entonces, con la cualidad de recibir, rechazar o modificar el resto de sus partes. De esta forma, una misma prenda adquiere una capacidad de versatilidad múltiple. Esta posibilidad de transformar un sistema que se suele considerar como estático, provee al objeto la capacidad de considerarse funcional.

#### **4.7.2 Regeneración interna**

Si las posibilidades de transformación se desarrollan con mayor profundidad, aquellos cambios posibles de realizar sobre una misma prenda, aquella actitud metabolista, de proceso orgánico que fluye y cambia constantemente, de proceso que nunca puede llegar

a un final o un destino ideal, se puede aplicar a la indumentaria de forma infinita gracias a una interdisciplina entre ambos campos.

Sus maquetas visualizaban al mar y el cielo como espacios futuros para el hábitat humano, y sostenían como concepto principal que la ciudad debería crecer y transformarse de una manera libre semejante a la de la evolución y metamorfosis del organismo animal.

Para avanzar en el concepto de versatilidad y lograr una prenda donde sus posibilidades de transformación carecen de un final concreto, se toma la misma inspiración radicada del metabolismo animal que la corriente arquitectónica japonesa utilizó para sus obras. Se entiende como metamorfosis al proceso biológico por el cual un animal se desarrolla por medio de grandes cambios estructurales y fisiológicos, donde no solo se presentan variaciones de tamaño y un aumento del número de células, sino que también suceden cambios de diferenciación celular. No sólo su número de componentes aumenta, sino que estos originarios cambian también en cuanto a forma y componentes. El agregado que la propuesta de indumentaria metabólica aporta al sistema tradicional es, así como sucede en la metamorfosis animal, no solo la capacidad de crecimiento externo, sino que también la posibilidad de la regeneración interna. De esta forma, la regeneración interna evoca a que los componentes del sistema, son flexibles y pueden adaptarse a los cambios mientras el sistema en su conjunto mantiene su calidad. Kenzo Tange visualizó un Tokio capaz de extenderse a través de la regeneración. En la teoría del arquitecto, se proponía como base estructural un eje cívico con capacidad de expansión y auto regeneración gradual, donde en cada etapa del desarrollo el sistema estaba completo, mientras que continuamente era posible agregar otra unidad o reconstruirlas.

El modus operandi recae en el diseño de un sistema estructural pensado y preparado para su auto regeneración. No se trata solo de una estructura base fija e inmutable, centrándose meramente en la adición o sustracción de partes, sino que, diseñada de tal manera que su propia forma resulta maleable a las condiciones que el usuario requiere. Aplicado a la indumentaria, la regeneración interna de una estructura base supondría, por un lado, una

alteración en la forma de los elementos que la componen, y por otro, la capacidad de adaptarse a sus cambios, dados como adiciones o sustracciones al mismo, es decir, la expansión.

#### **4.8 Estilo propio: Fusión entre versatilidad y ocasiones de uso**

Gracias al análisis de diseñadores que han utilizado la versatilidad como respuesta a las necesidades que un grupo concreto de la sociedad posee, y a la definición de un nuevo sistema de indumentaria metabólica, se puede definir una colección que utilice la versatilidad para el target estudiado con anterioridad: la mujer contemporánea y multifacética.

Como se menciona acerca del cambio en el rol femenino:

Uno de los factores más relevantes en el entorno social de los últimos tiempos ha sido la incorporación de la mujer al trabajo. Este fenómeno ha tenido muchas implicaciones en el sector de la moda debido a que los hábitos de las mujeres cambian y surgen nuevas necesidades (...) Las mujeres de hoy en día demandan prendas de vestir más formales para trabajar, ropa cómoda para su tiempo libre y más sofisticada para las noches. (Elsa Martínez Caballero y Ana Isabel Vázquez Casco, 2006, p. 103)

Resulta de importancia detectar e investigar aquellas ocasiones de uso a las que la usuaria seleccionada se enfrenta diariamente, y que tipo de indumentaria resulta como la más acorde a ellas, para poder diseñar una colección que se anticipe y resulte efectiva para cualquier tipo de ámbito.

Uno de los escenarios a los que esta mujer se enfrenta a diario es al ámbito laboral. Para este tipo de ocasión, la usuaria debe presentarse de forma profesional, comunicando una imagen segura que logre transmitir sus objetivos de una forma elegante y sobria. Para este fin, se suelen utilizar prendas de tipología clásica donde el color no desvié la atención por sobre la persona. Sin embargo, debe de considerarse también el tipo de ambiente laboral al que se exponga. No es de igual carácter la indumentaria de una empresa multinacional de finanzas, que la esperada para un emprendimiento artístico. Las características de cada uno delimitarán también los requisitos formales del indumento. La mujer emprendedora,

por otro lado, es aquella que se ocupa de su propia empresa y su rutina varía día a día. Es improbable que se encuentre en una oficina trabajando en una jornada completa. En este caso es de suma importancia la aplicación de la versatilidad y confort en sus prendas, ya que nunca se sabrá con antelación a que ocasiones estará expuesta. En este caso, su estilo se suele presentar de forma más diferenciada, no aparece una vestimenta formal y estricta, sino que cada una posee un estilo personal que, si bien adecuado ante la sociedad por el puesto que maneja, refleja carácter y gusto. Por otro lado, aparece el ámbito social, lo que se entiende como fiestas, reuniones sociales y eventos. En esta ocasión de uso, se suele recurrir a una indumentaria más llamativa y arreglada. La prenda clave para este tipo de ambiente son los vestidos. Aparecen con frecuencia géneros de mayor calidad, bordados, calados, encajes o transparencias. El largo modular suele alargarse hasta el piso, y se frecuenta faldas o pantalones anchos. Como menciona Aubele:

Es aconsejable tener en el guardarropas una serie de vestidos para distintas ocasiones festivas, pero lo realmente inteligente es poseer equipos de dos piezas que se puedan ir intercambiando, logrando diferentes looks con otras prendas y diversidad de accesorios. (2007, p.123)

Al poseer múltiples prendas que funcionen como conjunto entre zona superior e inferior, el espectro de posibilidades a elegir se amplía. Por ejemplo, al utilizar una colorimetría reducida, las prendas pueden ser combinadas de forma libre, ya que ninguna se diferenciará de forma que resulte desagradable.

Por otro lado, aparece la ocasión de uso del ámbito privado y tiempo libre. Estos son dos ámbitos donde más se prioriza la comodidad. En las horas de descanso o libres, el indumento debe proporcionar confort y no debe incomodar al cuerpo, para poder así aprovechar al máximo el tiempo propio, ya sea descansando o realizando actividades que se desee. Sin embargo, aunque se aleje del ámbito profesional o de eventos, no se debe perder la estética personal y una imagen atractiva. Lo ideal sería que la ropa para ocasiones más libres, pueda adaptarse, con pequeñas modificaciones, a un conjunto para el ámbito exterior y social, manteniendo el estilo de forma constante.

De todas formas, una característica de gran importancia a reflejar, inminentemente del ambiente al que la mujer contemporánea se encuentre expuesta, recae en el estilo propio. Gracias a la creación de un estilo personal, constante en el tiempo, el usuario crea una identidad propia un poco más alejada a ciertas exigencias externas, si bien adecuadas a ellas, las sobrepasa de forma que la mujer debajo resulte de peso mayor, reflejando su personalidad y objetivos de formas clara, segura y constante.

El vestido hace y refleja las condiciones de la vida cotidiana. Imprime su sello en el modo de actuar en las diferentes circunstancias que tocan al individuo y actúa sobre su ser, hacer y parecer en el contexto de la sociedad. La indumentaria y la persona social se influyen mutuamente. La ropa presta sus atributos al personaje y el sujeto se enmascara o desenmascara en sus atuendos. (Saltzman, 2004, p. 117)

Gracias a la delimitación previa de las múltiples ocasiones de uso a las que la mujer contemporánea se enfrenta, se puede concluir en que no solo la variedad es alta, sino que las características y códigos vestimentarios de cada una diversas. El tiempo que a una mujer le conlleva realizar un cambio de vestimenta completo, no siempre es el que se posee en la rutina diaria, las distancias en la urbe son largas, el tráfico y sobreactividad dejan escasos momentos libres. De esta forma, y como se investigó en el capítulo dos, el tiempo se sitúa como la cualidad más valorada y se agrega como primer puesto en la lista de prioridades. Versatilidad, elegancia y confort resultan entonces como conceptos que la mujer contemporánea valora en su indumento. “El vestidor ideal es el que acompaña nuestro estilo de vida” (Aubele, 2007, p. 28). De esta forma, y teniendo como consideración estos aspectos, la creación de una colección de indumentaria metabólica y versátil, donde las prendas que la conforman posean la capacidad de transformación, se puede abarcar diferentes ocasiones de uso, sin la necesidad de realizar un cambio completo de vestimenta.

Si la prenda seleccionada para un ámbito laboral, puede ser transformada en una que comparta los códigos de vestimenta para un ámbito social, la necesidad de la mujer de volver a su casa es anulada, el tiempo se optimiza, reduciéndolo a cuestión de segundos. No resulta una tarea sencilla diagramar un vestidor completamente funcional para la vida



hiperactiva de la mujer contemporánea y multifacética. Pero gracias al análisis de las ocasiones de uso, los códigos de vestimenta y recursos que cada ocasión conlleva, se puede crear una colección de indumentaria con el objetivo de abarcar todas ellas a través de la transformación de tipologías.

En conclusión, la mujer puede adaptarse a los diferentes ámbitos de forma rápida y sencilla, sin perder su estilo personal y elegancia. Además, las prendas metabólicas planteadas por este PG no solo poseen la capacidad de combinarse entre ellas de cualquier forma, sino que la cualidad de versatilidad se aplica al máximo al poseer una infinidad de formas finales cada una en particular.

## **Capítulo 5: Propuesta de colección metabólica de autor**

En el capítulo anterior, se abordó, por un lado, el concepto disparador y los propósitos de la colección final a desarrollar, así también como el funcionamiento del nuevo sistema vestimentario y su metodología del diseño. Con aquellas bases planteadas, se pudo exponer la cualidad de versatilidad a desarrollar en las prendas finales, y de qué forma dicho concepto será aplicado como método formal de diseño. Refiriéndose al concepto de diseñar, Wong (2004) menciona:

El diseño es un proceso de creación visual con un propósito. A diferencia de la pintura y de la escultura, que son la realización de las visiones personales y los sueños de un artista, el diseño cubre necesidades prácticas...un buen diseño es la mejor expresión visual de la esencia de algo, ya sea esto un mensaje o un producto...el diseñador debe buscar la mejor forma posible para que ese algo sea conformado, fabricado, distribuido, usado y relacionado con su medio ambiente. Su creación no debe ser solo estética sino también funcional, mientras refleja o guía el gusto de una época. (p. 41)

En el siguiente capítulo, se abordarán los aspectos constructivos del sistema de forma específica, delimitando los recursos que acompañarán durante toda la colección, para proseguir con el desarrollo de diseño la colección final. Todo proceso de diseño debe analizar, a priori y en profundidad, todos los aspectos disponibles tanto constructivos como visuales, de forma que se seleccionen aquellos cuyas características proporcionen una mejor adaptación a la idea final, como puede ser el material, la manipulación textil, paleta de color, los recursos constructivos, los avíos, la selección y transformación de tipologías, entre otras.

### **5.1 Concepto e inspiración: Filosofía metabolista**

Así como la arquitectura metabólica japonesa propone un nuevo método del diseño, alejado de corrientes clásicas preocupadas por la imagen estética de la obra, y cercanas a la funcionalidad principal de estas, el traslado de aquellos conceptos a la indumentaria propone de la misma forma, una nueva visión de la dinámica vestimentaria, alejada de los métodos tradicionales del mundo de la moda. El proceso por el cual se llegará a una innovación en el ciclo de las prendas es el estudiado en la arquitectura metabólica

japonesa, y es a través de la versatilidad. Así como las propuestas urbanas de Tange lo hacían, al dotar a una prenda con la capacidad de adquirir múltiples formas, que se adapte tanto al crecimiento externo como a la regeneración interna, se propone un proceso que nunca puede llegar a un final o un destino ideal, sino que muta en relación a las necesidades funcionales y estéticas que el sujeto portador provea. De esta forma, y así como los metabolistas proponían, la movilidad determina la estructura, y la prenda funciona como respuesta ante la expansión, tratándose de un complejo abierto que se relaciona entre sí gracias a una gran red de comunicación. “Hay que volver a dinamizar, promover de nuevo la interrogación sobre la moda, objeto fútil, fugitivo, contradictorio por excelencia pero que, por ese mismo motivo, debería estimular tanto más la razón teórica.” (Lipovetsky, 1990, p.10). De esta forma, se concretará en un sistema abierto y múltiple. Es decir, por un lado, una serie de variables abiertas, traducido en prendas con la cualidad de versatilidad. Dicho concepto será realizado mediante divisiones estructurales de cada tipología, y la articulación de planos y agregados de estas, cualidad posible de reorganizar gracias a la implementación de un sistema estratégico de avíos. La interrelación de formas dentro de cada estructura provocará entonces, un flujo constante en el movimiento de la prenda, así también como de su forma y silueta, permitiendo una capacidad de funcionalidad a necesidad y gusto del sujeto portador. La multiplicidad de formas, estará entonces, correspondida al individuo, creando una interrelación entre ambos.

## **5.2 Universo del usuario: Cuestiones del sujeto portador**

El usuario elegido representa uno de los puntos primordiales para el desarrollo creativo de la colección final. No existe diseño que no posea un público objetivo al que propone sus ideas, el cual se sitúa en un determinado contexto tanto social como cultural.

La correcta identificación del usuario provee al diseñador la capacidad de no solo entenderlo en profundidad, sino de proponer ideas acordes a las necesidades específicas que este presenta.

El usuario objetivo al que este Proyecto de Graduación toma en consideración se trata de la mujer contemporánea, urbana y multifacética. Como se mencionó en capítulos anteriores, se define a esta como aquella mujer que no solo cumple los roles tradicionales, sino que abarca también los más actuales, como el desarrollo laboral o vida social activa. Se habla así, de una tercera mujer, aquella que ha conseguido reconciliar a la mujer radicalmente nueva y a la siempre repetida, independiente, liberada de ataduras sociales y liberal de pensamiento. Es un individuo propio de la época actual, consecuente de la revolución tecnológica, definida por la hipermovilidad y el hiper flujo de información. Se trata de una mujer en constante movimiento, circulando activamente por los cambios sociales. Propia de un contexto histórico caracterizado por la actividad constante, la multiplicidad de tareas y maleabilidad de oficios.

Además, se trata de un descendiente del liberalismo cultural. Una mujer que de apoco comienza a alejarse de los esquemas tradicionales de la moda, revalorizando y conformando una identidad propia. Es aquella seguridad personal la que le permite atender otras cuestiones en su indumento, valorando aspectos como la calidad y la representación personal. Saulquín explica: “En una nueva forma cultural con características planetarias y con una fuerte homogenización cultural, las relaciones serán entre personas altamente individualizada, que buscarán marcar heterogeneidad y por lo tanto su identidad en sus objetos y vestidos” (2010, p.113). Sus elecciones vestimentarias están relacionadas con la identificación personal y corresponden sus propios gustos e intereses personales. Valora otros aspectos del indumento, ya no delimitados por la tendencia ajena, como la materialidad, la comodidad, la versatilidad, la morfología o la temporalidad. Prioriza calidad sobre cantidad, ya que su propio estilo le rectifica la atemporalidad de su consumo. Se trata entonces, de una mujer auténtica, segura y consciente.

De la inmensa cantidad poblacional existente en el contexto occidental y participes de la renovada época contemporánea, debe de realizarse un recorte adaptado espacialmente a este proyecto, para poder así corresponder a las necesidades de un grupo más específico. Para ello, la colección final a realizar se destinará a mujeres habitantes de la Capital Federal del país, de entre 25 y 40 años de clase media-media alta, pero que más allá de su edad, compartan la cualidad de optar de forma consciente sobre su vestir. Se trata de una persona cultural, al día e informada con lo que pasa en el mundo. Culta por convicción e interés personal, interesada por el arte, la historia, entre otros. Por esta razón su vestimenta refleja su espíritu artístico, y considera la indumentaria como valor cultural. Por esto, como consumidora es una persona interesada pero sensata, interesada por la calidad, el diseño diferencial y autoral. Es una persona dinámica, activa y versátil, con una rutina agitada con múltiples actividades, y que se adapta a diversas ocasiones de manera directa y segura. Una nómada de la urbe, en constante movimiento e interés por otras culturas, un habitante del mundo que internaliza y fusiona elementos de las diferentes locaciones que visita. *Multiidentidad, multi-funcionalidad* y confort son conceptos que mejor resumen a la usuario y consumidora contemporánea.

### **5.3 Estética metabolista**

La estética inspiracional seleccionada para el desarrollo de la colección final de este Proyecto de Grado deriva de la inspiración de la corriente arquitectónica estudiada, el Metabolismo. Dicho movimiento contemporáneo, no solo surge para rectificar el daño causado por los desastres naturales, sino que también como forma de preservar la estética tradicional japonesa, es decir, las cualidades que la cultura oriental valora en el arte. Gran parte de la estética japonesa, como también de su cultura, tiene sus raíces en la religión. Inherentemente reflexivos por naturaleza, cualquier edificio expuesto a la religión simboliza valores compartidos, historia y patrimonio cultural, y la arquitectura budista no es una excepción. Durante toda la historia japonesa aparece presente el

pensamiento Zen, el cual, propio del budismo, sostiene una forma de vida basada en la simpleza, la esencia y lo natural, lo que resulta evidente en la entrada de luz natural en casas antiguas, así como en el uso de la madera en su forma más pura. La materia es valorada por su forma original, es decir, su esencia, los espacios despojados y libres resultan de preferencia, y la ornamentación, a diferencia de Occidente, innecesaria. Dichas estructuras religiosas están construidas para fomentar la conciencia y la introspección, sosteniendo así también la idea de impermanencia y asimetría. Como menciona Alhaek Naji:

Esta actividad puede relacionarse con el agradecimiento de las personas por el flujo continuo de la vida. Una acción de movimiento que quizás corroboró la noción de cambio inevitable como una dinámica en la arquitectura japonesa; y se manifiesta en incompletitud asimétrica. (2016, p. 4)

Sus edificios se rigen de esta base, en la tradición sintoísta, la reconstrucción de sus santuarios tiene lugar cada 20 años, y su destrucción constante se considera característica natural y esencial de la vida. La cualidad transitoria resulta así, inminente. Como resultado, en cuestiones estéticas, los metabolistas importaron su utilización del hormigón como material de preferencia, originario del concepto de fidelidad ante los materiales, que sostenía que, en lugar de ocultar o alterar la apariencia natural de un material, debería ser visible y celebrado, valorados en su estado más puro

Por otro lado, la arquitectura metabólica encuentra su inspiración del otro lado del continente. Japón se trata de un país filtrado en cuestiones de cultura e historia, con una identidad arquitectónica muy clara. Sin embargo, una característica definitoria de su arquitectura es su capacidad de asimilar los estilos y tendencias de los demás. La arquitectura tradicional a menudo se ha caracterizado por estructuras elevadas de madera, techos de tejas y puertas correderas. Y aunque muchas de esas tradiciones aún están vigentes, Japón comenzó a incorporar influencias más occidentales, modernas y posmodernas en su arquitectura desde el siglo XIX. Después de la Segunda Guerra Mundial, y con un país en ruinas, los arquitectos se encuentran con la necesidad de reconstruir un país en ruinas, de encontrar un nuevo rumbo y estilo que dé comienzo a

una nueva era. Esto dio paso a una fase de occidentalización en un intento de competir con otros países desarrollados, adquiriendo conceptos e inspiración de países europeos. Los nexos directos con Le Corbusier y con el estilo amplio del alemán Mies Van der Rohe, resultan inminentes, y se materializan en una adaptación oriental de los conocimientos occidentales modernos, prometedores del futuro arquitectónico.

El valor compositivo, una condición abstracta y purista del lenguaje y el cultivo de la transparencia los acercan a la elegancia del alemán Mies van der Rohe. Mientras que, por otro lado, toman la búsqueda de nuevas formas, liberadas, donde el espacio y la luz pueda ser aprovechado al máximo, propia de Le Corbusier, creando un sabio juego de estructuras rendidas bajo la luz, a través de volúmenes puros.

En conclusión, si bien su estilo renace como inspiración de diferentes fuentes, la arquitectura metabolista pudo desarrollar una estética única e innovadora, símbolo de sencillez y tecnología. El diseño de líneas puras, la ausencia de ornamento y los grandes elementos, delimitan una estética limpia, traducida en grandes columnas de hormigón desnudo. Por lo tanto, se toman aquellos conceptos como disparadores estéticos a aplicar. La inmensidad de sus obras se traslada en siluetas amplias ausentes de decoración. Se evitara entonces, el uso de siluetas adherentes, donde la asimetría se encuentra como carácter positivo. Se destaca el concepto austero de la estética japonesa, aplicado de forma que las prendas comparten un carácter despojado y discreto, priorizando la morfología y función de las mismas. La moldería refleja de la misma forma aquel concepto, representando las prendas de una forma más abstracta, donde las tipologías se leen pero son fusionadas las unas con las otras, creando siluetas nuevas que responden y se transforman de forma constante a decisión del individuo. Por otro lado, los colores se encuentran ausentes y la decoración esta vista como lujo innecesario. La paleta colorimétrica responde de la misma forma, utilizando tonos acromáticos y colores de baja saturación.

#### **5.4 El Material**

Los textiles resultan como elementos fundamentales a la hora de diseñar una prenda. La selección de materiales es una tarea primordial y puede aparecer a priori, teniendo como consideración los aspectos morfológicos del indumento final, así también como su futura funcionalidad o las preferencias del usuario portador objetivo. Algunas de las consideraciones que influyen en aquella definición puede ser la calidad, el color, la resistencia, el clima, el tipo de uso o el peso del textil, entre otras. Por otro lado, la selección de materiales puede resultar también como disparador del concepto inspiracional, aplicando aquellas semejanzas que la idea rectora sugiera e interpretándola de forma visual.

Las fibras, son las unidades materiales fundamentales por medio de las que las telas y los hilos textiles pueden ser fabricados. Estas deben ser lo suficientemente largas, resistentes y elásticas para poder resistir la creación de hilos. Gracias a las características propias de cada una, se define el tacto, textura, y aspecto de los textiles finales a generar. Las fibras se clasifican en tres grandes grupos; las naturales, artificiales y sintéticas. (Hollen, 1997)

Dependiendo del material que se seleccione, ya sea gracias a su materia prima o características propias de las variedades textiles, la prenda final poseerá diferentes cualidades, ya sea visibles, táctiles, estructurales o superficiales. Para la colección final, se seleccionarán aquellos textiles que, por un lado, posean el grosor y peso suficiente para mantener una estructura capaz de sostener piezas adheridas, así también como los avíos seleccionados, como cierres metálicos o botones, que le proporcionarán una mayor articulación a la tipología. Además, se valorará aquellos materiales que, a la vez, aporten flexibilidad y funcionalidad a los movimientos corporales del sujeto portador. El material debe aparecer acompañando tanto a la función de la tipología, como a la ocasión de uso representada por la misma. El contraste entre el Japón tradicional y las nuevas estructuras estará representado en el cambio de materialidad de las prendas, a través de módulos reversibles donde cada material representa una ocasión de uso diversa y específica.



Textiles de punto como el lúrex se fusionan con crepes sastreros de forma interior/exterior de la prenda, conviviendo de forma sutil.

Por otro lado, otro factor relevante que condiciona la selección textil es el color. El color es un recurso que contribuye al diseño modificando o impulsando su significado. La apreciación del color connota diversos significados, y cada cultura lo añade a conceptos de los más variados. Lurie así, menciona: “el primero y más importante de estos signos, y el que causa mayor impacto, es el color” (1994, p. 201) El color rojo, en una fiesta de gala resulta de lo más adecuado, mientras que aquel individuo en una situación de velorio portando aquel color, resultaría llamativo y ridículo.

En diferencia, aparecen las tonalidades acromáticas. El negro, blanco y escala de grises, considerados neutros. No se definen como colores, sino que se trata de la presencia o ausencia de la luz. El negro y el blanco resultan como los extremos de luminosidad o ausencia de esta, y el gris, junto con su amplia gama, el término medio entre ambos. Esta capacidad de neutralidad los hace recurrentes en el diseño de indumentaria, ya que su amplia capacidad de unión con otros colores proporciona una versatilidad ideal. Como menciona el diseñador Christian Dior acerca del negro: “Puedes usar negro en cualquier momento. Puedes usarlo a cualquier edad. Puedes usarlo para casi cualquier ocasión.” El negro es clásico, elegante, sobrio y a la vez seductor, no es demasiado pero tampoco poco, permite una amplia combinación de materiales, accesorios o prendas como ningún otro.

La estética tradicional japonesa se nutre, entre otros aspectos, en el juego de luces y sombras, y los aplica en ámbitos como la arquitectura, la decoración, la indumentaria, entre otros. Para la cultura japonesa, la apreciación de la sombra aparece como factor sustancial. Sus edificios son montados a partir de los recursos lumínicos que estos provoquen. La sombra aparece como discurso espiritual y profundo, y se ve en el ensayo escrito por Junichiro Tanizaki *El elogio de la sombra*, de 1933. En éste, el autor compara la ardua experiencia de recrear un hogar japonés, situado en el contexto de la contemporaneidad, menciona así la importancia de la oscuridad y la sombra para la cultura japonesa, y la

belleza que los elementos de opacidad representan para ellos, a diferencia del brillo deseado en Occidente. Un ejemplo claro resulta en el diseño de interior del baño. En Occidente, su forma habitual compone una iluminación máxima, azulejos blancos que potencien la luz y elementos brillosos como el metal, el vidrio y el espejo. En Oriente, el baño aparece como espacio meditativo, las luces son bajas o casi inexistentes, se ilumina gracias a velas o la misma luz del Sol, y resulta todavía de mayor placer cuando cae la noche y se aprecian las sombras desde la ventana, además, se utilizan materiales opacos como la madera.

Eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos. (Tanizaki, 1994, p.13)

La gran mayoría de los objetos cotidianos japoneses poseen un grado de opacidad distinto al brillo occidental. Estos prefieren la representación sutil del objeto, por sobre el objeto mismo. A diferencia de Occidente, donde la combinación de colores, brillos y volúmenes resulta de lo más atractiva.

De esta forma, se evaluarán aquellos materiales de bajo lustre, donde el poder de la sombra y lo opaco resulte cualidad de apreciación, permitiendo el uso del brillo solo para representar ocasiones de uso específicas. Además, se considerarán aquellos textiles que compartan una paleta colorimétrica acromática o de baja saturación, utilizando los tonos neutros, o aquellos colores de clave baja, donde la combinación entre estos convive de forma armónica sin crear grandes acentos de color. Ya que, al considerar como propósito fundamental la versatilidad e interrelación de partes, una paleta basada en una estrecha selección de tonalidades permitirá mayor posibilidad de combinación entre las diferentes prendas y agregados.

#### **5.4.1 Innovación Textil: Tramas expansibles**

Dentro de la selección de materiales, aparece, como en cada etapa del diseño, la posibilidad de intervención e ingenio del diseñador ante estos. Las posibilidades de manipulación textil son infinitas y dependen del propósito y habilidad de la mano creadora.

Como uno de los elementos compositivos del diseño de indumentaria, el textil permite conformar la silueta en torno al cuerpo. Lo rodea, contiene, sigue, traza, al mismo tiempo que lo califica superficialmente, provocando sensaciones hacia el interior de la piel y hacia el exterior, como textura sensible y relacionada con el medio ambiente. (Saltzman, 2004, p.44)

Todos aquellos aspectos compositivos del material podrán ser, entonces, alterados con fin de maximizar o minimizar sus características. En relación al objetivo final a aplicar en la colección de indumentaria metabólica, la capacidad de funcionalidad a través de la versatilidad, se investigó aquellos recursos aplicables al textil que exalten aquellas cualidades.

La innovación textil a desarrollar en el siguiente proyecto es la de las tramas expansibles. La trama se define como la resultante de la partición del plano, en la cual, gracias a la repetición constante de un motivo seleccionado, provoca un ritmo de áreas ilimitado. Gracias a la combinación de colores, líneas, figuras geométricas, entre otros, se pueden crear diferentes planos, que en su repetición formen tramas repetitivas y llamativas. La aplicación de la trama en el Proyecto de Graduación, será a través del calado láser. El corte láser se trata de una técnica digital sustractiva para cortar y grabar materiales.

Una de las formas de investigación material del proyecto se basó en el estudio de los cambios de propiedades de los materiales luego de la aplicación de cortes láser. Gracias a un análisis morfológico, donde se aplicó una rotación y composición estratégica de las figuras geométricas base, se pudo diseñar una trama con la capacidad de producir nuevas formas, que potencian las facultades productivas tanto de cada módulo por separado como de la trama completa. De esta forma, se crean transformaciones del motivo original de las tramas gracias al curvado de los cortes, es decir, los lados de la trama base, resultando en figuras emergentes de la expansión.

Se encontró, a su vez, que, dependiendo de la composición y dirección de líneas del módulo creado, se puede obtener diferentes direcciones de expansión, ya sea concéntricas, unidireccionales, multidireccionales, entre otras. Se realizó, de esta forma, una experimentación de pruebas de cortado de tramas laser en goma EVA. Cada plancha poseía un diseño de trama y dirección diferente. En ambos casos, la forma y distribución de los cortes modificaron principalmente la flexibilidad del material. De forma que el resultado primordial es la relación con la expansión del plano. Pero gracias al testeado de funcionalidad realizado, se pudo observar que las tramas concéntricas y las multidireccionales poseen una mayor posibilidad de expansión fuera del plano, por lo que se tomaron como composiciones de preferencia. De esta forma, la noción de trama se vio enriquecida gracias a la incorporación del correcto diseño compositivo, lo que creó una capacidad agregada de expansión del material.

El siguiente paso fue el de desarrollar una prenda que conste de la aplicación de la trama expansible diseñada, con el fin de experimentar en cuerpo del sujeto portador las transformaciones morfológicas que esta adquiriría y las posibilidades de funcionalidad que estas aportan. Para ello, se desarrolló una tipología campera, para ser realizada en goma EVA con el recurso del calado láser, la cual, fue diseñada en base a aplicar el diseño de trama en aquellos lugares del cuerpo humano donde la movilidad sea predominante, como los codos, las extremidades y los hombros. En segunda forma, se desarrolló un segundo prototipo utilizando como material la cuerina sintética. De esta forma, se pudo aplicar el diseño de tramas expansibles en materiales de indumentaria concretos. Se pudo visualizar, en la cuerina, una capacidad de expansión mucho mayor a la goma EVA, principalmente por el menor grosor del material. El prototipo funciona como prueba de ensayo del diseño y aplicación de tramas expansibles, como resultado se pudo observar que la morfología final de la prenda ante el movimiento del sujeto portador realizaba importantes cambios, modificando tanto la forma de la trama como la de la prenda en su totalidad. La trama, así como el concepto principal de este PG propone, continúa con el principio de la forma

responde ante la función. Dicho estudio se encuentra del todo enriquecedor para el propósito funcional del Proyecto Integrador. Gracias a la correcta aplicación en el material de las tramas expansibles diseñadas, se puede maximizar la capacidad funcional de una prenda, en conceptos metabólicos, permitiendo no solo la expansión, sino que la capacidad de regeneración interna, a través de la maleabilidad de la estructura base en sí. Al aplicar dicha trama en sectores del cuerpo donde la movilidad del sujeto sea constante, por ejemplo, las zonas del codo, antebrazo, o rodillas, se puede crear un valor agregado a la versatilidad del indumento. La regeneración interna, de esta forma, resulta inminente y dotada de recursos.

### **5.5 Recursos constructivos: Innovación de avíos funcionales como conectores**

Para que un sistema tenga la posibilidad tanto de expandirse como de auto regenerarse, los elementos estructurales que lo componen deben ser acordes a la propuesta final. Los avíos resultan como primordiales a la hora de diseñar una prenda, no solo forman parte del acabado final y estético, sino que deben ser considerados y seleccionados para la construcción y función de la prenda final. Como explica Saltzman:

El sistema de avíos tiene que ser considerado desde el punto de vista estético, funcional y constructivo. Debe establecerse la compatibilidad entre la cualidad 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. (2004 p. 110).

La alteración de la forma de un indumento se puede aplicar de múltiples formas, pero para que esta resulte de la elección consciente y personal del usuario, se deben utilizar avíos de indumentaria que permitan la ejecución manual y de libre albedrío del usuario. Para esto, se aplica una innovación de avíos funcionales. Dentro de la clasificación formal, se pueden delimitar dos tipos diferentes según la función que cumplen. Por un lado, aquellos que resultan de carácter estético, es decir que cumplen una función puramente ornamental, como serían las tachas, parches, bordados, entre otros. Por otro lado, aparecen los avíos funcionales, es decir, que cumplen una funcionalidad específica y poseen otro valor

además del ornamental. Por ejemplo, los cordones, al colocarlos alrededor de la cintura de un pantalón, permiten el sostén de la prenda al cuerpo, regulando su ajuste en base al cuerpo del individuo.

Un ejemplo de avíos clave a utilizar en la colección final se trata de los cierres metálicos desmontables. Estos, en su versión tradicional, cumplen el rol de cerramientos, al bajarlos y subirlos manualmente, facilitan el acceso a la prenda. Su función en el sistema de indumentaria versátil recae en la aplicación estratégica de cierres desmontables, transformando su función originaria de cerramiento, en conector funcional. Al aplicarse sobre los extremos laterales de las diferentes partes adicionales y sustraíbles de las prendas, permiten adherir los elementos de forma que resulte tanto funcional como estética. Por otro lado, la aplicación de cierres en ciertos sectores de las prendas permite la contracción o distensión del material a su alrededor, creando una modificación morfológica. De esta forma, el uso de este avío se encuentra estrictamente relacionado con la capacidad de expansión de las prendas. En la prueba de experimentación morfológica, se utilizaron cierres de forma vertical a la prenda, situados en los laterales, de forma que diferentes módulos puedan ser añadidos a la misma, representando formas de mangas, cambios en el módulo total, o como vistas. El estratégico lugar de los mismos, proporciona de esta forma, un cambio tipológico completo.

Otro ejemplo de avíos a aplicar en la colección final el uso de jaretas. Estas se tratan de dobladillos que se hacen en una prenda de vestir donde se introduce una cinta, un cordón o una goma, y que, al jalarla, permite que el material de la prenda se ajuste o se recoja. Esta función puede emplearse para diferentes objetivos. Al situar jaretas en sectores de las prendas en coincidencia con partes del cuerpo que requieren mayor movilidad, se puede contribuir a la funcionalidad tanto de la prenda como del sujeto portador. Por otro lado, se puede aplicar jaretas con el propósito de disminuir o aumentar la forma de una prenda. Al situar una jareta de forma vertical al cuerpo, se puede modificar el largo modular de una prenda a través de estas. De esta forma, la morfología del indumento varía en base

a las necesidades del usuario. A través de la colocación estratégica de jaretas, no solo se puede modificar el largo modular de las prendas, sino que crear una transformación morfológica que derive en múltiples resultados. En la experimentación morfológica realizada, uno de los usos de jaretas es colocado por sobre la medida de hombros. La ubicación del mismo pasa desapercibida cuando esta desactivado, pero ante su ajuste, permite una modificación en el ancho de hombros, creando un fruncido localizado del material.

Los botones, avío estándar en la mayoría de las prendas, funciona como cerramiento de las mismas, de forma similar a los cierres. La diferencia recae en la capacidad de unión entre material y material que ambos poseen. El cierre elimina cualquier espacio entre ambos elementos, mientras que los botones dejan espacios al descubierto. La estratégica aplicación de estos, también puede mantener una función como conector de materiales que en su origen estaban separados, y no solo como cerramientos de las mismas partes de un todo.

## **5.6 Selección de Tipologías**

Como se vio en capítulos anteriores, las tipologías son el resultado de una combinación particular de diversos elementos, como el material, la función, la morfología o la silueta, y derivan en lo que se entiende como los diferentes tipos de prendas.

Para la correcta transformación de tipologías, se debe realizar, a priori, una selección de aquellas que compartan las cualidades objetivo de la colección final. Existen infinidad de estilos clasificatorios dentro del universo de tipologías, pero, si la función final será la versatilidad de estas gracias a la expansión de partes adheribles y la regeneración interna, se debe plantear un código que las clasifique en relación a sus diferentes ciclos metabólicos, característica proveniente de la arquitectura metabólica japonesa y desarrollada con anterioridad.

La diferenciación de las tipologías y sus partes, en cuanto ciclo metabólico cumplan, permitirá delimitar aquellas que funcionen como estructura base, y otras que proporcionen una cualidad más efímera, adherible o extraíbles a la estructura principal. Es por esto, que la selección no será dada solo por la tipología total en sí, sino que a partir de los diferentes elementos morfológicos que la componen. Por ejemplo, si se realiza un análisis morfológico de la moldería de una camisa, se puede encontrar cinco elementos que la conforman: el corpiño base, las mangas, los puños, la tapeta y el cuello. Como se explicó en el capítulo anterior, se define al corpiño como la estructura base de ciclo metabólico lento, ya que, si bien el resto de los elementos derivan de éste, el mismo se mantiene a través del tiempo y se repite en múltiples tipologías diferentes, como la blusa, chomba o vestido. De esta misma forma, se puede delimitar de una misma tipología, los diferentes módulos que representaran sus bases estructurales, como sus módulos adicionales.

Además, se seleccionará una variedad de tipologías para crear conjuntos completos, es decir, que el usuario pueda vestir tanto en zona superior como inferior, y que funcionen en diferente combinación entre ellas. A partir de la moldería base de dichas tipologías, se recortarán y fusionarán elementos de cada una, modificando la ubicación y estructura de los elementos primarios y secundarios. En otras palabras, partiendo de la base estructural de cada una se desarrollarán las diferentes formas que las prendas tomarán mediante los recursos del diseño analizados, alcanzando una versatilidad y transformación de tipologías. Otra cuestión a considerar a la hora de la selección tipológica, se trata de la ocasión de uso que estas representen. Teniendo como cuestión principal la capacidad de abarcar múltiples ocasiones, las tipologías seleccionadas a adquirir son aquellas que planteen ocasiones de uso y funcionalidades opuestas, permitiendo a una misma prenda, la capacidad de transformarse y funcionar para los diferentes momentos del día que una mujer contemporánea puede estar expuesta en su uso urbano.



## **5.7 Desarrollo colección: Análisis de Transformaciones de tipologías versátiles**

Gracias al estudio de los conceptos desarrollados en el presente trabajo, se ha resultado en la elaboración de una colección de indumentaria autoral de carácter versátil, inspirada en la arquitectura metabólica japonesa. La siguiente colección consta de diversos diseños que, mediante la intervención del sujeto portador, cada prenda posee la capacidad de adquirir múltiples formas finales, derivando en una diversidad de tipologías. Sus estructuras base flexibles, permiten no sólo la modificación propia, sino que también, la capacidad de sostener agregados estratégicos, derivando en una tipología completamente diferente a la original. Dicho concepto se desarrolla como regeneración interna y expansión. De esta forma, cada prenda no es contada como unidad, sino que su amplitud de formas permite una colección de prendas finales mucho mayor. Cada elemento de las tipologías comprende una función específica en alguna de las transformaciones posibles, cada función, fue planteada adaptándola a la cualidad y función que representa, en otras palabras, la función de cada elemento fue dado gracias al reconocimiento del ciclo metabólico que comprende en el sistema total. Sus materiales convencionales, así como morfología reconocible, permite no solo que sean adecuadas para el uso urbano, sino que su amplia funcionalidad las enmarca para las múltiples ocasiones de uso posibles, la idea final recae, en que el usuario intervenga en la morfología de la prenda de acuerdo a sus preferencias y necesidades del momento.

Se realizó, por un lado, el diseño y materialización de un prototipo, con el fin de experimentar las posibles transformaciones morfológicas, y por el otro, el diseño y conceptualización de la colección de indumentaria derivada de la aplicación del análisis práctico realizado.

En la experimentación morfológica desarrollada, se ha desarrollado un prototipo que permite un acercamiento al concepto de versatilidad en la indumentaria, su diseño y materialización brindó conocimiento y capacidad de análisis sobre las maneras en que una prenda metabólica puede reaccionar ante el usuario y viceversa. Sus materiales

convencionales y reconocimiento de tipología, permiten la conceptualización de una prenda de carácter urbano, mientras que, su diseño estratégico, donde cada elemento es diseñado de forma que cumpla un función específica en alguna de las transformaciones posibles, permiten la convivencia del valor principal, la versatilidad como sinónimo de funcionalidad.

El prototipo realizado se trata de una transformación tipológica partiendo de una tipología estructural origen, la cual, es modificada a partir de la intervención del usuario en relación a sus preferencias y ocasión de uso requerida. Dicha estructura flexible es planteada como base estructural, gracias a que representa aquellos módulos de ciclo metabólico lento, la cual, por un lado, posee la capacidad de modificar su forma, y por otro, de recibir módulos adicionales, en representación del concepto metabólico de regeneración interna y expansión respectivamente. Las tipologías finales que la misma prenda puede adquirir se tratan de una blusa holgada, un abrigo tipo capa, un vestido cruzado, una campera de cuero o una blusa de mangas fruncidas. La transición de la prenda varía en cuanto a silueta, desplazamiento, morfología, largo modular y funcionalidad, por lo tanto, cada tipología representa una ocasión de uso específica. En su análisis morfológico, se parte de una tipología de corpiño base, cuyo ancho de hombros es extendido levemente. Dos cierres desmontables verticales atraviesan los laterales tanto del frente como de la espalda, a 4 cm del hombro y finalizando en el largo modular de la misma, uno central es colocado de la misma forma en el plano de espalda, que funciona, como una de sus cualidades, como acceso a la prenda, y un último rodea la circunferencia inferior, a la altura de la cadera. Los cinco cierres desmontables aplicados poseen la funcionalidad de conectores de módulos adicionales. De esta forma, la base estructural representa visualmente una tipología entendida como musculosa de silueta recta.

En primera instancia, para que la base estructural pueda transformarse en una blusa manga corta de sisa baja, se sectorizó a priori las líneas constructivas de la tipología, delimitando su estructura base de los elementos efímeros, las mangas. Las mangas son

diseñadas de cierta forma, que puedan ser añadidas no por la circunferencia de sisa, sino que mediante un corte vertical a la altura media entre el hombro y el cuello, lo que permite mayor capacidad de movimiento y transformaciones integrales. Las mangas poseen, de misma manera, cierres metálicos desmontables en sus extremos laterales centrales, que proporcionan la capacidad de adición o sustracción a la base estructural delimitada. A su vez, dos jaretas atraviesan de forma perpendicular el largo del módulo, continuando el recorrido de los hombros. Su materialidad exterior se trata de un crepe opaco, mientras que el material interior se entiende como un lúrex brillante de punto, lo que en esta transformación funciona como forrería. Las materialidades, recurso clave en la transformación, son seleccionadas de forma que correspondan a dos ocasiones de uso diferentes. Los cierres tanto de la base estructural como de los módulos adicionales, poseen el mismo largo y son pensados de forma que puedan ser activados de forma rápida y sencilla. La adición de los módulos de mangas y la posición desactivada de las jaretas, concluyen en una tipología de blusa de silueta holgada, y sisa baja, de manga murciélago. Gracias a la traslación de la zona de espalda en el frente, la apertura del cierre metálico colocado en el medio de la prenda proporciona la capacidad completa de abertura de la prenda, convirtiéndola en una campera/capa. Su cuello tanto frontal como posterior, son diseñados con las mismas medidas, de forma que la prenda pueda ser utilizada de ambas caras. La prenda modifica así, su funcionalidad principal, variando de una segunda, a una tercera piel.

Continuando con el desglose de transformaciones, para que la campera/capa alcance la forma de vestido corto cruzado, se produce un rebatimiento de 180 grados de los módulos laterales, que antes caían en forma de manga y ahora son apoyados por sobre los hombros, cubriendo los cierres metálicos. Las jaretas en la zona superior son activadas, acortando el ancho de hombros y anulando las mangas, dejando los brazos al descubierto y creando un fruncido localizado del material. El plano interior de lo que en anterioridad se entendía como las mangas, queda trasladado hacia el plano exterior, intercambiando la

parte interior del material, lo que en su forma anterior comprendía la forrería, como su materialidad expuesta. Dos lazos laterales colocados a la altura de la cintura, son ahora cruzados y anudados alrededor de la cintura, manteniendo las dos capas modulares de forma cruzada por el centro del pecho.

Por otro lado, el cierre metálico central de la estructura base, es bajado hasta el escote, de forma que la impresión visual de la prenda final proporcione un escote en V, y quedando oculto por debajo de los módulos cruzados. Por otro lado, el largo modular es extendido gracias a la adición de un módulo de moldería de falda a la circunferencia inferior de la estructura base, a través de la unión de los cierres desmontables, cubriendo así, la zona superior de las piernas. La tipología final adquirida varía completamente de la originaria, no solo modificando aspectos como su forma, silueta, material, largo modular o escote, sino que representando dos ocasiones de uso específicas y opuestas.

Para derivar en la tipología de campera de cuero, los módulos de mangas reversibles de la base estructural son reemplazados por un módulo de manga y cuerpo de cuero. Dichos módulos son diseñados, como mangas de sisa baja en diferentes recortes de cuero de distinto tramado. Dos cierres desmontables verticales atraviesan el módulo de forma vertical al cuerpo y a la altura de los hombros, colocados en la zona interior, y permitiendo la capacidad de ser agregados a la base estructural de forma similar al de la blusa holgada. Además, el módulo de las mangas de cuero continúa extendiéndose atravesando la línea delimitada por los cierres conectores, representando el cuerpo de la campera de cuero. El módulo añadido cubre, de esta forma, tanto los cierres como gran parte de la estructura base, adquiriendo una mayor impresión visual total de la transformación tipológica final de campera de cuero. Su paleta monocromática y opaca, evita crear contrastes colorimétricos, permitiendo una convivencia equilibrada y homogénea entre ambos materiales.

Dichas transformaciones morfológicas conllevan un proceso de expansión y regeneración interna de la base estructural, provocando una versatilidad de tipologías, y un cambio radical en las ocasiones de uso que proveen. Por un lado, la silueta holgada de la blusa

proporciona al sujeto portador mayor comodidad y capacidad de movimiento, su textil, un crepe opaco, la ubica perfecta para el uso diario y casual. Por otro, la silueta anatómica del vestido cruzado, su mayor cantidad de piel al descubierto y exposición de un cambio de materialidad radical, permiten que la prenda adquiriera una tipología relacionada con una ocasión de uso elegante. La posibilidad de rebatimiento del elemento causa la convivencia entre ambas, pero de forma separada, de manera que se muestre el lado del material que el sujeto portador necesita o desea. Por otro lado, su funcionalidad también puede ser modificada en relación a las condiciones climáticas, la capacidad de la blusa de transformarse en campera/capa o en campera de cuero, adquiere la función de tercera piel, funcionando como abrigo que protege ante condiciones climáticas de frío más elevadas. De esta forma, se diseña una tipología con la capacidad de adquirir múltiples formas, representando diversas capas corporales y funcionalidades distintas. Su cambio morfológico y de ocasión, permite al sujeto portador planteado, la mujer multifacética y contemporánea, la capacidad de modificar sus métodos vestimentarios de forma que su indumento se adapte al momento del día requerido, sin la necesidad de realizar un cambio completo de vestimenta, y siendo éste el que interviene sobre la prenda en base a los requisitos que se le planteen.

Gracias al conocimiento adquirido proveniente del diseño, materialización y prueba de calce del prototipo realizado, se realizó una mini-colección de indumentaria derivada del estudio de los resultados morfológicos realizados, de forma tanto conceptual como práctica. Todos los modelos planteados son diseñados de forma que el usuario intervenga en sus modificaciones a deseo y necesidad. Cada prenda utiliza el mismo método aplicado, delimitando en primera instancia, una base estructural flexible, de la cual se desprenden el resto de las tipologías adquiridas. Los elementos estructurales adicionales, a su vez, se encuentran planteados de tal forma que no solo funcionen añadiéndolos en su estructura base original, sino que también puedan ser agregados al resto de tipologías paralelas, y cumpliendo diferentes funciones finales. Los avíos conectores, de esta forma, están

diagramados en la medida que coincidan con múltiples despieces, y posean la capacidad de recibir una variable amplia de estos, colocados o sustraídos, a deseo del sujeto portador. Además, cada tipología no solo varía por sí misma, sino que, gracias a constantes de color y silueta, también puede ser combinada de cualquier resultado de deseo, aportando una combinación entre tops y bottoms de manera amplia. La colección se trata de una serie abierta, cuyas variables exceden las constantes, provenientes de la mutación de tipologías. Las diferentes tipologías finales que la misma prenda puede adquirir, son diseñadas en base a que representen diferentes ocasiones de uso opuestas y específicas, de forma que puedan abarcar las múltiples ocasiones de uso que el sujeto podría estar expuesto. De esta forma, los modelos expuestos demuestran que es factible el planteo de una colección de indumentaria que facilite los métodos vestimentarios de la mujer contemporánea, acortando los tiempos que tarda en cambiarse a partir de la transformación morfológica, inspirada en los métodos de diseño aplicados por los arquitectos metabólicos japoneses.

## **Conclusiones**

Durante el desarrollo de los capítulos, surgen tanto problemáticas a resolver dadas por un nuevo paradigma en el rol de la mujer contemporánea, como conceptos clave a tener en consideración que permiten indagar y alcanzar un mayor entendimiento del contexto global. El diseñador, aparece entonces, como enlace directo entre los dilemas de una sociedad y los posibles métodos para abordarlos, a través de una mirada original e interdisciplinaria. Gracias al proceso y desarrollo que el presente Proyecto de Graduación plantea, se ha logrado derivar en algunas conclusiones principales.

En primer lugar, se establece que gracias a las investigaciones abordadas a lo largo del trabajo, es posible la creación de tipologías versátiles, es decir, que modifiquen su forma original y deriven en otra tipología específica, gracias a la intervención directa del usuario, y en base a las necesidades que éste presente. Este concepto puede ser observado en el desarrollo de la colección final planteada, donde se propone un método formal de diseño que sostiene como motor principal, la funcionalidad del indumento. Se puede desarrollar el proceso de versatilidad de tipologías a través de la diferenciación y división de sus elementos compositivos, y tratando a cada uno en base a las características que conlleva. De esta forma, gracias a un cambio en la disposición de dichos elementos, no solo cada módulo cambia en cuanto a forma y función, sino que el sistema de tipología completo resulta heterogéneo del que en un origen fue. Se deriva así, en un sistema de colección funcional abierto e interrelacionado, donde las prendas podrán ser transformadas para que funcionen de diferentes formas y adquieran diversas morfologías, adaptable tanto al crecimiento externo como a la regeneración interna.

Por otro lado, se ha percatado del nuevo paradigma que la mujer contemporánea atraviesa en la actualidad, y las nuevas inclinaciones tanto sociológicas como vestimentarias que esta adquiere, derivando en un concepto reciente de mujer multifacética, urbana e independiente. En este contexto dado, tanto el diseñador como el sujeto portador se replantean aquellas características que la forma de su indumento debe adquirir, cualidades

tanto funcionales como simbólicas. Se ha demostrado entonces, que es posible el diseño de indumentaria que responda ante las necesidades concretas de una sociedad emergente, adaptado al entorno que lo rodea, como también a aquellos requisitos del individuo en particular. Aportando de esta forma, tipologías que resulten dinámicas y maleables ante los valores funcionales del sujeto y entorno en cuestión.

Desde otro ángulo, se puede derivar en la conclusión de que gracias a una correcta interrelación de disciplinas entre la indumentaria y la arquitectura, ambas ramas pueden enriquecerse mutuamente y derivar en propuestas innovadoras gracias al traslado de conceptos propios de una a la otra. Utilizándose, de esta forma, como medio para llegar a un diseño final que traduce tal influencia. En el presente Proyecto de Graduación, las bases teóricas que la arquitectura metabólica japonesa sostiene, resultan de gran inspiración tanto conceptual como metódica para la creación del método de diseño versátil que la colección final expone. El análisis profundo tanto del manifiesto de los arquitectos japoneses, como de sus obras, proporciona un posible desenlace funcional e innovador a aplicar en un rubro que parece cada vez más, necesitar soluciones prácticas y consideradas.

Si bien, conceptos como el nuevo rol de la mujer y la arquitectura metabólica japonesa parecen manifestarse como antagónicos, sus relaciones resultan mayores de lo juzgado en un comienzo. En éste momento, es donde, el ingenio del diseñador y su servicio para responder a las problemáticas de una sociedad aparecen en juego. Como se pudo observar a través del proyecto en cuestión, gracias a la capacidad de enlace de conceptos del diseñador, se provee con una mirada original que relaciona dos momentos dotados de cambios, renovación y movimiento.

En conclusión, se establece que, gracias al desarrollo de los temas abordados durante los capítulos del presente trabajo, es posible colaborar como diseñador, a optimizar los tiempos que tarde una mujer en cambiarse. A través de una colección de indumentaria de carácter autoral y contemporáneo, se puede derivar en un proceso vestimentario donde no



solo el indumento se acerca de forma directa al sujeto portador, sino que este interviene también en él, resultando en una retroalimentación positiva entre ambos. Tal como el metabolismo animal y arquitectónico presenta, un sistema en constante renovación que adapta su forma en cuestión con la función.

## Lista de Referencias Bibliográficas

Alhaek Naji, F. (2016). *Metabolism aesthetics in japanese architecture*. Liverpool John Moores University

Allen, G.C. (1958) *Japan's Economic Recovery*. Londres: Oxford University Press.

Aubele, C. (2007). *Secretos del vestidor*. Buenos Aires: Aguilar.

Bauman, Z. (2010) *Vida de consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bert, J.F. (2012). *Les techniques du corps*. París: Publicaciones de la Sorbona.

Bürdek, B. E. (2005). *Diseño. Historia, teoría y práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili

Coquery, N. (1998). *L'Hôtel aristocratique. Le Marché tu luxe a Paris au XVIII siecle*. París: Publicaciones de la Sorbona.

Correa, M. E. (2010). *El diseño como practica autogestionada. Aportes de los diseñadores independientes a la producción cultural de la vida cotidiana*. Bueos Aires: Kairos

Doria, P. (2011). *Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias*. Buenos Aires: Universidad de Palermo

Eco, Dorflies, Alberoni, Livolsi, Lomazzi, Sigurta. (1976). *Psicología del vestir*. Barcelona: Editorial Lumen.

Entwistle. J. (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.

Flores Soto, JM (2017) *Nakagin Capsule Tower: la arquitectura convertida en signo*. Buenos Aires: El Genio Maligno.

Flügel, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós

Frampton, K (1998). *Historia critica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Godart, F. (2012) *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Edhasa

Gombrich, E. (1992). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza

González-Capitel, A. (2010). *Kenzo Tange y los metabolistas*. Madrid: Ediciones asimétricas.

Hibbert, C. (2005) *The Twentieth Century; History of Costume and Fashion volume 8*. Nueva York: Bailey Publishing Associates.

Hollander, A (1978). *Seeing through clothing*. Nueva York: Viking Press.

Hollen, N. (1997). *Introducción a los textiles*. México, D.F.: Editorial Limusa.

Instituto de la Indumentaria de Kioto (2002). *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Taschen.

- Kawazoe, N. (1960) *Metabolism 1960: Proposals for a New Urbanism*. Tokyo: Bijutsu shuppansha. Citado en: Schalk, M. (2014) *The Architecture of Metabolism: Inventing a Culture of Resilience*. Stockholm: Royal Institute of Technology.
- Lin, K (2010) *Kenzo Tange and the Metabolist Movement, Urban Utopias of Modern Japan*. Nueva York: Routledge.
- Lin, Z (2007). *Urban Structure for the expanding metropolis: Kenzo Tange's 1960 Plan for Tokio*. Chicago: Science Publishing Company Inc.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades* Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2002). *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.
- Lurie A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós.
- Macha, Ignacio. (2012) *Especulaciones, comentarios, notas, textos, artículos y proyectos sobre moda y diseño contemporáneo*. Buenos Aires: Mea moda.
- Marcangeli, S. (2015). *Undressing the Power of Fashion: the Semiotic Evolution of Gender Identity By Coco Chanel and Alexander McQueen*. Nueva York; Bucknell University.
- Martínez Caballero, E., Vázquez Casco, A. (2006). *Marketing de la moda*. Madrid: Pirámide.
- Ockman, J. (2002) *Out of ground zero. Case studies in urban reinvention*. Nueva York: Prestel.
- Nazhath, S. (2015). *Social Change and Women*. Mysore: International Research Journal of Social Sciences.
- Nute, K. (2004). *Place, time, and being in Japanese architecture*. Londres: Routledge.
- Nyilas, A. (2000). *On the Formal Characteristics of Kiyonori Kikutake's 'Marine City' Projects at the Turn of the 50's and 60's*. Architecture Research.
- Pérez Rúa, M (2013). *La generación femenina de 1950 y el cambio social (1950-2000)*. Galicia: Universidad de Santiago de Compostela.
- Ross, M.F. (1977). *Beyond metabolism: The new Japanese architecture*. New York: Architectural Record
- Sadahiro, A (1991). *The Japanese Economy during the Era of High Economic Growth Retrospect and Evaluation*. Tokio: Economic Planning Agency, Government of Japan,
- Saltzman, A. (2009). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias: nueva significación del vestir en el contexto contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós.
- Schalk, M. (2014). *The Architecture of Metabolism: Inventing a Culture of Resilience In Arts* . Estocolmo: Multidisciplinary Digital Publishing Institute.

- Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla, consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra signo e imagen
- Sterlacci, F. y Arbuckle J. (2008). *Historical dictionary of the fashion industry*. Maryland: Scarecrow Press
- Tamari, T. (2014). *Metabolism: Utopian Urbanism and the Japanese modern architecture movement*. Londres: Theory, Culture & Society
- Tange K, et al. (1961) *A plan for Tokyo, 1960: Toward a structural reorganization*. Tokyo: Shikenchikusha.
- Tange, K. (2007). *Urban structure for the expanding metropolis: Kenzo Tange's 1960 plan for Tokio*. Chicago: Locke Science
- Tanizaki, J. (1933). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela
- Trilles, F. C. (2015). *Archigram: de la iconografía maquinista y sus orígenes*. Valencia: Universitat Politècnica de València
- Twenge, J.M. (1995). *Sex Roles, Changes in masculine and feminine traits over time: A meta-analysis*. Michigan: University of Michigan.
- Vidal, J (2011) *Mat-city: plan de Kenzo Tange para un mundo flotante*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya
- Watson, L. (2004) *Vogue Fashion*. Nueva York: Firefly Books
- Wong, W. (1995). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

## Bibliografía

- Alhaek Naji, F. (2016). *Metabolism aesthetics in japanese architecture*. Liverpool John Moores University
- Allen, G.C. (1958). *Japan's Economic Recovery*. Londres: Oxford University Press.
- Aubele, C. (2007). *Secretos del vestidor*. Buenos Aires: Aguilar.
- Bauman, Z. (2010) *Vida de consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bert, J.F. (2012). *Les techniques du corps*. París: Publicaciones de la Sorbona.
- Bürdek, B. E. (2005). *Diseño. Historia, teoría y práctica del Diseño Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili
- Coquery, N. (1998). *L'Hôtel aristocratique. Le Marché tu luxe a Paris au XVIII siecle*. París: Publicaciones de la Sorbona.
- Correa, M. E. (2010). *El diseño como practica autogestionada .Aportes de los diseñadores independientes a la producción cultural de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Kairos
- Croci, P. (2000) *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca.
- Doria, P. (2011). *Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias*. Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Eco, Dorfler, Alberoni, Livolsi, Lomazzi, Sigurta. (1976). *Psicología del vestir*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Entwistle. J. (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Flores Soto, JM (2017) *Nakagin Capsule Tower: la arquitectura convertida en signo*. Buenos Aires: El Genio Maligno.
- Flügel, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós
- Frampton, K (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Godart, F. (2012) *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Edhasa
- Gombrich, E. (1992). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza
- González-Capitel, A. (2010). *Kenzo Tange y los metabolistas*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- Hibbert, C. (2005) *The Twentieth Century; History of Costume and Fashion volume 8*. Nueva York: Bailey Publishing Associates.
- Hollander, A (1978). *Seeing through clothing*. Nueva York: Viking Press.
- Hollen, N. (1997). *Introducción a los textiles*. México, D.F.: Editorial Limusa.

Instituto de la Indumentaria de Kioto (2002). *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Taschen.

Kawazoe, N. (1960) *Metabolism 1960: Proposals for a New Urbanism*. Tokyo: Bijutsu shuppansha. Citado en: Schalk, M. (2014) *The Architecture of Metabolism: Inventing a Culture of Resilience*. Stockholm: Royal Institute of Technology.

Lin, K (2010) *Kenzo Tange and the Metabolist Movement, Urban Utopias of Modern Japan*. Nueva York: Routledge.

Lin, Z (2007). *Urban Structure for the expanding metropolis: Kenzo Tange's 1960 Plan for Tokio*. Chicago: Science Publishing Company Inc.

Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Lurie A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós.

Macha, Ignacio. (2012) *Especulaciones, comentarios, notas, textos, artículos y proyectos sobre moda y diseño contemporáneo*. Buenos Aires: Mea moda.

Marcangeli, S. (2015). *Undressing the Power of Fashion: the Semiotic Evolution of Gender Identity By Coco Chanel and Alexander Mcqueen*, Nueva York: Bucknell University.

Martínez Caballero, E., Vásquez Casco, A. (2006). *Marketing de la moda*. Madrid: Pirámide.

Nazhath, S. (2015). *Social Change and Women*. Mysore: International Research Journal of Social Sciences.

Nute, K. (2004). *Place, time, and being in Japanese architecture*. Londres: Routledge.

Nyilas, A. (2000). *On the Formal Characteristics of Kiyonori Kikutake's 'Marine City' Projects at the Turn of the 50's and 60's*. Architecture Research.

Ockman, J. (2002) *Out of ground zero. Case studies in urban reinvention*. Nueva York: Prestel.

Patricia Muñoz (2014). *Tramas expansibles*. Buenos Aires: IEHU, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Pérez Rúa, M (2013). *La generación femenina de 1950 y el cambio social (1950-2000)*. Galicia: Universidad de Santiago de Compostela.

Ross, M.F. (1977). *Beyond metabolism: The new Japanese architecture*. New York: Architectural Record

Sadahiro, A (1991). *The Japanese Economy during the Era of High Economic Growth Retrospect and Evaluation*. Tokio: Economic Planning Agency, Government of Japan,

Saltzman, A. (2009). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias: nueva significación del vestir en el contexto contemporáneo*. Buenos Aires: Paidós.

Schalk, M. (2014). *The Architecture of Metabolism: Inventing a Culture of Resilience In Arts*. Estocolmo: Multidisciplinary Digital Publishing Institute.

Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla, consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra signo e imagen

Sterlacci, F. y Arbuckle J. (2008). *Historical dictionary of the fashion industry*. Maryland: Scarecrow Press

Tamari, T. (2014). *Metabolism: Utopian Urbanism and the Japanese modern architecture movement*. Londres: Theory, Culture & Society

Tange K, et al. (1961) *A plan for Tokyo, 1960: Toward a structural reorganization*. Tokyo: Shikenchikusha.

Tange, K. (2007). *Urban structure for the expanding metropolis: Kenzo Tange's 1960 plan for Tokio*. Chicago: Locke Science

Tanizaki, J. (1933). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela

Trilles, F. C. (2015). *Archigram: de la iconografía maquinista y sus orígenes*. Valencia: Universitat Politècnica de València

Twenge, J.M. (1995). *Sex Roles, Changes in masculine and feminine traits over time: A meta-analysis*. Michigan: University of Michigan.

Veronesi, Martina (2015) *El poder de la moda*. Buenos Aires: Universidad de Palermo

Vidal, J (2011) *Mat-city: plan de Kenzo Tange para un mundo flotante*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya

Watson, L. (2004) *Vogue Fashion*. Nueva York: Firefly Books

Wong, W. (1995). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili