

PROYECTO DE GRADUACIÓN

TRABAJO FINAL DE GRADO

CUERPO

B

Versatilidad Zen

Colección cápsula adaptable y flexible

Florencia Paula Rivero Levy
90321

Diseño Textil y de Indumentaria

Creación y Expresión

Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

18-09-2020



Facultad de Diseño
y Comunicación

Índice

Introducción	3
Capítulo 1. La multiculturalidad y la indumentaria	11
1.1. Globalización, cultura y moda	11
1.2. La revalorización del diseño	14
1.3. Significación de Oriente en la indumentaria occidental	17
1.4. La reforma del vestido, sobre la forma y la libertad del cuerpo	19
1.4.1. El escenario de Viena, centro de la reforma	22
1.4.2. Primeros antecedentes: Poiret, Fortuny y Vionnet	24
Capítulo 2. La versatilidad del budismo Zen	28
2.1. Hacia un entendimiento entre Oriente y Occidente	28
2.2. Filosofía, religión y forma de vida	30
2.3. Contacto entre Zen y las artes	32
2.3.1. Rasgos esenciales	33
2.3.2. Cualidades del artista, conceptos de <i>Wabi-Sabi</i> y Vacío	34
2.3.3. Manifestación del Zen en las artes orientales	36
2.4. Trascendencia del Zen en la moda	39
Capítulo 3. La vanguardia de Japón: nueva relación entre cuerpo y prenda	43
3.1. La vanguardia de Japón	43
3.1.1. Rasgos culturales, contacto con la filosofía Zen	45
3.1.2. Resignificación del kimono	48
3.2. Issey Miyake	49
3.3. Yohji Yamamoto	53
3.4. Rei Kawakubo	56
Capítulo 4. Diseño de la interacción: cuerpo, materia y forma	60
4.1. El vestido como espacio habitable y condicionante	60
4.2. El cuerpo como soporte	62
4.3. La ductilidad en el textil	65
4.4. La forma: posibilidades de crear un vestido versátil	68
4.4.1. La silueta	69
4.4.2. Recursos constructivos	71
4.5. Diseño de la interacción, nuevo paradigma del siglo 21	74
Capítulo 5. Colección cápsula adaptable y flexible	78
5.1. Partido conceptual: sobre la liberación del cuerpo	79
5.2. Sistema de identidad: valores y atributos	80
5.3. Sistema de colección: recursos constructivos	82
5.3.1. Recursos en la moldería y la superficie textil	83
5.3.2. Paleta de color	84
5.4. Propuesta de colección: figurines y fichas técnicas	85
5.5. Usuario	87
Conclusiones	89
Lista de Referencias Bibliográficas	94
Bibliografía	97

Introducción

El punto de partida lo constituye la posibilidad de crear indumentaria bajo la inspiración del budismo Zen, centrándose tanto en sus formas fluidas como en su asimetría. Es el paso previo para emprender una búsqueda cuyo objetivo sea mejorar la calidad de vida de la mujer occidental.

El diseño abarca lo estético, así como también lo utilitario, asignarle una función a la forma que ofrezca soluciones a problemas planeados por el contexto. Sin embargo, la evolución de la industria del vestir ha creado un serio problema que perjudica esas aspiraciones de contribuir al bienestar general a través de las prendas. Al crecer el sistema de producción masiva, el diseño concibe a las prendas sobre un cuerpo ideal construido sobre un promedio de posibles usuarios, con una curva de talles sumamente acotada que condiciona y excluye a miles de personas del consumo textil. Por ello, la concepción de la prenda como espacio flexible puede ofrecer soluciones. En principio, el budismo Zen con su característica esencial de versatilidad se lo permite y brinda una nueva perspectiva, con enriquecimientos multiculturales hacia la mirada del diseñador. Se aspira a trascender el territorio de la indumentaria para ingresar en el campo del pensamiento, a fin de enriquecer la postura del diseñador, con el aporte de los valores y un estilo de vida diferente al occidental, atento a la experiencia y emociones del usuario. El diseñador incorpora un componente ético en su propuesta, porque previamente debe familiarizarse con los valores de su tiempo y las necesidades vitales de la persona.

Por un lado, Occidente se encuentra colapsado por cierta rigidez y exceso de racionalidad; por otro lado, en materia de indumentaria, las prendas incorporan esos aspectos, desde la estandarización de talles. Frente a todo lo cual, por su parte, Oriente brinda una solución desde su mirada flexible y natural. Debido a la problemática mencionada surge la siguiente pregunta:

¿Cómo contribuir a la liberación del cuerpo en la mujer, desde el diseño de indumentaria?

Al respecto de esta dinámica vincular del diseño, Saltzman expresa: “Se intenta desnaturalizar el sistema de la vestimenta, salir de lo que ya conocemos y está nominado como forma fija. Lo que aquí se propone es des-aprender, mirar desde el verbo en una dinámica de interacción” (2019, p. 41). Esta cita, al igual que el presente proyecto, expresa el nuevo paradigma del diseño. Un diseño que traspasa los aspectos formales del objeto en sí y busca diseñar una experiencia de vida, interacciones con el cuerpo y el entorno. La mirada del diseño se traslada del objeto a la experiencia con el mismo. A su vez, se busca romper con las formas rígidas del vestido.

El objetivo general del presente Proyecto de Graduación (PG) radica en diseñar una colección cápsula, prendas flexibles que sean capaces de interactuar y adaptarse a los distintos cuerpos con facilidad a partir de la implementación de rasgos del budismo Zen.

Dicho en otras palabras, el objetivo reside en diseñar indumentaria flexible, inspiradas en algunos aspectos del pensamiento y la estética Zen, tradición milenaria; para que sean incorporadas a la vida de las mujeres occidentales, de 25 años en adelante, específicamente en sus rutinas diarias. Con el fin de que se sientan libres y con prendas que, a partir de la moldería y los materiales, se adapten a los diferentes cuerpos, sin que por el contrario los cuerpos se tengan que adaptar a las prendas como sucede actualmente en Occidente. Para lograrlo, se girará en base a tres parámetros fundamentales de la disciplina que son: el cuerpo, la materia y la forma. Asimismo, se estimula un contacto enriquecedor entre Oriente y Occidente.

Consiguientemente, en cuanto a los objetivos específicos, resulta necesario valorizar el enriquecimiento de la vida humana con apartes multiculturales; acercando las culturas de Oriente y Occidente a través de la indumentaria, reconociendo tanto los aportes de los creadores japoneses a la cultura occidental, como los aportes de reconocidos diseñadores occidentales que supieron enriquecerse con fuentes orientales.

Además será necesario investigar acerca del budismo Zen, particularmente sobre su interés por la versatilidad y la asimetría sistemática. De manera similar, analizar la

moldería del kimono como indumentaria adaptable a todo cuerpo y su filosofía en relación al cuerpo. Por último, resulta esencial detallar las posibilidades constructivas de la disciplina indumentaria, para lograr un vestido flexible, haciendo foco tanto el material como en la moldería.

El Zen va buscando lo universal y lo espontáneo; el diseño de indumentaria se lo posibilita, en principio, a través de su característica esencial que es la adaptabilidad y dinamismo del sistema. El sistema de la moda no es estático sino que, por el contrario, muestra dinamismo permanente, ya que está abierto a la influencia de distintas expresiones culturales o de diferentes momentos históricos, por ejemplo.

En el último tercio del siglo 20, comenzó a reconocerse una influencia acentuada de la cultura oriental, con el surgimiento de distintos creadores oriundos, que hicieron carrera en los grandes centros de moda europeos, como Takada, Miyake y Kawakubo, entre otros. Este hecho hace que se despierte un interés particular en la cultura oriental, que con sus tradiciones milenarias presenta en principio grandes diferencias de adaptación a la cultura occidental contemporánea pero que ha sabido cultivar el gusto de los occidentales (Dezvas, 2019).

El presente Proyecto de Graduación se encuentra dentro de la categoría Creación y Expresión. Línea temática perteneciente a Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes; ya que concluirá con el diseño de una colección cápsula destinada a las mujeres occidentales a partir de prendas bajo la influencia del budismo Zen, manifestada en la versatilidad de las formas y el empleo de materiales dúctiles, de origen natural y ecológico. Todo lo cual resultará en una expresión cultural representativa de Oriente radicado en Occidente, de lo ancestral en el presente. El vestido como espacio flexible ofrece soluciones frente al calce, la limitada tabla de talles y el sistema de producción masiva, así como también, promueve el bienestar y la valoración, tanto del cuerpo como de la naturaleza.

Con el propósito de contextualizar y sentar las bases del presente trabajo, se abordaron diferentes antecedentes académicos de la facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Burani (2016) *Indumentaria imperfecta, Influencia del Wabi Sabi. La deconstrucción y la silueta chola*. Se busca establecer una oposición entre Oriente y Occidente, en cuanto a paradigmas de belleza, moda y consumo para formular no solo una crítica hacia Occidente, sino también para incorporar los valores de la filosofía *Wabi Sabi*, la cual encuentra belleza en la imperfección, así como acepta lo original y lo ancestral. Los puntos en común se reconocen en la incorporación de los valores de la cultura oriental a la cultura occidental, con la diferencia de que Burani busca confrontar paradigmas de belleza, mientras esta investigación, apunta a adaptar elementos orientales a Occidente, sin oponer modelos.

Asimismo, el proyecto de Bravo Tomboly (2013) *El origami como estructura de la prenda. La fusión de técnicas de plegado oriental a la moldería occidental*. Bravo tiene como objetivo encontrar nuevas formas en indumentaria, analizando y fusionando la moldería occidental con la oriental para materializar su proyecto en una colección. A pesar de que ambos trabajos comparten la intención de adoptar elementos orientales, esta investigación enfatiza la incorporación de los valores que consideran relevantes los orientales a la hora de diseñar, mientras Bravo se limita a adoptar las técnicas y las estructuras utilizadas por Oriente.

Otro antecedente a considerar en la presente investigación, es el trabajo de Saidman (2015) *Influencias de Japón. Creación a partir de su aplicación para la moda local*. Al exponer un análisis de la moda japonesa, para lograr una renovación en la moda occidental, el trabajo apunta a generar un cambio en los procesos de creación en la moda argentina, inspirándose en los orientales. En cuanto se reconoce una coincidencia en el objeto de estudio, se advierte una diferencia en el enfoque, porque mientras

Saidman busca una renovación, el presente proyecto tiene como objetivo adaptar los valores de la cultura oriental al estilo de vida occidental.

A su vez, el trabajo de Josch (2017) *Las grietas de la filosofía Kintsugi en el diseño textil. Un nuevo tejido de punto*. Su objetivo es diseñar y producir un nuevo tejido de punto, partiendo de la filosofía oriental *Kintsugi*. Es una filosofía que, en su concepto de belleza admite las cicatrices y otros elementos que el pensamiento occidental rechaza. En cambio, el presente proyecto va más allá de los materiales empleados y se interesa también en otros aspectos como la forma y la línea.

Así mismo, el proyecto de Soler (2013) *Diseño de indumentaria japonés. Análisis de sus variables y constantes*. El proyecto busca reconocer las variables y las constantes dentro del diseño japonés, analizando los mayores exponentes de moda japonesa e investigando en profundidad su cultura, ya que es un pueblo fuertemente arraigado a sus costumbres. A pesar de compartir el objeto de estudio, Soler busca materializar su proyecto en una colección, manteniéndose exclusivamente en el campo de diseño de indumentaria, encontrando inspiración en los diseñadores japoneses mientras que este proyecto trasciende la indumentaria japonesa, con interés en otros campos de su cultura, el caso del budismo Zen.

Igualmente, el caso de Nubile (2012) *El diseño argentino en Japón*. Esta investigación se centra en cómo Japón elige un mercado de consumo multicultural, con el fin de favorecer a sus habitantes, incorporando nuevos diseñadores procedentes de todas partes del mundo. En simultáneo, formula una crítica hacia la actual sociedad argentina, inclinada al consumo masivo, el apego a las marcas y la sobre valoración de la imagen. Su objetivo es instalarse en el mercado japonés, con diseños argentinos respetuosos de lo multicultural. Por el contrario, el presente trabajo no conlleva una postura crítica así como tampoco se limita al diseño de indumentaria masculina.

El Proyecto de Graduación *Oriente y Occidente. Tramando indumentaria* de Gabriel (2013) no solo analiza los problemas de la moda en Argentina, como la falta de identidad

por parte de los consumidores, sino que también estudia la moda oriental, específicamente la hindú, para luego manifestarla en una colección local. Su propósito es adoptar ciertas influencias de Oriente para renovar la moda Argentina.

Dominica (2012) *El indumento depurado. La construcción de indumentaria minimalista desde la arquitectura*. El proyecto tiene como objetivo desarrollar una colección con las características de simpleza y pureza, es decir en contacto con la esencia de la existencia trascendiendo lo estético, tomando como punto de partida al arquitecto japonés Tadao Ando y la indumentaria minimalista. Ambos trabajos toman como partida aspectos de la cultura oriental.

Por otra parte, el proyecto de Quiroga Claire (2011) *Filosofía y Diseño. Pensamiento Zen en el Diseño de Indumentaria*. A partir de un estudio profundo del Zen como forma de vida y su inserción en el diseño, Quiroga ofrece una posible solución frente a los problemas del sistema de la moda a partir de la experiencia Zen, así como también, propone una prenda multifunción englobando los conceptos básicos del Zen.

Por último, el proyecto de Grosze Nipper e Silva (2012) *Pequeños Envueltos. Cómo las técnicas japonesas y envolventes pueden crear una indumentaria protectora y segura*. El trabajo se interesa por las técnicas japonesas del origami, el quimono y el *furoshiki* como inspiración para el desarrollo de una indumentaria segura, novedosa y protectora para los recién nacidos, especialmente el caso de los nacidos prematuros. Ambos trabajos comparten la inspiración en la cultura oriental y el fin de mejorar la calidad de vida en Occidente. Si bien el objeto de estudio coincide, el presente proyecto se enfoca en la filosofía Zen para el desarrollo de una indumentaria destinada a mujeres.

Para abordar todos los objetivos propuestos, el presente Proyecto de Graduación se estructura a partir de cinco capítulos. En primer lugar, en el capítulo uno, se sientan las bases del vínculo entre multiculturalidad e indumentaria. En estos tiempos de globalización, se destaca la multiculturalidad, es decir que para la cultura no existen fronteras, a la hora de beneficiar a las personas. El intercambio es permanente,

enriquece a la personalidad, demostrando que la influencia va más allá de la simple adopción de un estilo determinado de vestirse. Es decir, no solo se pretende proponer un cambio de vestuario para la mujer occidental, sino también la incorporación de nuevos valores a la personalidad, a la conducta en sociedad. En consecuencia, en el contexto multicultural, el budismo Zen ha trascendido las fronteras del continente asiático para influir en el sistema de la moda occidental, entre otros campos.

En el segundo capítulo se procederá a caracterizar el budismo Zen, que puede ser abordado desde diferentes enfoques: como filosofía, como religión o como forma de vida. En este último terreno, se lo asocia con el sistema de la moda, más allá de las fronteras del Japón. Se conoce como Zen a una rama del budismo que propone la extrema simplicidad y refinamiento. Entre sus características esenciales se encuentra el gusto por la asimetría, la opción por la pobreza, en consonancia con el rechazo a lo opulento, lo superfluo y lo ornamental.

Por otra parte, el tercer capítulo del Proyecto de Graduación, versará sobre la contribución de los grandes diseñadores asiáticos a la moda occidental, como embajadores de la estética oriental en la cultura de Occidente. Se destacan por haber encontrado un equilibrio, manteniéndose fieles a tradiciones milenarias de su país pero adaptándose de manera exitosa a Occidente. Puntualmente se desarrollará la vanguardia de Japón, grupo de diseñadores que trabajan las formas más allá de los límites del cuerpo, proponiendo una nueva relación entre cuerpo y vestido, al igual que el presente proyecto. A su vez, sus trabajos muestran un contacto con la filosofía Zen.

A continuación, el cuarto capítulo se encargará de estudiar los parámetros constructivos, especialmente las formas y los materiales, desde la mirada del Zen. Prendas creadas de forma que, quien las use, pueda expresarse con libertad y experimentar placer, a partir de una moldería que se adapte al cuerpo, complementada con materiales livianos y flexibles, que estimulen cierto flujo positivo entre el cuerpo y el mundo exterior, permitiendo el libre movimiento. En tal sentido, es posible resaltar la contribución de la asimetría. La

asimetría sistemática sobresale como una de las ideas Zen heredadas del taoísmo. Se trata de completar lo incompleto. La asimetría, al asociarse con lo inacabado, convoca al espectador a aportar su imaginación, para completar el faltante. A su vez, se lo asocia con el movimiento y la naturaleza. Incorporar esta estética a la indumentaria es uno de los objetivos del proyecto. Su fin trasciende lo estético porque busca generar placer y bienestar en ciertos sectores de la sociedad.

En último término, el capítulo quinto tratará sobre la colección como materialización del proyecto. En el momento de buscar inspiración, para alcanzar la versatilidad buscada, la influencia de Oriente estimula la innovación en las formas y en la búsqueda de materiales. Vestir una prenda de la indumentaria Zen es una experiencia singular, porque demuestra que no es imprescindible pertenecer a una determinada cultura para disfrutar de sus elementos más representativos, en el marco de la vida cotidiana de Occidente, con el fin de enriquecer la vida de las mujeres con indumento práctico, funcional, con diseños que tienen que adaptarse al cuerpo y a las sensaciones de quien lo usa.

En estos tiempos de globalización, se evidencia que para la cultura no existen fronteras, a la hora de buscar inspiración. La llegada de Internet, cuyo alcance es global e ilimitado, posibilita en principio familiarizarse con una diversidad infinita. De esta manera, un individuo puede ser fiel a sus raíces pero al mismo tiempo incorporar fuentes globalizadoras que lo inspiren para vestirse.

Los aportes multiculturales enriquecen la vida humana y entre ellos se destacan los que Occidente recibe de Oriente, especialmente en materia de indumentaria. El reconocimiento subraya la contribución del budismo Zen, especialmente con ciertos componentes esenciales como la asimetría y las formas fluidas. Se completa la búsqueda con los aportes de la tecnología textil y la moldería capaz de hacer del vestido un espacio flexible. Hoy la moda adhiere a la globalización y acepta en préstamo influencias de todas partes; es por eso que un vestido puede adquirir una significación especial y ser más que una prenda que cubre el cuerpo.

Capítulo 1. La multiculturalidad y la indumentaria

El siguiente capítulo sienta las bases conceptuales sobre las cuales se desarrolla el presente proyecto, abordando el concepto de globalización vinculado al campo de la indumentaria, donde se destaca la presencia de la multiculturalidad.

En primer término, se estima oportuno reconocer los efectos de la globalización en la vida cotidiana, especialmente en el acto de vestirse como una de las manifestaciones a través de las cuales, el individuo construye su propia identidad. Si se recuerda que la moda es un sistema de signos, según la teoría de Barthes (2005), una prenda puede asumir varios significados, de manera que puede representar la personalidad del individuo pero al mismo tiempo ser un emblema de una estética multicultural.

1.1. Globalización, cultura y moda

La globalización contribuye de modo significativo a cambiar la vida del individuo en Occidente, rodeándolo de estímulos procedentes de las culturas más diversas, no solo para permitirle enriquecer su identidad, sino también para animarse a recrearla. En consecuencia, es posible vivir en Occidente con elementos adaptados de la cultura oriental, como por ejemplo, el caso del budismo Zen. Al respecto, la vestimenta incorpora posibilidades nuevas para enriquecer o reconstruir la propia personalidad. Investigadores como García Canclini (1999) sostienen que el proceso de globalización no tiende a uniformar sino a distinguir entre una gran variedad de culturas procedentes del extranjero, que les presentan a los individuos un abanico de opciones representativas de diferentes estilos de vida; la cultura global se presenta así como fragmentada.

Ocurre que la globalización ha penetrado en todos los ámbitos de la vida humana, hasta en el modo de vestir, de manera que son escasas las culturas que celosamente preservan sus estilos de vestimenta de influencias extrañas. La creación y difusión de estilos opera con rapidez a la hora de traspasar fronteras y los factores que estimulan el cruce son las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el ejercicio intenso

de comercio internacional y la emigración global. Aquí están las raíces del fenómeno de la globalización y es dado esperar profundas consecuencias sociales; como plantea García Canclini: “Con la expansión global de los imaginarios se han incorporado a nuestro horizonte culturas que sentíamos hasta hace pocas décadas ajenas a nuestra existencia” (1999, p. 33). La multiculturalidad y el budismo Zen comparten un rasgo esencial que es la versatilidad, la cual se convierte así en una vía de acceso para las investigaciones en materia de indumentaria u otras disciplinas.

Los investigadores en la materia aseguran que, a partir de la primera mitad de la década de 1970, comienza a actuar la globalización como un conjunto de procesos que comienzan a modificar los estilos de vida de los estados nacionales, en diversos órdenes, desde el político o el económico, hasta el social o el cultural. En este último campo, el fenómeno global estimula extraordinariamente la creación artística con elementos de los movimientos vanguardistas pertenecientes a los comienzos del siglo 20, pero esa creatividad también se caracteriza por su individualismo y la moda no es ajena a esas transformaciones. En consonancia, el diseñador de indumentaria del siglo 21 se encuentra abierto a la cultura global, pero siempre aspira a enriquecerla con aportes propios (Lipovetsky, 2006).

Con el paso de los siglos, la manera de vestirse quedó incluida entre los usos, tradiciones y costumbres generadas por las civilizaciones en su evolución permanente. Antiguamente, con más fuerza, ciertos trajes se vestían por obligación pero con el paso de los años y la liberalización de ciertos hábitos, los gustos personales, los estilos de vida, pasaron a prevalecer a la hora de elegir la vestimenta. En consecuencia, como plantea Barthes (2005), la moda dejó de ser una costumbre pasajera para convertirse en un fenómeno social con capacidad para modificar costumbres y tradiciones de toda una comunidad. Por eso la vestimenta adquiere una significación especial; en tal sentido Barthes expresa:

El vestido concierne a toda la persona, a todo el cuerpo humano, a todas las relaciones del hombre con su cuerpo así como a las relaciones del cuerpo con la

sociedad... los grandes escritores... presentían que el vestido era un elemento que en cierto modo comprometía al ser en su totalidad (2005, p. 418).

Para abordar este proyecto es necesario estudiar la influencia del contexto como condicionante de la moda. En principio, la moda aparenta ser un sistema cultural que no se deja condicionar por la influencia de los grandes acontecimientos históricos. Al respecto, Barthes (2005) no encuentra ninguna influencia de la Revolución Francesa en la moda de fines del siglo 18; por lo cual puede asegurar que la moda se mueve con libertad en el campo de la creación, con un ritmo propio. De todos modos, hay prendas que representan a una civilización como arquetipo, tal es el caso del kimono en Japón. Un fenómeno como la globalización, masificando la cultura, podría significar el comienzo de un capítulo nuevo para la historia de la moda, que es el que se está viviendo. De este modo, los diseñadores del siglo 21 están abiertos a la influencia de culturas ajenas, con el fin de enriquecer sus propuestas, las que caracterizadas por su individualismo, están lejos de quedar uniformadas.

Sin embargo, no es aconsejable pensar en la moda como un sistema de componentes homogéneos exclusivamente vinculados al mundo cultural, porque se tienden lazos en simultáneo hacia el campo económico, entre otros. Bajo esa tesitura, Martínez Barreiro afirma que: “El significado cultural es creado con frecuencia en lugares económicos, en el trabajo y en las tiendas... que desempeñan un papel esencial en la expresión de la identidad y la subjetividad de la cultura posmoderna” (2006, p. 196).

La vida cotidiana se está transformando sustancialmente bajo la influencia de la globalización; los cambios llegan hasta los aspectos íntimos de los individuos, entre los cuales Martínez Barreiro distingue “La familia, los roles de género, la sexualidad, la identidad personal, hasta los vínculos con los otros y con el entorno” (2006, p. 197). En el presente siglo 21, el individuo reconstruye su identidad, despojado de los códigos que antes le imponían tradiciones y costumbres. De este modo, el contexto instala una actitud de apertura hacia el mundo, aceptando cambios en mayor o menor medida. Estos tiempos se caracterizan entonces por una postura individualista que recrea la identidad

de manera minuciosa, eligiendo la vestimenta, la forma de cuidar la salud o de aprovechar las horas de ocio, entre otras alternativas.

Esta mirada multicultural de la moda implica transformaciones como el crecimiento del interés por lo privado, con rasgos narcisistas. En lo que tiene que ver con la apariencia del individuo nace la multiplicidad estética de la moda (Lipovetsky, 2006).

La globalización está entonces lejos de uniformar a los individuos porque en la construcción de la identidad la persona puede armonizar influencias del extranjero con influencias locales para dar lugar a lo que García Canclini (1999) denomina *identidades híbridas*, formadas por elementos heterogéneos. De esta manera, un individuo puede ser fiel a sus raíces pero al mismo tiempo incorporar fuentes globalizadoras que lo inspiren para vestirse. Frente a esta postura, se reúnen rechazos y aceptaciones. Por un lado, Martínez Barreiro (2006) teme que la globalización propague modas como epidemias, es decir, que los usuarios se dejen uniformar sin cuestionamientos. Sin embargo, existen otras miradas más optimistas sobre la cuestión, como la de Ortiz (2003), quien admite que la mundialización problematiza la oposición entre lo local y lo internacional pero ella puede superarse, convirtiendo a lo local en un tejido donde se articulan lo nacional y lo mundial.

Para concluir, puede afirmarse que en los últimos 40 años, el sistema de la moda ha aprendido a manejar las propuestas de la multiculturalidad, logrando conciliar influencias del exterior con las culturas locales, favoreciendo a todo el universo de la moda.

1.2. La revalorización del diseño

El vínculo entre la indumentaria y la multiculturalidad se apoya en dos pilares que son la tecnología y los medios de comunicación, debido a los cuales la globalización ha impulsado la evolución de la indumentaria para adaptarse a las exigencias del consumidor postmoderno. Según Zambrini (2015), mientras la tecnología hace aportes en el diseño y en la introducción de nuevos materiales, los medios de comunicación

difunden las propuestas multiculturales a gran velocidad por todo el mundo, especialmente a través de las redes sociales. Paralelamente, todo el sistema de la moda se ve transformado por el surgimiento de un mercado emergente donde países industrializados en mayor o menor medida, se dividen las etapas de producción de la prenda: su diseño, su confección y su comercialización. De acuerdo con estas transformaciones globales, el sistema de la moda se ha vuelto tan complejo que el creador ya no puede trabajar aislado, confiando solo en su inspiración, sino que debe confiarse a un equipo de colaboradores quienes incluso pueden residir en distintos países y hasta pertenecer a diferentes etnias.

A mediados del siglo 20, diseñadores como Dior o Balenciaga, ideaban y materializaban sus propuestas de diseño prácticamente sin salir de su taller. En el presente, comienzos del siglo 21, el contexto multicultural determina que una misma prenda pueda ser desarrollada con sugerencias procedentes de todo el mundo. De esta manera, el diseño se enriquece con aportes de distintos orígenes. Por ejemplo, como en el presente Proyecto de Graduación, donde se incorpora un valor esencial del budismo Zen, la versatilidad, manifestada en los recursos constructivos del sistema de colección a desarrollar, con la intención de beneficiar la vida de las mujeres occidentales.

Por su parte, Zambrini (2015) expone un informe esclarecedor sobre el vínculo entre la indumentaria y la tecnología en estos tiempos que no solo le pertenecen a la globalización sino también a la sociedad post industrial. Entre los siglos 18 y 20, bajo la conducción de la burguesía, la industria de la indumentaria se convirtió en una de las más rentables, superando la etapa del trabajo artesanal en beneficio de la confección seriada que estimuló el consumo de las masas. No obstante, en el paso del siglo 20 al siglo 21 la influencia de la tecnología abre una nueva etapa donde se fortalece el diseño inteligente, con múltiples fines que van más allá de lo puramente estético, tal como se contempla en el presente PG. Se inserta un valor de uso en los productos, es decir, se le atribuyen características simbólicas, emocionales y afectivas.

Asimismo, se advierten cambios significativos en la industria del vestir, atendiendo a las exigencias de los consumidores que quieren crear un estilo propio para vestirse, sin masificarse. Estas exigencias promueven cambios en el sistema de la moda, comenzando por la revalorización del diseño para atender las necesidades del usuario en la construcción de su identidad. Alvarado expresa que: “La posmodernidad es ese momento en la historia en el que la identidad deja de ser determinada por la herencia. La construcción de uno mismo es una exploración consciente de lo cultural, social, sexual” (2015). Por su parte, Galiano opina que a través de la saturación de información de otras culturas y diferentes estilos que presentan las redes y los medios de comunicación, las personas adaptan las propuestas a su estilo, enriqueciendo su identidad y aceptando la diversidad (Alvarado, 2015).

Paralelamente, el campo textil se enriquece con la incorporación novedosa de materiales y fibras, producción que está atenta también al cuidado del medio ambiente. En el campo de la indumentaria, la globalización ofrece herramientas tecnológicas para un diseño textil interactivo, atento a lo estético, a la nueva imagen del consumidor, pero también a su relación con el entorno. Entonces puede pensarse en el diseño como un instrumento que posibilite cambios sociales, asociados a lo ético y a la necesidad de nuevos valores. Como en esta instancia, donde se adoptan valores de la cultura oriental, para promover el bienestar de la mujer occidental. Con la llegada de la tecnología digital al campo del diseño textil, las prendas trascienden lo estético para convertirse en funcionales, para asumir múltiples usos de acuerdo con el entorno y las demandas de los usuarios. De este modo, Zambrini detalla:

Surgió una nueva generación de textiles tecnológicos que se integran a los procesos del diseño para la creación de vestimentas capaces de tomar información del medio ambiente y desarrollar funciones específicas tales como proteger la piel del cuerpo a través de fibras capaces de filtrar estímulos externos que perjudican la salud (los rayos UV, como por ejemplo). Al mismo tiempo, los nuevos materiales pueden utilizarse para dotar de aspectos lúdicos a las prendas, consiguiendo que una misma fibra cambie de color al someterse a cambios de temperatura o de luz, entre otras cuestiones (2015, p. 5).

Otra mirada digna de tenerse en cuenta pertenece a Martínez (2015), donde aborda la riqueza de la multiculturalidad en el diseño a la hora de buscar inspiración. Prestigiosos diseñadores occidentales se han alimentado de la cultura de distintos países. Es el caso de Saint Laurent con su colección inspirada en África en 1967, Rusia a fines de los años '70 o China en la misma década. Seguido por Gaultier, que presentó colecciones en la década de los '90, buscando inspiración en el Tíbet y la India; o John Galliano en sus épocas para Dior, deslumbrando con quimonos modernos, armaduras doradas y trajes egipcios.

Para finalizar, es posible sostener, que la revalorización del diseño esta en íntima relación con la actitud del diseñador globalizado. Este no obedece solamente a su propia inspiración, sino que acepta y practica una apertura hacia la tecnología y la comunicación, para incorporar elementos de culturas ajenas a la suya. En este sentido, se instala una nueva perspectiva creadora, diseñadores que se nutren de la diversidad cultural, tal como ocurre en el presente proyecto, con la característica de adaptabilidad del budismo Zen manifestada en indumentaria urbana de la mujer, con el fin de contribuir al bienestar de su vida cotidiana.

1.3. Significación de Oriente en la indumentaria occidental

La influencia de Oriente en la moda se manifestó de manera global en los movimientos juveniles de los años '60, pero el influjo en Occidente comenzó a sentirse mucho tiempo antes. Para justificarlo, es necesario explicar en qué consiste el *japonismo*, fenómeno que manifiesta la influencia de las artes japonesas en Occidente. Como expone Postigo (2015), refiere a un proceso que se gestó en el siglo 19 en Francia, con la influencia directa de la estética japonesa sobre las artes plásticas. Aunque el arte occidental no se transformó por completo, experimentó en cambio un acercamiento enriquecedor.

Entre 1868 y 1912, durante el transcurso del periodo Meiji, Japón dio por concluido su prolongado período de aislamiento del resto del mundo, para abrir un contacto fructífero

con Occidente que jamás se interrumpió. Se importó de Occidente indumentaria, técnicas de impresión y los primeros aparatos de fotografía mientras que de Oriente se exportó una serie de técnicas y lenguajes artísticos, junto con una mirada distinta sobre la naturaleza. El arte japonés llegó a Europa cuando los movimientos de realismo y el naturalismo habían agotado sus propuestas. Ciertos pintores se vieron influidos por los nuevos lenguajes que conocieron en el arte japonés. Artistas del movimiento impresionista como Van Gogh, Monet y Degas apreciaron la belleza del cuerpo humano en movimiento y un nuevo sentido del color en los grabados *ukkiyo-e*. Ingresaron también motivos florales y de insectos como mariposas y libélulas, diferentes representaciones de la naturaleza (Postigo, 2015). (ver imágenes 1 y 2, pág. 3, Cuerpo C)

Asimismo, Postigo (2015) sostiene que moda participó desde un comienzo de las influencias del japonismo. En principio los diseñadores europeos se preocuparon por aprender las técnicas de confección de quimono y difundieron el gusto por esta prenda entre las mujeres europeas que quedaron cautivadas por el corte, las sedas y los diseños asimétricos llenos de dinamismo. Desde el siglo 18 Europa recibía importaciones orientales con tejidos de dibujos asimétricos y combinaciones nuevas de colores. Por entonces, llegaron unos pocos quimonos a Europa, para ser vestidos tanto por hombres como por mujeres. Comenzó a crecer la popularidad de los tejidos y se trasladó al lenguaje, porque se usaron términos orientales para designar motivos y técnicas, tal es el caso del bordado *ungen*, una técnica tradicional de coloración que expresa la sombra por zonas de un mismo color.

Cuando Japón se abre al comercio internacional, la moda tarda unos años en asimilar la influencia. El periodo de auge del japonismo en la moda comprende desde 1880 hasta 1920. Los europeos llevaban el quimono como bata de entrecasa y destinaron a vestidos occidentales, las telas con que estaba confeccionado como el *kosode*. Las telas europeas incorporaron motivos típicamente japoneses, como ciertas flores y pequeños animales. Por último, se difundió ampliamente el tejido japonés *rinzu* cuya trama se

asemeja al brocado, por estar tejida con diferentes tipos de hilos de seda. Además, se afianzó el gusto por los vestidos con motivos de *ayame*, flor muy usada en la indumentaria japonesa, junto con el crisantemo, que pasó a convertirse en el símbolo de Japón (Postigo, 2015).

Por otra parte, la seda se convirtió en el principal producto de exportación de Japón, ya que creció la demanda para llevar el vestido de tarde, una prenda elegante que las mujeres llevaban hasta la hora de la cena y que les permitía aflojar algo el corsé, obteniendo mayor libertad respecto al cuerpo. Esta demanda creciente posibilitó que las principales tiendas japonesas de quimonos se interesaran en exportar sus prendas hacia Europa. Por ejemplo en Inglaterra se impuso un abrigo destinado para el uso en los teatros, que se confeccionaba en Japón especialmente para el consumidor europeo. Estas prendas estaban inspiradas en túnicas de estilo mandarín que llevaban los funcionarios públicos chinos (ver imágenes 3 y 4, pág. 4, Cuerpo C).

En los inicios del siglo 20, la clase media se incorpora como consumidora de moda y se siente atraída por la comodidad y practicidad del quimono. Entonces ciertos diseñadores pertenecientes a la reforma del vestido se dedicaron a estudiar, a través del quimono, una nueva relación entre el cuerpo y la indumentaria.

1.4. La reforma del vestido, sobre la forma y la libertad del cuerpo

La reforma del vestido, que comprende desde fines del siglo 19 a mediados del siglo 20, fue momento clave en la historia de la indumentaria, donde el orientalismo deja sus huellas en Occidente en búsqueda de nuevas formas de vestir que beneficien a la liberación del cuerpo femenino. Por su parte, reforma del vestido es un movimiento de vanguardia que se desarrolla en paralelo a los movimientos de japonismo y modernismo. Para comprender su importancia y desarrollo es necesario profundizar en el contexto. En lo que respecta a la sociedad, surge una nueva clase social, la clase media o trabajadora, la cual abre caminos a nuevos estilos de vida. Las mujeres lentamente salen del hogar y

comienzan a participar más plenamente del mundo, en modo simultáneo buscan prendas funcionales y rechazan toda estructura interna como es el caso del corsé y la crinolina de la *Belle Époque*, período que se da por finalizado con el estallido de la Primera Guerra Mundial (Fukai, 2012).

Asimismo, se establecieron nuevos sistemas de comunicación que permitieron difundir el arte y el nuevo sistema de la moda por todo el mundo; así como también acercar las diversas culturas. En cuanto a este último rasgo cabe destacar la multiculturalidad como un componente clave, presente tanto en el PG en curso como en la reforma del vestido.

Debido a los aportes de Charles Frederick Worth en el siglo 19, figura fundamental en el diseño de indumentaria, el cambio en el sistema fue radical. Nace la imagen del diseñador contemporáneo, es el diseñador quien a partir de entonces propone sus diseños, ya no el cliente. De este modo, se consolida una imagen más activa del diseñador del siglo 20, lo mismo se refleja en paralelo en las artes y la arquitectura.

Como expone Lipovetsky (2014), Worth crea el concepto de etiquetas y fue el primero en firmar sus creaciones, al mismo nivel que un artista. Con esta actitud busca reivindicar que detrás de la confección del vestido hay arte, o capacidades especiales para desarrollar ese determinado trabajo. Una nueva posición del diseñador como creativo comienza de la mano de Worth, quien expresa su trabajo de la siguiente manera: “No consiste sólo en ejecutar, sino sobre todo en inventar. La creación es el secreto de mi éxito. Yo no quiero que la gente me encargue su ropa. Si lo hiciera, perdería la mitad de mis ingresos” (Grumbach, 1993, p. 19). De este modo, se evidencia el cambio de paradigma en el oficio de la moda, con perspectivas empresariales y creativas.

Sin embargo, como describe Fukai (2012), los diseñadores destacados de la época como Worth junto a Doucet y Paquin seguían elaborando sus creaciones con patrones rígidos y en base a los cánones de belleza de la Belle Époque. Los mismos eran fieles al movimiento modernista, y su único objetivo era alcanzar la belleza máxima de la época, sus diseños manifiestan una combinación de elegancia y opulencia.

Por su parte, el modernismo es un movimiento de principios del siglo 20, época que se caracteriza por un choque de contrarios, lo que se ve reflejado en su estética. La estética modernista se describe como mitad tecnológico y mitad de artesanía y nostalgia, de modo que, mira hacia adelante y hacia atrás, entre dos mundos. En cuanto a los aspectos formales de su estética, se caracteriza por una línea del látigo, ondulante y cargada de movimiento, este último refiere al concepto de modernidad (Gardey y Pérez Porto, 2009).

Por otra parte, en cuanto a los elementos de la indumentaria que conforman a la mujer de la *Belle Époque* se componen por una silueta artificial del cuerpo, la denominada silueta en 's', en consonancia con la línea curva del modernismo. Los elementos internos del vestido como la crinolina y el corsé, generaban una curva excesiva y artificial en el cuerpo de las mujeres. El corsé utilizado era el clásico corsé de la Era Eduardiana, el cual se caracteriza por comprimir el área de los pulmones, haciendo que los órganos se desplacen. Este último era el principal causante de problemas de salud en la mujer de la época incluso provocando la muerte; entre ellos se encuentra: la pérdida de la capacidad pulmonar, atrofia muscular severa, anorexia, reflujo gástrico, infertilidad, entre otros (ver imágenes 5 y 6, pág. 5, Cuerpo C).

Asimismo, como describe Pozzetti (2020), entre los rasgos esenciales del vestuario de la mujer de la época se encuentran los sombreros voluminosos y con muchos detalles, los cuellos altos y rígidos, la cintura de avispa y las mangas voluminosas. El vestuario distorsionaba la forma natural del cuerpo e impedía la movilidad, a tal punto que no podían caminar sin levantarse la parte inferior del vestido, y lo hacían con dificultad.

En modo simultáneo y gradual, la mujer va en búsqueda de la liberación de su cuerpo. En un principio, los vestidos holgados eran atuendos cuyo uso se restringía, de manera exclusiva para ocasiones de intimidad en el hogar, permitiendo aflojar el corsé. La vestimenta fue modificándose para las mujeres de ese nuevo período que llevaban una vida activa. En ese contexto, surge el denominado vestido sastre, con ciertos rasgos de

funcionalidad. El uso del nuevo vestido sastre se limita para ir al campo o desarrollar actividades al aire libre. Por su parte, Bloomers propone cambiar el vestido por el bombacho, el cual permite andar en bici, contribuyendo lentamente la imagen de la mujer moderna, con mayor libertad de movimiento (Fukai, 2012). (ver imagen 7, pág. 6, Cuerpo C).

Frente a las limitaciones en el vestuario de la mujer de la *Belle Époque*, se proponen nuevas alternativas, eliminando toda estructura interna, incluyendo el corsé. Para comprender las reformas en la indumentaria de la época, resulta clave hacer foco en Viena a fines del siglo 19.

1.4.1. El escenario de Viena, centro de la reforma

Nentwig (2016) expresa que la Viena dorada a fines del siglo 19 era el centro de las vanguardias artísticas, convirtiéndose después de París, en la meca de la moda. Asimismo, se la considera el máximo exponente cultural de la época, de toda ciencia y arte, en donde prima el desarrollo del individuo.

Entre los centros de artistas se encuentra la Wiener Werkstätte y la Asociación de Artistas de la Secesión. Los precursores Klimt, Hoffmann y Moser pretenden unir el arte con otras disciplinas como la artesanía, la arquitectura o el diseño de indumentaria, en una forma de vida integral. Su arte se caracteriza por un extremo sentido de la sensibilidad. El objetivo final de los artistas de esa época era crear obras de arte totales, es decir, buscan anular los diferentes estilos, así como también unificar el arte con la vida. Para lograrlo, el arte debía manifestarse en todos los objetos cotidianos, se diseñan tapices, muebles, lámparas y cubiertos, papel de cartas, juguetes, carteles de propaganda, joyas y ropa, entre otros objetos de la vida cotidiana. Los parámetros de diseño estaban marcados por la preferencia de formas geométricas simples, su funcionalidad y calidad (Nentwig, 2016). Parámetros que serán reflejados en el sistema de colección del PG en curso.

Por su parte, cabe destacar a Klimt como presidente del movimiento artístico vienés, impulsor del cambio y la renovación. La primera etapa como artista se caracteriza por la influencia del movimiento modernista, ya que refleja la ostentación y elegancia de las mujeres burguesas, pero poco a poco Klimt modifica su estilo influenciado por el movimiento del japonismo. Sus obras se caracterizan por los motivos florales, los colores vivos, composiciones de colores planos con contornos bien definidos; a partir de la inspiración de telas japonesas. Klimt busca alejarse del modernismo decorativo y se interesa por retratar la esencia del alma humana, al igual que en Oriente, sus creaciones muestran una dimensión psíquica profunda.

Además, Klimt junto a su mujer Flöge impulsan la reforma del vestido a través de una propuesta de vestido recto, sin ninguna estructura rígida interna, un vestido unisex. Se lo denomina como vestido reforma o vestido anti-moda y fue una contribución a la emancipación de la mujer. El vestido reforma se caracterizaba por una siluetas amplias y fluidas, construidas a partir de tejidos vaporosos (Dos miradas a la mujer en el siglo XX en el Museo del Traje, 2012). (ver imagen 8, pág. 6, Cuerpo C).

Adicionalmente, Flöge construye el salón de moda de las hermanas Flöge en 1904 y desde su tienda lidera la renovación del movimiento modernista en la indumentaria, una nueva concepción de la moda, libre de la tiranía del corsé. De este modo, Flöge encabezaba el movimiento de la reforma, luchaba por una indumentaria que liberase el cuerpo de la mujer frente a la tiranía del vestido de la *Belle Époque*, los polisones y la ceñida cintura de avispa. En contraposición a la reforma, como describe Abundancia (2016), encontramos a la figura de la emperatriz de Austria: Sissi. Esta última marcaba la tendencia de la época, con la cintura de tan solo 47 cm aquejada de numerosos problemas de salud como bulimia y anorexia, con tal de mantener el canon de belleza máximo para la época.

Por su parte, Klimt apoyó constantemente a Flöge, participaba en el diseño de prendas largas y holgadas, estampados, así como también, la famosa túnica que él mismo solía

llevar mientras pintaba. Sus trabajos estaban influenciados por un marcado estilo orientalista, reflejaban un alto interés por la geometría y la simplicidad (Luis, 2017). (ver imágenes 9 y 10, pág. 7, Cuerpo C).

De este modo, es posible afirmar que el escenario vanguardista de Viena, contribuye a la liberación del cuerpo frente a estructuras rígidas de la *Belle Époque*. La reforma del vestido encabezada por Flöge junto a Klimt logra superar los condicionamientos de la época, y establecen nuevas perspectivas en torno al diseño. Por otro lado, sus diseños, al igual que el presente proyecto, estaban marcados por la cultura oriental; en búsqueda de una mejor calidad de vida.

1.4.2. Primeros antecedentes: Poiret, Fortuny y Vionnet

Para terminar de comprender los cambios impulsados en la reforma del vestido, es necesario investigar a tres diseñadores que contribuyen a dar por finalizadas las limitaciones y los prejuicios de la indumentaria de la *Belle Époque*; cuya rigidez en las estructuras se venía arrastrando desde las épocas renacentistas. Además, todos ellos trabajan sobre dos puntos que son clave en el desarrollo del PG. Por un lado, sus diseños manifiestan influencias multiculturales, y por el otro, van en búsqueda de una nueva imagen de la mujer; una mujer que lentamente se va dotando de libertad en todos los aspectos de la vida cotidiana.

En primer término, Paul Poiret, revolucionó muchos elementos de la moda, junto a Worth reforman y terminan de conformar la imagen contemporánea del diseñador. Asimismo, el orientalismo y el naturalismo del movimiento modernista son una pieza fundamental en sus creaciones. Adicionalmente, a causa de sus diseños, se impuso el vestido sin corsé, que trasladó el centro de gravedad de la cintura a los hombros. Los vestidos se simplificaron en estructura y decoración frente a las propuestas de la *Belle Époque*. De este modo, se promueve el movimiento natural del cuerpo con mayores libertades y se rompe con la silueta en 's' (Postigo, 2015).

Asimismo, como expone Postigo (2015), el mismo modisto creó un abrigo al que denominó abrigo quimono, una prenda suelta de múltiples capas, cuyo volumen envolvía suavemente la figura del cuerpo. Poiret y sus seguidores, entre 1910 y 1913 presentaron abrigos al estilo *mukiemon*, creados en una sola pieza con un solo corte en su centro, cuello abierto idéntico al quimono y una línea suelta en la espalda. De manera complementaria a sus diseños holgados, crea el sujetador, como pieza interior en la indumentaria femenina.

Además, entre sus aportes hacia la liberación del cuerpo, se destaca un nuevo estilo de vestido, el denominado vestido columna; formas envolventes que recuerdan la forma originaria de trabajar la indumentaria, con influencias greco-romanas, de forma que contribuye a promover la silueta natural del cuerpo (Fukai, 2012).

Poiret busca inspiración en todo lo exótico, no solo se acerca a la cultura oriental, sino también, se interesa por lo turco, lo ruso, la época medieval, entre otras fuentes. Por su parte, el debut de los ballets rusos revolucionaban la danza tradicional, una revolución del baile con mayores libertades, al mismo tiempo, la indumentaria reflejaba esos cambios. Igualmente, Poiret encontró inspiración en el exotismo y la sensual belleza de Oriente, se sintió atraído por los dibujos y colores de los tejidos así como por la estructura de las prendas. Es el caso de los holgados pantalones de odalisca y el exótico quimono japonés, inaugurando una nueva forma de trabajar la indumentaria, tal como expone Fukai: “La forma plana y la abertura del kimono ya apuntaban, de hecho, a la nueva relación que iba a existir entre el cuerpo y la indumentaria” (2012, p. 8). (ver imágenes 11 y 12, pág. 8, Cuerpo C).

A mayor abundamiento, viaja con frecuencia a Viena donde se reunía con distintos artesanos y artistas como Klimt, para trabajar y desarrollar obras artísticas. De este modo, reivindica esa parte creativa y artística de la costura. Desarrolla más allá de la indumentaria, objetos de interiorismo y grabados, fue pionero en crear un álbum de grabados para mostrar sus colecciones. También desarrolla un perfume, siendo el primer

diseñador en comprender los vasos comunicantes de las fragancias con la indumentaria. La moda es vista más allá de la prenda y se tienden lazos hacia otras áreas, como una unidad al estilo vienés y oriental; se busca de este modo, la creación de un estilo de vida, una conducta en sociedad.

Sin embargo, pese a todas sus contribuciones, la realidad es que Poiret no se interesaba por la liberación de la mujer como el caso de la reforma en Viena, sus diseños surgieron de una profunda búsqueda por alcanzar nuevas formas de belleza; no obstante, contribuyen a su liberación, al respecto Fukai describe:

Sus vestidos... consiguieron algo que ni las activistas feministas ni los médicos habían logrado a finales del siglo XIX: liberar a la mujer del corsé. Así pues, la moda del siglo XX evolucionó a partir de una forma encorsetada y artificial a otra más natural sustentada por un sujetador (2012, p.7).

En efecto, se elimina el uso del corsé, algo que desde la época del renacimiento había sido un elemento indispensable y condicionante en la vestimenta femenina occidental.

Otro creador muy influenciado por Oriente fue Mariano Fortuny, que inventó una técnica de estampado de seda con plantillas inspiradas en el sistema de estarcido japonés, los motivos también estaban inspirados en Oriente, reflejando elementos de la naturaleza. Fortuny acompañó la búsqueda de Poiret hacia un nuevo estilo de vestir. Dentro de sus contribuciones es pertinente destacar su vestido plisado de estilo clásico, inspirado en las simples formas y siluetas greco-romanas, al que llamó *Delphos*, un vestido que modelaba suavemente las formas naturales del cuerpo y que a partir del movimiento, los pliegues lucían un cambio en el brillo y la tonalidad del tejido. Un vestido sin puntos de sujeción, que promovía la libertad total del cuerpo y presentaba similitudes con el peplo dórico (ver imagen 13 y 14, pp. 9 -10, Cuerpo C).

Su creación *Delphos* es considerada atemporal, un diseño pensado para mujeres que elijen la naturaleza ante la decoración y el disfraz. A diferencia de sus contemporáneos, diseñadores como Poiret y Vionnet, Fortuny no estaba interesado en formar parte del sistema comercial de la moda. Sus innovaciones surgen puramente por una necesidad de contribuir a la sociedad (Osma, 2015).

Fortuny era considerado un artista total, al igual que los artistas vieneses, se destacaba por sus innovadores diseños que combinaban funcionalidad con estética. Su espejo en el siglo 21 sería el diseñador japonés Issey Miyake.

Por otra parte, en la París de los años 1920, una destacada diseñadora llamada Madeleine Vionnet, se dejó atraer no solamente por los quimonos sino también por los grabados *ukiyo-e* y las lacas japonesas. A su vez, produjo un cambio profundo en las técnicas de corte de la tela, incorporando el corte al biés, el corte con una inserción triangular llamado godet, el cuello tipo cogulla y el escote *halter*, inspirada por la sencilla construcción del kimono y las formas geométricas. A su vez, empleó telas triangulares dobladas en modo alternativo, bajo la influencia del origami japonés, generando auténticas innovaciones en los procesos de construcción. Asimismo, la señora Vionnet se sintió además atraída por esas formas que el rastrillo dibuja en la arena de los jardines Zen. Así como también creó un vestido simplificado de una sola pieza cargado de simplicidad y dinamismo (Postigo, 2015). (ver imágenes 15-19, pp. 11-13, Cuerpo C).

En consecuencia, el kimono junto a sus rasgos esenciales tales como la simplicidad, la construcción desde formas geométricas y el dinamismo, se incorporó de manera definitiva a la moda occidental, justo cuando los diseñadores buscaban liberar el cuerpo de la mujer sin que perdiera la elegancia. De igual modo, el proyecto en curso, vuelca nuevamente la mirada hacia Oriente, en búsqueda de inspiración para lograr la liberación del cuerpo, evitando someter a la mujer occidental de la estandarización y las estructuras rígidas. No se adaptaron solamente prendas orientales al gusto occidental sino que también, toda la cultura occidental, incluyendo el campo de la indumentaria, se enriqueció en contacto con el pensamiento de Oriente; haciendo posible que se encontraran la filosofía y el vestido, como en el presente proyecto, a causa del budismo Zen y sus valores esenciales.

Capítulo 2. La versatilidad del budismo Zen

A partir de la problemática planteada por el proyecto, es necesario abordar las características de la mentalidad occidental y su necesidad de mirar hacia Oriente. La racionalidad que desde hace siglos respalda la vida de los occidentales, es un condicionante poderoso que ha terminado por asfixiarlos, y que los ha movilizó para buscarle una salida a ese condicionamiento. Oriente, con un pensamiento muy distinto desde hace miles de años, ha ofrecido soluciones, que es necesario analizar. Existe una aguda diferencia entre la manera de considerar la vida en Occidente y la forma en que es vista en Oriente. Velasco Irigoyen (1986) declara que en Occidente la forma de ver, sentir y pensar es completamente lógica y racional, basada en la ciencia, mientras que la mirada de Oriente se dirige preferentemente a la naturaleza.

2.1. Hacia un entendimiento entre Oriente y Occidente

La comprensión científica, la objetividad de la ciencia, constituyen la base para que Occidente construya su enfoque propio, una mirada que se despoja de toda subjetividad. En simultáneo, todo aquello que se logre captar está destinado a una utilidad práctica, debe responderse al sistema con respuestas concretas. Al respecto, se destaca el interés occidental por la persona y la máquina, por lo natural y lo artificial, buscando una conciliación entre conceptos opuestos, pero los esfuerzos han sido inútiles. La perspectiva de los occidentales establece límites estrictos a su vida. La moda padece esas limitaciones en aspectos esenciales, como la estandarización derivada de la producción en serie. La estandarización obliga a los diferentes cuerpos, a adaptarse a estructuras rígidas cuando debería ocurrir lo contrario.

En consecuencia, el pensamiento occidental sufre un conflicto que le genera una tensión psicológica de alcances amplios y profundos, desde lo existencial hasta la vida cotidiana. Aunque la persona considere a la libertad como su bien supremo, la máquina le impone límites considerables, de manera que el hombre occidental está desde el inicio inhibido.

La máquina, aunque nunca actúe en el lugar de la persona, dirige sus pasos y condiciona la espontaneidad humana. En cambio, Oriente prefiere aceptar la naturaleza misma de la vida en lugar de divisiones exactas. El pensamiento oriental siempre se ha caracterizado por un enfoque totalmente diferente del occidental, una mirada intuitiva y acientífica de ver la vida, que fundamenta una concepción por medio del vivir. En tanto que Occidente se apoya en el poder del intelecto, Oriente se guía por el principio de sincronicidad con todo lo que rodea al hombre, se interactúa con el exterior desde la propia interioridad, un flujo continuo sin restricciones (Velasco Irigoyen, 1986).

Sin embargo, se equivocan quienes piensan que Occidente puede descartar los aportes de los orientales, en materia de estilos de vida, porque actualmente se están obrando cambios significativos. Con cierta timidez y ciertas vacilaciones comprensibles, el hombre mira hacia Oriente buscando elementos que enriquezcan su vida, ya que el predominio de la ciencia y el racionalismo no le han dado satisfacción plena a sus interrogantes en búsqueda de una vida mejor.

Como plantea Velasco Irigoyen (1986), tantos conocimientos e invenciones propias de una tecnología en progreso constante han contribuido al bienestar material de Occidente pero están lejos de satisfacer a los hombres en lo espiritual. En cambio, Oriente considera la plenitud del espíritu como el mayor objetivo a alcanzar, fuente de respuesta para todas las dudas, y comprueba el valor de la propia interioridad, alcanza la fusión de su vida con la naturaleza que lo rodea. Así establece Oriente una relación de sujeto con el universo amplia y profunda, que comprende desde una ética de comportamiento hasta una concepción del arte.

Por su parte, Ikeda sostiene el vínculo de Oriente y Occidente con las siguientes palabras:

Los modos de pensar y los modos de vida son muy diferentes en Oriente y Occidente y sin embargo resulta interesante comprobar que dos gigantes intelectuales de Europa y del Oriente hayan tenido la ocurrencia de expresarse de manera tan semejante. Acaso esta sea otra prueba más de que las eternas verdades de la vida humana son universales y no conocen fronteras geográficas o culturales (1983, p. 191).

A pesar de que las diferencias son evidentes, la globalización permite encontrar caminos para un entendimiento entre Oriente y Occidente. Por su parte, el potencial de la filosofía milenaria del budismo Zen brinda una nueva perspectiva.

2.2. Filosofía, religión y forma de vida

Entre los centros de mayor interés que Oriente presenta ante Occidente, se encuentra el Zen, que se proyecta especialmente sobre las esferas filosóficas y artísticas. Eco (1959) argumenta que existe una serie de elementos que han atraído a los occidentales, comenzando por una actitud que confronta con el intelecto porque acepta a la vida en su inmediatez, sin necesidad de explicaciones que le quitarían dinamismo, provocando discontinuidad. Esta última es una palabra clave para el pensamiento moderno, porque la cultura de Occidente rechaza en la actualidad encasillarse en explicaciones lógicas, que limiten su visión del mundo. El siglo 20 ha dado lugar al surgimiento de categorías nuevas, como la ambigüedad o la inseguridad. La mirada del hombre moderno sobre el universo ya no se caracteriza por el orden y la rigidez, sino por la crisis, por la necesidad de encontrar salidas alternativas.

En esta instancia aparece el Zen, con su mirada singular sobre el universo, afirmando que el mismo no se puede definir y está en transformación permanente, con lo cual encasillarlo en relaciones causales y en leyes es inútil. Aunque parezca confuso, la iluminación definitiva, la verdadera sabiduría está en la aceptación de un universo inestable, que no necesita las definiciones del hombre. El Zen parece invitar al hombre a renunciar al encasillamiento de la lógica para relacionarse de una manera más directa con la vida. Además, con un componente religioso el Zen afirma que lo divino está presente en las múltiples cosas de la realidad, así que aceptándolas, se comprende el todo y se puede ser feliz en un mundo que cambia permanentemente. Es verdad que el Zen rechaza el saber objetivo, pero de ninguna manera está rechazando la vida sino que está invitando a los hombres a aceptarla con alegría, a vivirla con intensidad. No

obstante, esa actitud requiere esfuerzos por parte del hombre occidental, la felicidad absoluta no se logra con una iluminación fugaz (Eco, 1959).

Otras influencias del Zen no están estrictamente destinadas al terreno de lo ético, sino que se proyectan sobre lo estilístico y así influyen también sobre las artes, como el rechazo a la simetría. Al respecto, Eco expone: “Una característica fundamental, tanto del arte como de la no-lógica del Zen, es la repulsa de la simetría” (1959). La razón asigna un orden a las cosas a través de un módulo o red que se impone sobre lo espontáneo, con la rigidez de la simetría; en cambio el Zen deja de lado todo pre-orden, prefiere que los seres y los acontecimientos surjan de modo libre y espontáneo, así hay una apertura a lo impredecible. Por eso, el proyecto en curso busca manifestar la asimetría y la versatilidad en el diseño de indumentaria, características fundamentales del Zen.

Por su parte, Velasco Irigoyen (1986) asegura que el Zen está lejos de ser una doctrina filosófica, porque se asimila a una experiencia de carácter no verbal. Es imprescindible experimentarlo, practicarlo, porque uno de sus aspectos esenciales es que se resiste a dejarse organizar, y va más allá de lo relativo del condicionamiento cultural. De esta manera, la experiencia en relación a las prendas de formas versátiles puede fomentar sus beneficios en los cuerpos portantes.

Frecuentemente se considera el Zen como una rama del budismo en el Extremo Oriente. Sin embargo, sus seguidores aseguran que su pensamiento es una ramificación directa de las enseñanzas del mismo Buda Gautama. En esencia, es una práctica de contemplación, cuya finalidad es lograr la percepción intuitiva de la realidad, dejando atrás los límites impuestos por la percepción sensorial y el pensamiento conceptual. Si se establece una cronología del Zen, se advierte que comenzó a declinar en China hacia el siglo 8 y de allí pasó a Japón, donde se desarrolló con amplitud.

Según Velasco Irigoyen (1986), el camino del Zen se libra de toda vinculación con la mente para eliminar estorbos propios de las circunstancias exteriores de la vida, liberándose de todo lo que afecte la interioridad. Todo lo deseado está desde un

comienzo en la propia interioridad y se lo debe descubrir, con la mente en completo estado de reposo. Requiere hacer un esfuerzo para volver la atención sobre la verdadera naturaleza, tomando conciencia de que no existen diferencias entre uno mismo y el mundo exterior. Así se logra captar el mundo de una manera evidente, como si se viviera en un presente eterno.

Las prácticas del Zen tienen como meta el *satori*, el mundo de la no discriminación, del perpetuo ahora donde la dualidad no existe, donde se conoce por la intuición. Es un fenómeno espontáneo que logra la liberación de la personalidad interna respecto de los sentidos y el intelecto. Crea una unidad del ser entre lo inconsciente y consciente. Esta iluminación permite ver las cosas con la intuición, antes que el intelecto las condicione y las instale en el dominio del espacio y el tiempo. En este camino, no hay maestros; la persona misma alcanza la plenitud con sus propios medios, a lo sumo siguiendo algunas sugerencias (Velasco Irigoyen, 1986).

En las propuestas del Zen, el hombre occidental encuentra respuestas para la angustia que le ha generado tantos siglos de racionalidad y encasillamiento. El arte, por su parte, se convirtió en un elemento que facilitó el entendimiento buscado.

2.3. Contacto entre Zen y las artes

Desde el siglo 12 hasta la actualidad, el Zen se ha proyectado sobre distintos aspectos de la vida en países de Oriente, entre los cuales se destaca Japón. Según Raymond (1986) esa proyección alcanzó los campos de la cultura y las artes principalmente, pero en modo simultáneo, hizo aportes significativos a la religión, el pensamiento filosófico, la ética y las costumbres, entre otros terrenos de la actividad humana.

Al menos en el campo de las artes, existe la posibilidad de distinguir ciertas características Zen que resultan comunes a todas ellas. Son siete rasgos esenciales: simplicidad, naturalidad, asimetría, austeridad, sutileza, libertad absoluta y serenidad. Todas ellas se encuentran conjuntamente en todas las artes influidas por el Zen, en el

camino hacia el satori. Tal como expone Raymond (1986): “Las artes Zen son como perlas de un collar, cada una de ellas con individualidad, pero con un hilo conductor que las atraviesa, en sí mismo de naturaleza muy diferente, pero que les da unión y sentido” (pp. 12-14). Es decir, que si bien se distinguen siete rasgos o valores esenciales, se encuentran de manera intrínseca conectados en lo que respecta al estilo Zen.

2.3.1. Rasgos esenciales

A continuación, según Raymond (1986), se caracterizarán los siete rasgos esenciales del budismo Zen, aquellos rasgos que sustentan y portan de sentido a las artes. En primer lugar, la simplicidad tiene como ideal una belleza natural que desprecia el componente intelectual y el estilo recargado. A continuación, la naturalidad es consecuencia y complemento de la simplicidad; desprecia lo artificial y prefiere la espontaneidad. El Zen elige distanciarse del pensamiento, es decir, no hay desdoblamiento entre objeto y observador. En cuanto a la asimetría, se justifica porque la regularidad no es natural, sino artificial. En la naturaleza hay una belleza que no necesita ni de la perfección ni de la precisión simétrica, porque tampoco el monje Zen se propone ser perfecto. En consecuencia, se prefiere la irregularidad, la deformación y la línea quebrada. En lo que respecta a la austeridad, contiene la idea de serenidad. Además, tiene un componente de dignidad. Se representa con la cita de Raymond “El viejo roble, torcido, que ha perdido su juventud, pero que permanece enfrentando los vientos y las tormentas” (1986, p.148).

La sutileza es el más esencial de los componentes del Zen porque respalda sus enseñanzas, ya que las mismas no se exponen con crudeza sino que se sugieren con delicadeza y discreción, pues el murmullo sustituye al grito. La libertad absoluta es el sinónimo del satori pues nada le impide a la persona que haga lo que quiera, experimentando un desapego a la realidad material. Por último, la serenidad representa la calma y aptitud de ser versátil en medio del mundo en cambio y movimiento permanente.

En el Zen las artes representan caminos de perfeccionamiento, que los japoneses identifican con la palabra *Do*. A causa de estos métodos específicos, se llega a apreciar la belleza esencial de la vida, que trasciende los límites de la razón, y que resulta tan difícil de comprender en Occidente. El perfil del artista oriental, se comprende mejor si se adopta como punto de partida una comparación con el hombre occidental. El hombre occidental está más preocupado por conocer el porqué de las cosas, en un marco de racionalidad. El artista occidental siempre apunta a la razón o a la emoción del espectador, mientras que el artista Zen busca llegar a la intuición y sensibilidad de quien contempla su obra. Por ello, los occidentales se esfuerzan inútilmente en encontrar un mensaje que las artes Zen no transmiten porque sencillamente no lo tienen. Por otro lado, los rasgos esenciales se complementan con las cualidades del artista, que son inevitables para la investigación en curso.

2.3.2. Cualidades del artista, conceptos de *Wabi-Sabi* y Vacío

Según Raymond (1896), todo artista Zen reúne una serie de cualidades que le permiten enlazar esa rama del budismo con sus propias producciones. Antes de emprender una creación, el artista Zen practica un tipo de concentración, el *zazen*, apoyado en una meditación. Se considera que es posible abrir el proceso creativo de ningún arte si previamente no se ha estado sentado, respirando y meditando. Al mismo tiempo, es un modo de llegar a la piedra fundamental del budismo, a la eliminación de todo deseo, de toda ambición. El *zazen* conduce al olvido de uno mismo, que es un rasgo básico del arte Zen y que exige una preparación tanto física como espiritual que conduce a la obra de arte. El artista Zen está interesado en el camino que emprende a través de la creación porque es una forma de fortalecer su espíritu, de liberarse de toda vanidad. No se trabaja para el éxito, sino para perfeccionar la propia interioridad; no hay interés en buenos o malos resultados.

La lengua japonesa no incluía una palabra equivalente a arte hasta que apareció el término *asobi*, es decir juego, término que simultáneamente significa camino espiritual. Su significación abarca las expresiones artísticas más diversas como la poesía, la danza, la música, las artes plásticas o la jardinería, entre otras. Todas ellas constituyen medios para alcanzar la plenitud espiritual.

En este proceso, casi no se nota la presencia de los maestros, que en realidad son guías, ya que señalan el camino a seguir pero es el alumno el que debe esforzarse por recorrerlo, sin respaldarse en nadie. Raymond (1986) sostiene que el método de enseñanza llega a lograr la perfección técnica apoyándose en la imitación y la repetición hasta lograr un desenvolvimiento completamente natural. Contrariamente, en Occidente el proceso de enseñanza y aprendizaje se basa sobre la explicación. En Oriente, el maestro recurre a la demostración, va corrigiendo la manera de trabajar, va planteando nuevas dificultades que los alumnos van resolviendo, sin desanimarse, sin buscar el lucimiento personal, descubriendo en su propio interior, de modo espontáneo, la técnica más apropiada para producir la obra de arte. Todas las disciplinas artísticas respaldadas por el Zen se apoyan en este procedimiento, donde también el creador debe fortalecerse en su humildad así como también, en la pobreza y la sencillez que lo conducen al desapego del mundo.

Por otro lado, el arte Zen tiene una concepción de belleza diferente a la occidental, porque se rechaza lo bello asociado a lo suntuoso o llamativo. Esta nueva noción de belleza toma el nombre de *Sabi*. Es un ideal que resulta de la meditación, donde se valoran cualidades como el desapego, la sencillez y la humildad. Por eso, un jardín Zen es bello por componerse solamente de arena y rocas o un ikebana, al componerse con una copa de barro, hierbas y musgos, sin flores. La concepción del *Sabi* se relaciona con otras características de las artes Zen, que exhiben las cualidades del artista, como la sencillez y la honestidad. Así ingresa el concepto de *Wabi* como sinónimo de persona modesta, que no se enorgullece por el éxito ni se angustia por los fracasos. Su propósito

no pasa por los resultados sino el enriquecimiento espiritual que va ganando en el proceso creativo (Raymond, 1986).

Uno de los últimos aspectos a considerar es la espontaneidad. Aunque un occidental deba esforzarse para comprenderlas, las obras del arte Zen reflejan la naturaleza porque son el resultado de una ejecución espontánea, sin intervención de la razón, donde el cuerpo actúa a bases de repeticiones, sin detalles, comunicando una experiencia intuitiva de las cosas, que es otra forma de alcanzar la iluminación y de mostrar que en la creación, todas las cosas son una. Por eso, el arte y la vida son sinónimos para el Zen.

De esta manera, se declara que el arte es un medio para alcanzar verdades filosóficas o religiosas, que de ninguna manera proporcionan explicaciones para comprender racionalmente el mundo sino que fortalecen la intuición y la percepción. Se adquiere una visión global de las cosas y una nueva comprensión del concepto de Vacío. El Vacío no es la nada, sino la afirmación de que las cosas existen pero no poseen una identidad indestructible. Los artistas Zen encuentran una relación íntima entre el objeto, la cosa misma, y el Vacío.

En contraposición a esta idea de Vacío, en Occidente siempre se busca calificar a las cosas, para obtener un control y orden riguroso. Lo mismo sucede con el sistema de la moda, la tabla de talles y las formas rígidas. El presente proyecto busca romper la identidad de las formas del vestido, dotándolo de versatilidad, creando un espacio dinámico y flexible.

2.3.3. Manifestación del Zen en las artes orientales

Cada una de las disciplinas artísticas es espejo de las cualidades presentadas previamente, que permiten profundizar su significado, y será necesario indagar a partir del soporte de Raymond (1986). En primera instancia, en el campo de la literatura, se distinguen los poemas *haiku* de inspiración Zen. Por haiku se entiende un poema de 17 sílabas, que elige su tema sometándose a reglas tradicionales vinculadas a costumbres,

paisajes y el paso del tiempo. Se engaña quien piensa que su composición es fácil. En esta composición tan breve, las cosas preferentemente se sugieren, no se describen ni se definen. Es un modo también de expresar la noción de Vacío.

En segundo lugar, la belleza *Sabi* alcanza una demostración perfecta en el jardín Zen que solamente se compone de roca y arenas, con el único adorno del musgo a falta de flores, y una diversidad de símbolos que deben reconocerse en la meditación para alcanzar la iluminación del Zen. Estos jardines tampoco son ruidosos porque la meditación exige silencio. La atención no debe dispersarse, así que hasta el menor componente está pensado para alcanzar la iluminación: el modo de rastrillar la arena e incluso la distribución de las rocas. En el Japón, los jardines de rocas Zen se consideran tesoros nacionales y no son desprolijos porque hay un arquitecto responsable de haber pensado toda su disposición.

El ikebana o arte floral también refleja la humildad y la sencillez. No consiste en ramos formados por abundantes flores coloridas sino que a veces se limita a musgo y ramas. La idea de disciplina se asocia con el principio de construcción, en el principio de la tríada. Con su aplicación, la composición floral se divide en tres planos representativos de una parte de la creación: abajo la Tierra, arriba el Cielo y entre ambos, el Hombre, como punto de unión entre lo espiritual y lo material. De esta manera también se refleja el tres como número sagrado y se muestra un respeto absoluto por el mundo vegetal.

Por su parte, la pintura está entre las artes más influidas por el Zen y por la cultura china, en especial, los pintores del sur del país. Estos pintores chinos buscaban representar la majestuosidad de la naturaleza o por medio de las montañas o simbolizando el Vacío en la niebla o dejando el papel en blanco. Simultáneamente utilizaban pequeñas pinceladas sin retoque para representar la espontaneidad ante la vida y la naturaleza. Descartaban los colores estridentes y sobresalían en la utilización de los grises obtenidos a partir de la tinta china. El ingreso de la pintura china en el arte japonés significó la introducción y el

perfeccionamiento de una serie variada de técnicas entre las cuales se cuentan la utilización de pequeñas manchas, anticipando la técnica impresionista.

Raymond (1986) sostiene que los pintores Zen eran en su mayoría monjes que proyectaban sobre las obras las cualidades de su espíritu: modestia, honradez, serenidad, lucidez, entre otras. Por eso se requiere la intuición antes que la razón para comprenderlas. Esas obras no representan la naturaleza sino que la manifiestan y consideran al espectador como una parte del cuadro, cuando él se compenetra con la interioridad del artista, como un modo de alcanzar la unidad del universo.

De esta manera, el artista Zen se identifica con la asimetría, desprecia la forma porque obedece a la verdadera naturaleza. Le resulta sencillo liberarse de las convenciones a causa de la simplicidad de sus técnicas y su falta de ambiciones. Por todo esto, está la imperfección de la obra no es tal, sino que es una expresión alternativa de la belleza. De igual modo el PG en curso, que busca obedecer a las características de adaptabilidad y asimetría de la propia naturaleza.

Por último, la ceremonia del té, se convirtió en un gran recurso para estimular las relaciones sociales pues permitió difundir el pensamiento Zen más allá de los monasterios, para lograr el impulso de diversas artes y artesanías, desde la arquitectura hasta la decoración. En Japón se la conoce con varios nombres, el más común es *Chado* que significa vía del té. Es una práctica que nace en la costumbre de los monjes Zen de beber té, entre meditaciones. Desde la construcción del salón hasta la fabricación de los utensilios, deben reflejar el pensamiento Zen y ser hechos por mano de obra calificada. Sin embargo, deben estar lejos de mostrar lujos ya que en la vía del té, la única clase social existente es la del hombre y no se hacen distinciones sociales. Es un momento también destinado a alcanzar la armonía y la pureza del espíritu. Por eso, la ceremonia original es simple y serena, sin complicaciones (Raymond, 1986)

La expansión de la estética Zen no se detuvo en Japón, sino que en el paso del siglo 19 al siglo 20 comenzó a proyectarse sobre Occidente. En 1893 Soyen Shaku la introdujo en

Estados Unidos, mientras que Teitaro Susuki la dio a conocer en Europa por el año 1936. A partir de entonces, el Zen experimentó un desarrollo extraordinario en Occidente, que perdura en estos comienzos del siglo 21, influyendo sobre la arquitectura, la fotografía, la moda, las distintas ramas del diseño y hasta la vida cotidiana, además de las artes plásticas. Esta interacción entre Oriente y Occidente ha dado lugar a la aparición, de admirables creadores, tanto en el campo de la filosofía como en el arte y el diseño (Zeng, 2017).

En resumen, las artes entre las cuales se incluye el diseño, difunden las concepciones del Zen tanto en Oriente como en Occidente, brindando un camino de perfeccionamiento y riqueza interior, hacia una mejor calidad de vida. De igual modo, el presente Proyecto de Graduación que tiene como objetivo manifestar los rasgos de adaptabilidad y asimetría en su sistema de diseño destinado a la vestimenta de mujeres occidentales. A su vez, la colección final se mantendrá fiel a las cualidades de la filosofía Zen tales como: la naturalidad valorando la naturaleza del cuerpo, el dinamismo promoviendo el libre de movimiento, la sencillez reflejada en su construcción, así como también la sutileza sinónimo de delicadeza y discreción presente tanto en la paleta de color del proyecto como en las formas de las piezas.

2.4. Trascendencia del Zen en la moda

En la década del '70, muchos jóvenes de Occidente se trasladaron a Oriente, por el bien de su espíritu. Por entonces, entre esa multitud se encontraban los Beatles; por eso algunos piensan que allí comenzó la influencia oriental sobre Europa y Estados Unidos. Es equivocado pensar que el contacto comenzó con ese evento tan publicitado. El verdadero inicio se produjo en 1893 cuando se celebró El Parlamento de las Religiones del Mundo en la ciudad de Chicago, donde el componente novedoso lo dio la concurrencia de religiosos de Oriente, que tuvo una gran cobertura periodística. A medida que transcurrió el siglo 20 y al cabo de dos guerras mundiales, la juventud occidental

sintió la necesidad de buscar apoyos espirituales para comprender los tiempos en que vivía. Allí se le ofrecieron las doctrinas orientales y su estética (Santamaría del Río, 2013).

Es imprescindible retrotraerse a los orígenes del budismo para familiarizarse con la vestimenta de los primeros monjes y comprender su influencia en la actualidad de la indumentaria occidental. Hace 2500 años, Buda creó ordenes de hombres y mujeres para que salieran a difundir su pensamiento. Todos esos predicadores vivían una vida muy austera y vestían túnicas confeccionadas con trozos de tela que encontraban en la calle. Buda comprobó que las túnicas tenían demasiados parches y le pidió a su discípulo Ananda, que pensara en una prenda mejor. Cuenta la leyenda, que Ananda se inspiró en los campos de arroz contemplados desde una colina para llevar a la práctica el nuevo diseño, de manera que las nuevas túnicas pasaron a componerse de rectángulos cosidos, imitando las parcelas cultivadas de arroz. En 25 siglos, las características esenciales de la prenda no han variado. Su color se relaciona con la tintura a base de especias, cortezas y raíces de árboles; por eso las prendas muestran una tonalidad que comprende desde el ocre y el marrón, hasta el anaranjado y el azafrán (ver imágenes 20-22, pp. 13-14, Cuerpo C).

La túnica budista lleva el nombre de *kasaya* por su tonalidad ocre pero también se la llama *tricivara* por las tres piezas que la componen. La primera se llama *uttarasanga*. Con ella, los hombres cubren su torso y dejan descubierto el hombro derecho. Por esa razón, las monjas llevan debajo una prenda parecida a una camisa. En segundo lugar, el *antaravasaka* se lleva como un pareo, enrollado en la parte inferior. En tercer lugar, el *sanghati* actúa como abrigo contra el frío, si bien los monjes prefieren llevarlo enrollado a modo de bandolera, sobre el hombro izquierdo (El origen de la túnica que usaban los monjes budistas, 2018).

En el proceso de expansión de budismo hacia China, Japón y el resto del territorio asiático, las túnicas sufrieron ligeras modificaciones para adaptarse a costumbres y

tradiciones de los nuevos países. En el caso de Asia, predomina el budismo *Mahayana*, cuyos monjes completan sus túnicas con un manto muy ancho que rodea su cintura y mangas muy anchas también. Además, la vestimenta esta conformada por cuatro partes, como una especie de defensa para el modo de pensar y la integridad del monje budista. Cada parte es portadora de un significado diferente.

En primer lugar, la vestimenta llamada *tonka* es una especie de chaleco de color amarillo, rojo o marrón, con hombreras, que cubren la parte superior del cuerpo. Se asocia a la fuerza y la muerte. En segundo término el *chongu* o *namjar* es de color amarillo y se presenta como un rectángulo formado por piezas cosidas entre si; cubre el torso como si fuese una toga y deja descubierto el hombro izquierdo. Es una prenda que representa la fertilidad y que visten los líderes. Por su parte, el *Zen* se parece al *chongu*; también se compone de telas cosidas, se usa a diario y su color es el rojo; asimismo, simboliza la sabiduría y la experiencia. Por último, el *shamptap* es un faldón rojo, hecho de retazos, que simboliza el desapego a las cosas materiales; algunos prefieren agregarle pliegues para otorgarle una mayor apariencia de libertad (El origen de la túnica que usaban los monjes budistas, 2018).

Por otra parte, González (s.f.) plantea la simbología de los colores, y su relación a partir de la evolución del pensamiento budista. El budismo tibetano asocia el rojo a la sabiduría y la experiencia, mientras que el amarillo representa el camino hacia el logro de ese saber. Por su parte, el azul manifiesta la bondad y la paz, en tanto que el blanco simboliza tanto la pureza como la liberación. Finalmente, el naranja es el color principal como sinónimo de sabiduría, fuerza y dignidad, todo asociado a Buda. En el terreno de lo humano, el amarillo es la representación de lo masculino, así como el rojo de lo femenino. Además, el gris y el blanco son las partes neutrales de vida, aquello que no es ni masculino ni femenino. Esta paleta de color, conformada principalmente por colores cálidos, como el naranja, una escala de grises y distintas tonalidades de amarillo, será manifestada en el objetivo final del presente proyecto.

Este capítulo ha contribuido a comprender el proceso de inspiración por el que atraviesa el diseñador bajo la influencia del Zen. Comprendiendo los valores, el método de enseñanza y la relación con los elementos formales de las artes como vía hacia el mejoramiento de la calidad de vida. Tal como el Proyecto de Graduación obedece a los valores y cualidades de la filosofía Zen con el fin mejorar el bienestar de la mujer occidental. La vestimenta Zen, por su parte, es el primer elemento que une la moda con la filosofía, como un modelo inspirador.

Capítulo 3. La vanguardia de Japón: nueva relación entre cuerpo y prenda

Durante el transcurso del periodo Meiji, fines del siglo 19 y principios del 20, comienza el proceso de occidentalización de Japón, con ciertas transformaciones iniciales en política internacional y economía, seguidas de cambios en lo cultural. En este último aspecto, se reconoce la adopción de indumentaria occidental para la vida cotidiana de los japoneses y viceversa. Los intercambios no cesan sino que se acentúan, a punto tal que después de la Segunda Guerra Mundial, Japón ingresa en el candelero de la moda internacional. Hacia 1970, las secuelas de la guerra ya han desaparecido y Japón se perfila como tercera potencia mundial, apoyándose en una economía floreciente. Esta circunstancia permite que los diseñadores japoneses se destaquen con sus diseños en las principales pasarelas del occidente (Fukai, 2012).

Desde 1970, el trabajo de los diseñadores japoneses tuvo un fuerte impacto en el sistema de la moda occidental. Abren camino hacia un nuevo paradigma, una nueva experiencia creativa, desafiando las nociones establecidas de estatus, sexualidad, cuerpo, hasta el modo de exhibir sus creaciones y los desfiles.

Son numerosos los ejemplos en la historia del arte occidental donde se evidencia la influencia de Oriente, tal como el fenómeno del japonismo, sin embargo, ninguna es considerada tan radical como su impacto en la historia contemporánea del diseño de indumentaria. La tradición, el pensamiento y la tecnología avanzada japonesa, se convirtió en una parte intrínseca de la práctica de la moda a finales del siglo 20. Los diseñadores japoneses influenciaron a toda una generación de jóvenes diseñadores. Esta influencia intergeneracional e intercultural se infiltró en el alma internacional del universo de la moda (English, 2018).

3.1. La vanguardia de Japón

Entre los años 1970 y 1980, paralelamente al fenómeno de la globalización y en pleno contexto multicultural, se desarrolla la denominada vanguardia de Japón. La vanguardia

propone nuevas maneras de entender la moda. Entre los representantes encontramos a los diseñadores: Miyake, Kawakubo y Yamamoto, jóvenes japoneses en reflexión profunda frente al choque con la modernidad y Occidente, en búsqueda de lograr una renovación, sin perder de vista lo tradicional. Se caracteriza entonces por ser una coalición entre modernidad y tradición, entre Oriente y Occidente. De manera similar, encontramos la manera de trabajar a principios del siglo 20 del bajo la influencia del movimiento modernismo, y la impronta del japonismo; desarrollada en el capítulo uno.

Los diseñadores japoneses se cuestionan los límites de la moda, entre ellos se destacan la división de géneros y los límites del cuerpo. A partir de este último, proponen una nueva relación entre el cuerpo y la prenda, junto a nuevos ideales de belleza. El diálogo entre el cuerpo y el vestido es un punto clave para la vanguardia. Estudian el punto de unión entre la volumetría del cuerpo con la planimetría de la tela donde prima esta última, la tela no tiene por qué traducir los volúmenes del cuerpo. El espacio que existe entre el cuerpo y la ropa lo denominan *Ma*. Un espacio dotado de energía vinculado con la idea del Vacío Zen, un vacío dotado de contenido y significación. Asimismo, no buscan una corporalidad determinada, buscan traspasar los límites del cuerpo. Al igual que el proyecto en curso, el eje de trabajo es el cuerpo; no se lo tapa, por el contrario, se lo está dotando de libertad e importancia.

Otro punto a considerar es el movimiento; los nuevos creadores tienen como objetivo la libertad absoluta de movimiento. Creen que con el mismo se acaba su pieza, resultan piezas de formas desestructuradas, que cambian cuando la persona las porta, adoptando la forma del cuerpo para darle significado y exhibir la forma final. Se caracterizan por ser formas abiertas, inesperadas y abstractas, toman su esencia a partir del cuerpo. Por otro lado, es relevante nombrar junto a este aspecto, la resignificación del kimono como núcleo de la vanguardia (English, 2018).

Con el movimiento se activa el *Ma*, diálogo de la prenda con el cuerpo. Paralelamente y no coincidencia, trabajan y desarrollan sus estudios en colaboración con la danza

contemporánea; de manera semejante a Poiret y Fortuny junto al debut de los ballets rusos a fines del siglo 19.

Por su parte, Miyake presenta un concepto básico para sus creaciones llamado un trozo de tela. Con esa idea, llama la atención sobre la estructura tradicional de la vestimenta japonesa, es decir una prenda plana. El diseñador afirma que se crea un *Ma*, en cuanto una pieza única de textil recubre la anatomía humana. Añade Miyake que, al ser único cada cuerpo, de esa acción siempre resulta una prenda distinta, una muestra de forma individual. Esta particularidad plantea una diferencia profunda con la perspectiva occidental, que en los años '80 defiende con firmeza la estandarización de talles.

Miyake no se detiene en sus búsquedas y a fines de los ochenta lanza una serie novedosa de prenda plisadas. Simultáneamente, no se pierden de vista los lazos con el pasado, porque se mantienen ciertos procedimientos tradicionales en la selección del material y en la confección de la prenda. El incansable Miyake presenta en 1999 su nuevo proyecto: A-POC pensando en la vestimenta del futuro. Propone la utilización de la tecnología informática de avanzada con métodos tradicionales del tejido de punto; el resultado son prendas de talle único, similares a un tubo de punto. El usuario corta, sobre ese tubo, las formas que desea y obtiene al instante. La innovación está en ser, al mismo tiempo, una prenda industrial y a medida (English, 2018).

Casi diez años más tarde, Kawakubo y Yamamoto alcanzaron sus propios logros. El elemento en común era una indumentaria con una estética diferente, la estética del mendigo o *boro*. Es una nueva mirada, que no consagra el desalineo, sino que adhiere a una nueva idea de la belleza, abierta a nuevas concepciones y a la asimetría; un vínculo más estrecho con la naturaleza al igual que la filosofía del budismo Zen (Fukai, 2012).

3.1.1. Rasgos culturales, contacto con la filosofía Zen

A lo largo de la historia, un amor por la moderación, el reflejo de una belleza sutil, de una perfección incompleta, un culto al refinamiento basado en la austeridad y la simplicidad;

fueron desde siempre elementos parte de la estética japonesa. Tanto el arte como los rituales del día a día muestran la sensibilidad auténtica de Oriente, subrayando la naturaleza de su cultura.

Para los diseñadores japoneses, la elegancia y el refinamiento no tienen que ver con el glamour, con la clase social o el estatus. Esta es una de las razones por las cuales Yamamoto y Kawakubo no quieren ser asociados con la Cámara Sindical de Alta Costura, y solo muestran sus creaciones en desfiles de *prêt-à-porter*. En cuanto a estética del mendigo en las producciones de Yamamoto y Kawakubo, presenta una nueva noción de belleza, encontrada en objetos antiguos y usados, así como el concepto de asimetría, irregular y gastado. Estos rasgos fueron vistos de manera extraña y poco aceptados en un principio por parte de Occidente; sin embargo, para Oriente los rasgos mencionados representan la individualidad, apelando al espíritu de la humanidad. Estos diseñadores han adaptado el arte a la vida cotidiana, incorporando características como la asimetría, la imperfección y belleza incompleta, rechazando la belleza idealizada, majestuosa, superficial y los minuciosos detalles decorativos superfluos.

Asimismo, la sugerencia es otro componente aliado de la estética japonesa. Lo que se omite crea ambigüedad, que se convierte en una sugerencia de significado, ahí está la fuente de belleza. Se relaciona con la idea de Vacío. Al igual que en la poesía haiku la ausencia de ciertas palabras crea ambigüedad, en búsqueda de una experiencia intuitiva y cercana al espíritu (English, 2018).

Los japoneses tienen gran respeto a todo tipo de materiales, sin distinciones, ya sean naturales o sintéticos. Trabajan cerca de las fábricas textiles, para crear géneros que inspiren su trabajo. Colaboran simultáneamente con diseñadores textiles, para crear nuevas fábricas de procesos tecnológicos.

Estas características de simplicidad, irregular, perecedero y sugerencia ambigua de significado, pueden evidenciarse a lo largo de la historia de Japón, su arte y cultura,

siendo componentes culturales esenciales, que mantienen una fuerza dominante en el arte y el diseño contemporáneo (English, 2018).

Los diseñadores producen su trabajo imbuidos en la historia del pasado, pero se mira en simultáneo hacia el futuro a través de una amalgama poética de ideas y funciones. Los tres diseñadores rechazan el cambio constante, y en cambio trabajan con el refinamiento y la evolución de un concepto. La evolución de una idea, es un concepto básico en el diseño japonés. Asimismo, no siguen ninguna corriente estética o dirección de tendencia. Sus diseños han creado un lenguaje visual que fortalece la fina línea que existe entre el arte y la indumentaria.

Por su parte, Miyake está constantemente difundiendo el empleo de nuevos materiales, así como novedosas ideas y diseños, acomodados y dirigidos tanto a la vida moderna como al estilo contemporáneo de las mujeres. Mientras que el trabajo de Kawakubo y Yamamoto inició como una forma de resignificar el concepto de belleza, su trabajo en el sistema de la moda fue profundo. Su diseño, subestimado por algunos, subraya que las nociones de cultura, conceptualización y experimentación pueden pertenecer a la moda, de igual modo que al arte. De este modo, contribuyeron a cambiar la imagen mundial de la moda (English, 2018).

Los diseñadores japoneses de vanguardia inspiraron de manera radical el pensamiento, introdujeron prendas más sueltas y cómodas, con poca atención a los aspectos decorativos. Los japoneses rompieron el paradigma de usar modelos convencionales y reemplazaron el glamour por individualidad y unicidad. Para inicios del siglo 21, los estudiantes de diseño alrededor del mundo quedaron marcados por la vanguardia de Japón. Se celebra el significado de todos los aportes de estos diseñadores, respetuosos de las tradiciones, con impacto, además, en la evolución de la moda del siglo 21, a través de permanentes contribuciones.

3.1.2. Resignificación del quimono

El quimono es considerado el núcleo de la vanguardia japonesa. Asimismo, tal como expone Barthes (2005), es un arquetipo cultural, cargado de simbología. Es un ejemplo de simpleza y belleza sutil, manifestado en las técnicas de la construcción que se utiliza. Compuesto por ocho piezas rectangulares de tela que se unen, usando costuras rectas no curvadas, y los tamaños de las piezas están estandarizados (ver imagen 23, pág. 15, Cuerpo C). Tipología y modo de construcción que será considerado en la colección final del presente PG, compartiendo características con la indumentaria y túnicas budistas, tal es el caso de la creación a partir de piezas rectangulares, su adaptabilidad a distintos cuerpos y costuras rectas que responden a la pureza y sus valores esenciales.

Es una prenda que confiere una dignidad al usuario y que conecta simbólicamente a todas las personas de Japón a lo largo de la historia, por más de 2500 años. En cierta medida, como forma parte de todas las clases sociales, tuvo la capacidad de ser apreciado y difundir el espíritu nacionalista.

Tanto Miyake como Kawakubo y Yamamoto reconocen al quimono como núcleo de su desarrollo profesional. Su influencia se refleja tanto en la construcción de las prendas como en la conceptualización de las ideas en relación al espacio, equilibrio y las interacciones. Por su parte, Miyake habla de una recontextualización del quimono para crear una estética diferente. Desarrolló un concepto de moda basado en el uso, o más bien en la esencia de las prendas, la envoltura del cuerpo en tela; aquí se advierte una coincidencia con la forma de trabajar greco-romana al igual que los antecedentes previos de Fortuny, Poiret y Vionnet. Sus creaciones no estructuradas, orgánicas, con cierta cualidad escultórica que sugiere la libertad natural del cuerpo, expresada a través de la simplicidad de los cortes, las nuevas fábricas de textiles tecnológicos, el espacio entre la prenda y el cuerpo, y la flexibilidad general. Miyake afirma que él aprende del espacio entre cuerpo y la tela del quimono tradicional, no el estilo, sino el espacio (English, 2018).

Barthes (2005) expone que el kimono como pieza, casi no ha cambiado a lo largo de la historia. Es visto como una pieza de arte y su lenguaje es profundo. Se lo compara con la poesía; al ser un vehículo para la expresión de sensibilidades artísticas, un sistema con mucho significado, metáforas y matices posibles. Estas sensibilidades hacen hincapié en el complejo significado que refleja el trabajo de Kawakubo, Miyake y Yamamoto. Proporcionan una riqueza cultural y nuevo significado, todo lo cual desafía y modifica la noción globalizada de la industria de moda.

3.2. Issey Miyake

En el siglo 21, se ha encontrado en Miyake a un diseñador que interpreta el espíritu de la época, por varios motivos. En primer lugar, acepta gustoso las propuestas de la globalización, para acercar a Oriente con Occidente. Es generoso, al punto de convertir al usuario en copartícipe del proceso creativo, superando las ataduras de la estandarización, en su concepción se apunta a un diseño universal. Está tan abierto a las innovaciones como permanece fiel a las tradiciones. Sabe aprovechar las propuestas de la era digital como enriquecerse al contacto con la naturaleza. De su país de origen, Japón, conserva esa mirada totalizadora, donde el arte, la naturaleza, la vida y el espíritu forman una unidad. Su perspectiva del diseño se distingue por una mirada abarcadora.

Simultáneamente, con sus dos líneas más representativas *Pleats Please* y *A-POC* logra interpretar a la mujer posmoderna de fines del siglo 20 y principios del siglo 21. Sus propuestas van más allá de las tendencias momentáneas, a partir de la idea de simplicidad, muestra cómo la ropa no es afectada por el cambio constante del gusto o la estética. El mismo Miyake expresa: “Yo no creo una estética de moda. Hago el estilo a partir de la vida. No a partir del estilo” (Bénaïm, 1999, p. 10).

A todo lo expuesto, añade otra cualidad, que es su preocupación por el cuidado del medio ambiente. Sus prendas son funcionales y respaldan las características de ser nuevamente usadas y recicladas.

Un examen de su biografía permite descubrir que, desde un principio, Miyake buscó establecer un acercamiento entre Oriente y Occidente. Desde muy joven, al mismo tiempo, dirigió su interés hacia distintas expresiones del arte. Ya de niño se sentía atraído por la danza y su interés por el dibujo lo llevó a estudiar arte gráfico. El diseñador se crió en el Japón empobrecido de la segunda posguerra, donde los jóvenes soñaban con vivir en un país como el propuesto por el sueño americano. No obstante, a poco tiempo de graduarse en arte gráfico por la universidad Tama Art de Tokyo, Miyake se dirigió a París, donde se inscribe en la escuela de la Cámara Sindical de la Costura y logra trabajar cerca de grandes diseñadores como La Roche y Givenchy. Paralelamente, ocupa parte de su tiempo visitando museos, donde lo atraen principalmente los escultores como Brancusi y Giacometti. Por otra parte, las mayores influencias del mundo de la moda provienen de Balenciaga y especialmente de Vionnet. Según Miyake, Vionnet comprende bien la esencia del kimono, en tanto utiliza el concepto geométrico para construir sus prendas, con lo cual, la indumentaria europea de los años veinte y treinta gana libertad de movimientos. Otro recurso que destaca de la creadora francesa, es la manipulación textil desde la materia misma y no desde el agregado de materiales u ornamentación.

Sin embargo, Miyake no se sentía parte de la cultura francesa sino que le llamaba la atención la agitación social y cultural de Londres a mediados de los años sesenta. No obstante decide trasladarse a Nueva York en búsqueda de una nueva perspectiva en relación al arte. Consigue los objetivos buscados, en contacto con artistas que lo nutren; paralelamente trabaja con el diseñador de moda Beene, padre del minimalismo estadounidense y uno de los pocos que anteponen el arte al comercio. Con la experiencia obtenida en París y en Nueva York, regresa a Japón, donde abre su propio estudio de diseño. Poco tiempo después, lanza su primera colección en Nueva York en 1971, que constituye su primer éxito. Esta colección se inspiró en tradiciones japonesas que fueron actualizadas y fueron materializadas en un vestido adherente simulando

tatuajes en el cuerpo. Fue al mismo tiempo, una experiencia de comunicación para resignificar la prenda como una segunda piel (English, 2018).

A continuación, en 1978, da a conocer su libro *East Meets West* donde consagra el encuentro de las culturas de Occidente y Oriente, para lo cual recibió críticas elogiosas. Con posterioridad, da a conocer sus colecciones más reconocidas: *Pleats Please* en el año 1993 y A-POC en 1998. La primera de ellas cumple el deseo de elaborar prendas adaptables, funcionales y simples, reflejo de una sociedad moderna e igualitaria. En cuanto a A-POC, con el quimono como inspiración, se respeta el principio de no practicar cortes en la pieza textil, sino respetar la integridad del material y emplearlo para vestir la anatomía. (ver imágenes 24 y 25, pp. 15-16, Cuerpo C)

Una manera de armonizar tradición e innovación, se reconoce en técnicas y materiales empleados. Miyake vincula su herencia cultural de diversas formas, con el uso de distintos materiales textiles. Paralelamente, investiga en forma continua el concepto de la indumentaria como una resignificación de la piel humana. En consecuencia, abre un proceso de simplificación, apoyado en el empleo de una pieza única de género que envuelve el cuerpo y resulta en una creación escultural. En simultáneo, esa afinidad con la naturaleza que caracteriza a Japón, inspira formas determinadas en su indumentaria con reminiscencias de algas, piedras y ostras, confeccionadas frecuentemente en papel, seda, lino, algodón, cueros y bambú, entre otros materiales naturales (English, 2018).

Las referencias históricas del antiguo Japón surgen en muchas de sus colecciones; ellas se armonizan con el interés por las texturas y la búsqueda de formas innovadoras. Un claro ejemplo es el denominado *Red plastic bustier* creado en el año 1980; es un corsé moldeado que aborda la relación entre cuerpo y prenda, donde el cuerpo mismo se convierte en prenda. Empleó de manera experimental la silicona en colores primarios, dándole forma de corsé modelado. Estas formas se basaron en las armaduras de los guerreros samuráis. Cubrían el torso y su característico color negro simbolizaba el coraje y la fuerza de los guerreros.

Miyake está considerado como el diseñador más experimental en el uso de los materiales, con las posibilidades infinitas que brindan, desde un hierro, el papel, el bambú y hasta las piedras. Lo favorece el hecho de que la industria textil japonesa se ha desarrollado enormemente en la tecnología de texturas. Miyake insiste en que la fibra textil es el gran tema del siglo 21, así que en sus últimas colecciones no ha vacilado en utilizar géneros sintéticos, fruto de las tecnologías más avanzadas. Se recurre, simultáneamente, a técnicas tradicionales entre las cuales se destacan el teñido, el drapeado y el plisado.

El contacto más estrecho entre Miyake y tradición japonesa se da con el kimono. Por un lado, entiende que es el espacio que existe entre el cuerpo y la prenda, el que brinda flexibilidad y libertad natural al vestido. De igual modo, a partir del kimono, reflexiona que la esencia de la prenda es su uso cotidiano y que funciona como envoltura del cuerpo, generando nuevas perspectivas y sensaciones tanto para el exterior como para el interior. El vestido es considerado un mediador entre el cuerpo y la vida, Miyake comprende que debe ser cómodo y funcional, adaptándose al movimiento del cuerpo.

A su vez, adopta del kimono ciertas técnicas como las capas o superposiciones, el drapeado, pliegues o el plisado, características que portan a la prenda la sensación de libre movimiento. Por todo lo mencionado, se puede afirmar que Miyake crea una resignificación de la emblemática prenda japonesa. Se caracteriza por crear prendas orgánicas que sugieren libertad, piezas desestructuradas que permiten el movimiento fluido. Simultáneamente, manifiesta la simpleza Zen en los cortes y considera al *Ma* con el propósito de que sean flexibles y versátiles en sus formas. Los especialistas en moda reconocen su habilidad para integrar la tela con el cuerpo, por medio del movimiento (English, 2018).

Miyake se transforma en un diseñador obsesionado por trabajar sobre el espacio entre el cuerpo y la ropa. Sus investigaciones dan como resultados vestidos capas de gran amplitud, siluetas que se alejan de los límites del cuerpo, moldería plana y líneas limpias.

3.3. Yohji Yamamoto

Si bien los comienzos de Yamamoto mostraron fuertes coincidencias con Rei Kawakubo, este diseñador se preocupó por construir un estilo propio. En efecto, en los desfiles de su primera década como creador, en las muestras de Tokio '76 y París '81, Yamamoto coincidió con Kawakubo en ciertas ideas, así como en la adopción de determinados referentes. Ambos lograron armonizar las preocupaciones sociales con las preferencias estéticas. El diseñador reconoce la influencia de múltiples creadores europeos tales como Chanel, Dior, Gaultier, Lagerfeld, y especialmente Saint-Laurent. Al mismo tiempo, se aprecian coincidencias con Vionnet en el manejo de la tela, buscando reproducir las formas geométricas del origami.

En rechazo a la recesión global de principios de los años '80, las preocupaciones sociales de Yamamoto lo llevaron a considerar el vestido como protesta, a practicar una deconstrucción del estilo, también como respuesta a la situación del Japón de posguerra en que el diseñador creció, igual que Kawakubo, a subrayar la belleza de la pobreza. Ambos adoptan una visión oriental del concepto de humanidad. Con aportes de la filosofía budista, Yamamoto celebra lo imperfecto, lo irregular y lo asimétrico (ver imagen 26, pág. 16, Cuerpo C). También apela a los japoneses perdidos o desorientados por la transición entre el respeto a las tradiciones y la occidentalización impuesta por la posguerra, afirmando que es posible encontrar una continuidad entre pasado y futuro. Sus creaciones parecen tender una protección psicológica hacia quien las viste, con la preferencia por el color negro y los materiales pesados. El diseño de indumentaria se convierte, en consecuencia, en un acto de creación social (English, 2018).

No obstante, el respeto por las raíces culturales, no excluye el interés de Yamamoto por Occidente. En los '90, sus quimonos se inspiraron en la moda europea de los '50 y los '60, incorporando a Dior y Chanel como referentes, sin olvidar sus propias raíces niponas; se animó a practicar una deconstrucción del *New Look* de Dior. Asimismo, Yamamoto

coincidió con Armani y Kawakubo, en hacer una contribución al *New Look* masculino. Los tres diseñadores deconstruyeron el traje masculino occidental, alivianándolo al despojarlo de las hombreras. Además, Yamamoto se acercó a la filosofía del existencialismo francés, angustiada por las limitaciones de la existencia humana. Su desafío a los códigos de la alta costura se asocia con la palabra japonesa *hifu*, es un anti-estilo, una expresión de tristeza y fragilidad emocional del usuario. No es casual la elección de La Sorbona, la Universidad de París especializada en humanidades, como ámbito para la realización de sus desfiles (English, 2018).

Sin duda, la indumentaria que lleva el sello de Yamamoto, es un espejo de su usuario, refleja la personalidad de quien la viste; dicho vínculo se establece para toda la vida. Sucede que el diseñador tiene muy claros los conceptos sobre los cuales se asienta su estética. Es posible establecer cinco pilares (Méndez, 2017) que sostienen su concepción del diseño de indumentaria, conceptos básicos de los cuales no se ha apartado nunca, en varias décadas de trabajo. Todo su pensamiento queda compilado en esas pocas ideas fundamentales, desde la utilización del color, hasta la relación con el sistema de la moda, pasando por la apertura a otras áreas, como la ropa deportiva.

El primer pilar es la predilección por el color negro. Una primera justificación para este vínculo, se asocia a las raíces culturales japonesas. En ellas, el negro tiene una justificación particular: se asemeja a la nada donde se hunde el cuerpo del samurai. Pero la tonalidad nombrada también se relaciona con estos tiempos posmodernos. El color negro es parte de la cotidianeidad. Yamamoto junto a Kawakubo lo impusieron para el uso diario, cuando hasta el siglo 20 se lo utilizaba para ocasiones especiales, en ropa de noche. El negro ha pasado a ser representativo de la estética del empobrecimiento. Si bien Yamamoto acepta que sus prendas incorporen toques de rojo o azul marino, rechaza las estridencias. De igual modo que el budismo Zen, prefiere permanecer en los monótonos, para no molestar a los usuarios y dispersar su atención. Asocia los colores estridentes a la fealdad.

El segundo de los pilares es el amor por el diseño y la confección. Justamente, el predominio de los colores oscuros busca que la atención se concentre en el diseño de las prendas, en sus líneas asimétricas, en sus cortes. En todo aquello que constituye un rasgo destacado de la moda para Yamamoto, y que la estridencia oculta peligrosamente. En tercer lugar, aparece el rechazo a la moda convencional, la ropa que las casas de alta costura exhiben en las pasarelas más destacadas del mundo como París o Milán. Yamamoto está convencido de que el diseñador es un artista y lamenta que muchos creadores de moda, se mercantilizan, sacrificando un posible vínculo con el arte, que podría ser tan enriquecedor. Yamamoto considera que la mayoría de los diseñadores actuales, están solamente interesados en hacer dinero, de modo que se someten a las órdenes de las grandes casas de moda. En consecuencia, se limitan a ser estilistas que venden accesorios en sus desfiles y se pierden la posibilidad de trabajar como creadores auténticos. Sin embargo, tanta sinceridad no le ha traído siempre beneficios a Yamamoto. El diseñador nunca quiso renunciar a sus principios y se negó a mercantilizarse, así que, en 2009, una seria crisis en sus finanzas lo dejó casi en bancarrota.

El cuarto pilar lo constituye su apuesta decidida a la ropa deportiva. Un paso transgresor, disruptivo, para un creador de alta moda. Se plasmó en su relación con la empresa Adidas, la cual se transformó en la primera colaboración entre alta moda y ropa deportiva. La iniciativa le perteneció al propio Yamamoto, interesado en principio por la cultura de calzado deportivo de Estados Unidos, en su culto a lo feo, vecino a lo monstruoso. El diseñador abrió el contacto con una simple llamada a la empresa de ropa deportiva. El resultado fue la colección Y3, fiel a la estética del creador. En el calzado deportivo fruto de la sociedad Yamamoto-Adidas, están ausentes los diseños extravagantes y los colores estridentes; predomina la sobriedad en las líneas, así como se reconoce la relevancia del color negro.

La búsqueda de las emociones reales es el quinto y último pilar. Yamamoto escapa a la tiranía de las computadoras para diseñar. Considera que es imposible inspirarse

gastando horas frente a una pantalla. La auténtica inspiración se encuentra en las calles, el espacio de la belleza real, en opinión del diseñador. El uso de sus prendas debe generar sentimientos y eso sólo se logra en contacto permanente con la realidad cotidiana. Realidad que ha llevado lejos a Yamamoto, a propuestas como la ropa andrógina o las faldas largas para hombres.

Yamamoto se destaca entonces por conservar ciertos rasgos inseparables de la cultura japonesa, tales como la discreción y la asimetría. Asimismo, se mantiene fiel a los valores y creencias de Oriente; logrando una coalición enriquecedora entre Oriente y Occidente. Es decir, se evidencian aportes significativos, con la incorporación de nuevas concepciones frente al sistema de la moda.

3.4. Rei Kawakubo

Kawakubo nace en Tokio en el año 1942. No ingresa de manera directa en el mundo de la moda, sino que, al graduarse en Bellas Artes y Literatura, consigue un trabajo en una empresa textil, dentro del departamento de publicidad. Kawakubo comprende desde un comienzo, la riqueza y profundidad simbólica que tiene la indumentaria. De modo que al no conseguir las prendas que quisiera para sí misma, comienza a diseñarlas. Se destaca por sus rasgos enigmáticos e innovadores, reflexionando y desafiando las convenciones del pensamiento y la sociedad. No se introduce en la moda para complacer expectativas, sino por el contrario de desafiar las ideas postuladas; su objetivo es postular nuevas concepciones en el sistema. Considera, de igual modo que Yamamoto, que es un error de los diseñadores el buscar vender por credibilidad y no por propuestas individuales y novedosas.

La visión de Kawakubo va más allá de la indumentaria, se extiende al desarrollo de mobiliario, arquitectura y diseño gráfico. Al manejar un universo complejo y conceptual, continúa empujando límites, crea una alianza de la moda con el arte que despliega, siempre de una manera poco esperada.

Fundadora y directora creativa de Comme des Garçons, es reconocida especialmente a través de su marca, fundada en Tokio en el año 1973. Sus diseños se caracterizan por desafiar las convenciones, han desafiado conceptos como el sexismo, el uso del color, los ideales occidentales respecto a la forma del cuerpo y la construcción de las prendas. Kawakubo crea tanto looks unisex como una especie de uniforme sin distinciones entre sexos; en suma, prendas que distorsionan antes que buscar enaltecer la silueta de la mujer. Esta diseñadora se destaca por sus diseños avanzados y poco convencionales, afirmando que la belleza o el gusto estético es un sentimiento individual, y no tiene ninguna definición de belleza (Jones, 2012).

Al igual que Miyake, no discrimina el material y su elección suele caracterizarse por materiales poco convencionales o tradicionales; es más, la creadora los destruye a veces o les da un significado completamente nuevo. Además, esta carencia de segregación se manifiesta en la elección de los modelos para sus desfiles, donde se ven actores, trabajadores corrientes y cualquier persona que le resulte interesante; suele escoger personas fuertes e independientes.

Kawakubo debuta en Occidente con su marca Comme des Garçons en el año 1981, mostrando su primera colección en París. Junto a la vanguardia y Yamamoto, instalan el predominio del negro en la indumentaria de uso diario. Su primera colección no fue aceptada por la crítica de Occidente, pero se instaló en la moda por la conmoción que generó. Sus propuestas exponen y desarrollan temas existenciales tales como el nacimiento, la muerte, la sensualidad y sexualidad, el matrimonio, la paz o la guerra; formula críticas frente a las convenciones con tintes lúdicos y surrealistas que buscan provocar, por todo lo cual, se la caracteriza como una diseñadora transgresora. Sus desfiles se viven como una experiencia teatral, y suelen ser impactantes, con un simbolismo complejo. Inclusive, la marca decide no revelar un significado concreto en sus creaciones, prefiriendo que el espectador transite una experiencia más intuitiva y de libre interpretación. Sus presentaciones buscan generar más interrogantes que respuestas.

Por otra parte, el 2012 fue un momento clave de la marca, con su colección *White Drama*, pues Kawakubo hizo por primera vez uso exclusivo del blanco, cuando desde su debut en 1981, había sido fiel al uso predominante del negro. Kawakubo explica la simbología ambigua del blanco: por un lado, menciona que en Japón se lo asocia tanto con la muerte como la vida, mientras que en Occidente connota la pureza, el matrimonio y la nueva vida. Por otro lado, se interesa también por el blanco, ya que reúne todos los colores y raramente se ve de igual modo; la luz y los objetos que lo rodean modifican la tonalidad y la manera en la que el espectador lo decodifica. Al mismo tiempo, la simbología ambigua del blanco hace referencia al componente de sugerencia, aliado a la estética japonesa (ver imagen 27, pág. 17, Cuerpo C). Es un elemento asociado con la conducta pública de la creadora, porque se refleja en la decisión de no brindar explicaciones completas acerca del significado de sus creaciones y su preferencia de mantenerse al margen de la prensa (Jones, 2012).

A pesar de que sus creaciones se caracterizan por ser inesperadas y altamente innovadoras, Kawakubo trabaja sobre tipologías antiguas que no han sufrido prácticamente modificaciones; considera que su falta de cambios a lo largo del tiempo, se debe a que encierra un alto potencial que vale la pena analizar y manifestarlo en sus diseños. De este modo, crea algo innovador aún así conservando la autenticidad de lo antiguo. Sus diseños oscilan entre lo moderno y austero debido a que sus tejidos suelen ser sobrios y sin adornos superficiales.

Por otro lado, la diseñadora se interesa por el concepto de uniforme, pero acepta que cada persona enriquezca su connotación, a través del estilo único y personal.

Kawakubo afirma que su impronta rupturista e innovadora es un desafío extra a la hora de desarrollar los productos de su marca. No obstante, su motivación en postular planteamientos diferentes reside en dotar a las personas de independencia y libertad. La independencia como sinónimo de libertad es su fuerza motriz, independencia de las ideas de opresión sobre el lugar de la mujer, independencia de los ideales de belleza,

independencia de la amenaza de grandes empresas que anulan la creatividad. Considera al diseño de indumentaria como un medio excepcional donde poder expresar sus valores, creencias y de igual modo lograr un alto alcance. A su vez, le atrae que el sistema de la moda nunca esté estático, que mantenga simultáneamente una relación estrecha con la política, el movimiento social, la economía, entre otros. Adicionalmente, afirma con modestia que nunca está del todo satisfecha con sus propuestas, mientras desarrolla su trabajo a la par de su camino de vida. Su obra es experimentalmente humanista y conceptualmente inteligente. Al igual que el budismo Zen, su trabajo refleja una perspectiva abarcadora integrando la vida, el arte y el diseño. Los aportes de Kawakubo se relacionan con desafiar los paradigmas dentro del sistema de la moda, manteniendo su independencia creativa y apostando a nuevos valores en la sociedad. De igual modo que el presente proyecto, no solo con la adopción de ciertos rasgos de la cultura oriental a occidente, sino también un diseño que tiene como motor el dotar a las personas de libertad.

A modo de cierre, el capítulo ha contribuido sobre el trabajo de diseñadores que muestran una nueva concepción de la moda, siendo fieles a las tradiciones y valores culturales de Oriente con un fin profundo, en búsqueda de mejorar la vida de las personas. Asimismo, logran enriquecer a todo el sistema de la moda. Por otro lado, al igual que el proyecto en curso, trabajan la moldería más allá de los límites del cuerpo, sin buscar una corporalidad determinada; logrando de este modo, dotar al cuerpo de libertad, a partir de los valores orientales.

Capítulo 4. Diseño de la interacción: cuerpo, materia y forma

El siguiente capítulo está destinado a desarrollar los parámetros constructivos que se verán reflejados y se tendrán en cuenta en la colección, objetivo final del proyecto en curso. Se gira en torno a conceptos específicos de la disciplina indumentaria, siguiendo la toma de partido inicial y su inspiración en el budismo Zen.

En primer lugar, se presenta a la prenda como un espacio habitable y condicionante, que debe adaptarse tanto al entorno como al propio cuerpo. Esta última palabra, adaptación, es clave en el desarrollo del proyecto, donde se propone una interrelación flexible de la prenda con el cuerpo. Tal como expresa Saltzman: “Se trata de explorar la capacidad de metamorfosis del vestido, la riqueza estética del movimiento, sus posibilidades de adaptación al cuerpo y al contexto” (2017, p. 11). De este modo, se propone al vestido como un espacio flexible, con el fin de dotar al usuario de espontaneidad y libertad frente a la abierta identidad de su cuerpo.

Entre las múltiples actividades de la vida humana se encuentra la acción de habitar, por la cual la persona se relaciona directamente con el mundo concreto que la rodea. Esta acción es el fundamento de nuestra vida cotidiana porque abarca diferentes manifestaciones como la conducta personal, la adopción de costumbres y la relación con el prójimo. Desde luego que pueden habitarse diferentes espacios, desde una vivienda hasta una trama de vínculo con otras personas, pasando por el vestido.

4.1. El vestido como espacio habitable y condicionante

Justamente, el primer espacio que la persona habita es el vestido, que influye sobre las relaciones establecidas entre el cuerpo y el mundo que lo rodea, como una especie de mediador. Al mismo tiempo, el vestido es un elemento condicionante, que delimita posturas, gestos, movimientos y transmisión de sensaciones. Se proyecta hacia la interioridad de la persona pero también hacia el exterior, en una relación de unidad permanente. El cuerpo le sirve de soporte para que la indumentaria lo contenga y le

asigne un significado distintivo para mostrarse públicamente, para adaptarse al entorno. Todo ello hace que llevar un vestido pueda conducir a su usuario a sentirse pleno, protegido, pero también incómodo. Entre el cuerpo y el vestido hay un diálogo permanente y continuo, el mismo que describe la experiencia Zen. Desde la misma perspectiva, el vestido es un signo del sujeto porque porta significaciones relativas a la persona. Puede comunicar preferencias del individuo, rechazos, aspectos de su personalidad, su papel en la sociedad y su relación amable o conflictiva con el contexto (Saltzman, 2017).

Por otra parte, el vestido puede trascender la vida del individuo y conocer la mentalidad de una época, reglas de comportamiento social, aspectos culturales y contemplar eventuales transformaciones en todos ellos. En los últimos 50 años, Occidente se viene mostrando abierto a los fundamentos del Zen. Por lo tanto, plantea un desafío a los diseñadores de indumentaria para elaborar vestidos inspirados en doctrinas orientales pero utilizables en la vida cotidiana occidental. El trabajo de campo pone en evidencia el contacto estrecho y el interés actual de las mujeres occidentales por las corrientes de Oriente que promueven el bienestar integral (ver imagen 37, pág. 22, Cuerpo C).

De manera que la ropa plantea una serie de propuestas para la realización personal y para la convivencia pero también puede convertirse en agente transformador de la sociedad, al abrir espacios nuevos, al generar otras costumbres. Aquí se abre el desafío al diseño de indumentaria que puede estimular permanentemente su creatividad, para enriquecer la vida humana con nuevos significados. Bajo esa tesitura, Saltzman plantea:

El diseño de indumentaria es esencialmente un rediseño del cuerpo. Lo que se proyecta en la ropa afecta directamente la calidad y el modo de vida del usuario: sus percepciones, sus sensaciones, la noción de su cuerpo, su sexualidad, su vitalidad... Por esta razón, el diseño de indumentaria exige repensar y reelaborar... las condiciones mismas de la vida humana, para así renovar nuestros modos de ser, y, con ello, de "habitar" (2017, pp. 10-11).

En consecuencia, el diseñador de indumentaria está atento a la dinámica de su entorno, toma nota de los cambios de ese medio, y sus aportes para enriquecerlo se resuelven en las prendas que propone vestir, lo cual representa un toma de posición, con respecto al

momento que vive y a la sociedad que habita. Tal como en el proyecto en curso, donde la mirada del diseñador incorpora un componente ético en su propuesta, porque previamente debe familiarizarse con los valores de su tiempo y las necesidades vitales de la persona, para que el cuerpo ideal se acerque al máximo al cuerpo real de los individuos. Por su parte, la encuesta realizada en mayo del 2020 revela que más de un 90% de las mujeres opina que el cuerpo modelo con el que se construye la tabla de talles es erróneo (ver imagen 34, pág. 21, Cuerpo C).

Hace más de un siglo los cambios culturales estaban lejos de ser contemplativos con el cuerpo real. Es el ejemplo de la Belle Époque, donde la silueta femenina quedó encerrada dentro del corsé, que ceñía el talle y dividía el cuerpo femenino en dos, con graves consecuencias hacia la salud, tal como se describe en el primer capítulo del PG. Sin embargo, a pesar de distinguir ciertos antecedentes ya mencionados, que contribuyen a una relación de la prenda con el cuerpo menos rígida, todavía queda mucho por hacer; en búsqueda de liberar al cuerpo femenino, de tantas trabas, frente a la industria acelerada y la estandarización de talles.

Sin duda, la ropa influye en la relación del usuario con el contexto pero también con su propio cuerpo, así que el diseñador nunca debe perder de vista esa interrelación, a la hora de asignar una forma a la indumentaria. El cuerpo es el soporte para esa forma con que la vestimenta se materializa; por su parte, el vestido ya materializado se convierte en contenedor del cuerpo y lo ayuda a relacionarse con nuevos vínculos, con el entorno. De este modo, el vestido le permite al cuerpo desplegar acciones con mayor o menor movilidad, mientras se siente protegido y se dispone a ganar adhesiones o rechazos.

4.2. El cuerpo como soporte

Para comprender los alcances de la vestimenta como signo, es imprescindible comenzar por el conocimiento del cuerpo, desde lo anatómico y su despliegue cinético. Sobre este basamento pueden crearse formas capaces de fluir y flotar, lejos de toda rigidez,

permitiendo al usuario liberarse de ataduras o posturas poco naturales. De manera que la forma siempre va a caracterizarse por su ductilidad, por la manera en que se apropia del cuerpo para modelar la ropa; y al mismo tiempo influir en el contexto.

El cuerpo es el soporte que contiene la vida de la persona, sus sentimientos, sus cambios, es manifestación de instintos pero también de gestos que se han aprendido, para señalar la presencia del entorno, en la interacción con el medio. Sobre el desarrollo corporal no solamente influye el medio con factores sociales y psicológicos, sino también las leyes de la herencia, las actividades físicas, el desgaste emocional y la nutrición. Si bien el hombre nace con un físico determinado, el componente biológico hace que vaya creciendo, pero simultáneamente su físico acepta la influencia de un componente cultural que modifica su aspecto desde distintas esferas; la vestimenta y el sistema de la moda forman una de ellas. Tal como describe Saltzman: “El ser humano *adquiere* su aspecto físico, no sólo nace con él. También se programa culturalmente” (2017, p. 21). Es por ello que, eliminando el condicionamiento de la estandarización de talles, se lograría en simultáneo una liberación del cuerpo, con amplios beneficios para la salud del individuo, al conjunto en sociedad (ver imagen 36, pág. 22, Cuerpo C).

Por otro lado, existe una relación entre la cabeza, el tronco y las extremidades, que en principio se establece desde el eje flexible de la columna y de la movilidad permitida de las articulaciones. Bajo el soporte Saltzman (2017), el proyecto de la vestimenta debe prestar atención a este factor con el fin de explorar en profundidad el movimiento corporal, así como también anticipar las posibles transformaciones en las posturas que pueda producir el vestido.

Otro punto indispensable a tener en cuenta es el movimiento, en relación directa con la flexibilidad que se propone dotar al vestido. Cada ser vivo alberga las leyes del movimiento en su propia forma. Los huesos del esqueleto humano se mantienen unidos por medio de las articulaciones que simultáneamente condicionan la movilidad de las partes. El diseño de indumentaria y la confección de vestimentas parten no solamente de

las formas corporales, sino también de los movimientos del cuerpo. El usuario despliega una serie de actividades que obligan al diseñador a pensar muy especialmente en las articulaciones, no solamente en su ubicación, sino también en los distintos ángulos que ellas pueden adoptar de apertura y direccionalidad. Hasta los límites de las articulaciones deben pensarse para que ese producto final que es la prenda no afecte la libertad de movimientos (Calais Germain, 2013).

Otro aspecto clave a considerar respecto del cuerpo, es el de las proporciones, a los efectos de acercar el cuerpo ideal y el cuerpo real. Las proporciones son necesarias para instalar parámetros que permitan tanto comprender como representar el cuerpo. Es aconsejable, mediante los distintos recursos constructivos, aproximarse en el mayor grado posible a los cuerpos reales para satisfacer las necesidades de los usuarios, y este es uno de los objetivos del proyecto en curso, brindar soluciones frente a los problemas de calce y falta de talle adecuado en el mercado (ver imagen 30, pág. 19, Cuerpo C).

Del mismo modo, desde el nacimiento, el cuerpo trae un traje propio, sensible y protector que es la piel. Ella cumple una función de contención, por ejemplo para los órganos corporales pero también es un poderoso aislante contra las variaciones de temperatura y el acoso de los microbios, entre múltiples funciones. Es la parte del cuerpo que establece mayor contacto con elementos ajenos a la persona y esta aliada al sentido del tacto, aquel que establece el contacto más inmediato con el mundo circundante. El sentido del tacto ha merecido el interés de Suzuki: “En el tacto hay una proximidad inmediata. Debemos experimentar eso. Es lo mismo que ocurre con la intuición” (2007, p. 25). De este modo, la piel nos proporciona un acercamiento con la experiencia espontánea del Zen, indispensable considerar a la hora de desarrollar un vestido y en su elección material, como un medio o segunda piel del individuo, debe contribuir a esa fluidez buscada.

4.3. La ductilidad en el textil

El siguiente subcapítulo está destinado a profundizar la importancia de la elección textil como base para el desarrollo del proyecto de indumentaria. Se considera tanto la maleabilidad del material, así como la posibilidad de que sea manipulado para lograr la mayor fluidez permitida. El textil como materia prima de la forma diseñada es indispensable, y debe estimular una relación positiva y fluctuante entre el interior, determinado por el cuerpo, y el exterior.

El cuerpo humano está recubierto por la epidermis, la piel que está en relación estrecha con el sentido del tacto, pero adquiere una segunda piel que es la tela, la cual envuelve el cuerpo, le otorga una morfología diferente y abre nuevas formas de relación entre un cuerpo y el medio que lo rodea. Tanto frente a la epidermis como frente a la tela, interviene activamente el sentido del tacto. A lo largo de toda la vida humana, el sentido del tacto es esencial para conocer mejor el mundo. En cuanto a su influencia Saltzman expone: “El tacto es el sentido más atávico y urgente. Cualquier contacto o cambio en el modo de contacto desencadena un torbellino de actividad en el cerebro” (2017, p. 22). Se explicita la estrecha relación del individuo con el textil, y la capacidad de este último de intervenir tanto en las percepciones sensoriales, como en el conocimiento y la intuición, cualidad fundamental del budismo Zen.

El principal destino de una tela es darle carácter material al diseño de la prenda. Toda pieza textil adopta una estructura determinada y se caracteriza por una serie de cualidades, teniendo en cuenta las fibras utilizadas, la manera de tramadas y hasta los procesos donde ellas se combinan con otras sustancias. Como describe Saltzman (2017) las estructuras textiles son infinitas; de acuerdo con las fibras empleadas y la técnica de tramado, puede encontrarse tejidos livianos o pesados, abiertos o cerrados, rígidos o dúctiles. La trama puede volverse imperceptible o mostrar anomalías. Por su parte, hay una clasificación de fibras según los materiales que las integran. Así, se dividen en naturales, minerales, artificiales o sintéticas. Las naturales tienen un origen animal, como

la lana, y vegetal, como el algodón. Las minerales se ejemplifican con las mayas metálicas. Las artificiales, con la celulosa y sintéticas, derivadas del petróleo.

La ropa que cubre el cuerpo humano configura un mundo que acompaña a la persona en todos los momentos de su vida, como un espacio físico textil que modifica la relación con el medio circundante. Por eso el textil representa una de las primeras expresiones culturales de la vida del hombre. A causa del papel de la vestimenta como protección, ya el hombre primitivo se dio cuenta de que el material textil era una extensión de su cuerpo. Es fundamental no olvidar la cualidad del textil, como un espacio físico capaz de modificar relaciones, atendiendo a las necesidades vitales de las personas.

En el proceso de diseño hoy se destina una primera etapa a investigar los rasgos esenciales del material textil, a los efectos de reconocer sus beneficios y poder dar identidad a una prenda. Al mismo tiempo se tiene en cuenta la maleabilidad del material para rodear el cuerpo y trazar una nueva silueta. Igualmente deben considerarse las sensaciones que produce el textil debido a factores como la textura. Cuando la piel esta cubierta por otra superficie como el textil, se despoja del valor del desnudo y se muestra con cambios radicales. En el contacto con la tela, la superficie del cuerpo atrae múltiples sensaciones, mientras que su fisonomía cambia, porque el cuerpo es redefinido al contacto con la tela y construye signos nuevos. Esas significaciones pueden incorporar elementos de otros tiempos o otras culturas, que se resignifican sobre un cuerpo nuevo. En consecuencia la superficie textil le abre un campo de expresión muy amplio al diseño y es una de las formas de renovar la cultura.

Dotar al cuerpo de flexibilidad y fluidez es uno de los objetivos del proyecto en curso. Una cultura que necesita de la versatilidad frente al gran dinamismo que se le presenta en el contexto, la comunicación y la tecnología.

La nueva silueta se resignifica con ayuda de ciertos recursos constructivos que intervienen en la modificación de la superficie para calificarla; se expresan a través de frunces o plisados, entre otros. Actúan como condicionantes sobre la tela que se modela

sobre el cuerpo. Implican un quiebre o una continuidad, como una auténtica segunda piel, con las características que conlleva, siendo la adaptabilidad una de ellas. Un ejemplo textil como segunda piel se plasma en el trabajo de Fortuny o Miyake. Bajo esa tesitura, Saltzman detalla:

En algunos casos, estas intervenciones constructivas pueden fundirse en las características de la superficie para crear la ilusión de ser pieles orgánicas y quebradizas, tal como sucede en las prendas plisadas en múltiples direcciones de Issey Miyake, que reproducen texturalmente las cualidades de las algas marinas. (2017, p. 59).

La ductilidad del textil es tal que genera tanto morfologías muy distintas como diferentes clases de siluetas. En consecuencia, se puede trabajar con textiles cuya adherencia destaque las curvas del cuerpo o bien como en el presente proyecto, con telas de mucha caída que apenas insinúen la silueta. De esta manera el vestido sale a disputar espacios nuevos, porque puede expandirse así como también se puede comprimir. El vestido se muestra con un doble carácter. Con un aspecto exterior que es capaz de invadir nuevos espacios pero también como un elemento contenedor, que dispensa caricias al cuerpo pero también lo presiona. Le surgen gestos y maneras de relacionarse con el espacio que lo rodea. Muchas experiencias vitales reciben el condicionamiento del vestido, a la hora de relacionarse con la silueta y en eso es decisiva la materialidad de la tela. El usuario percibe de modo muy distinto su propio cuerpo, cuando se envuelve en telas acariciantes que cuando se viste con textiles rígidos.

Comenzado el siglo 20, Fortuny puso en práctica un sistema de su invención que se adelantó a su época. Lo influyó la opinión de artistas como Isadora Duncan, que rechazaban el uso del corsé, por sus perjuicios a la salud del cuerpo. En consecuencia, Fortuny diseñó un vestido flexible, adaptable y lo confeccionó en seda drapeada. Reprodujo la imagen de un tubo textil, con un efecto de rebote en su superficie que permitía su adaptación a los cuerpos más distintos. Finalmente, como se menciona previamente en el capítulo uno, Fortuny le dio el nombre de *Delphos*. Eso lo convirtió en

un adelantado a su época y a la problemática de la producción estandarizada que se mantiene en la actualidad (ver imagen 35, pág. 21, Cuerpo C).

Por su parte, Miyake se presenta como un seguidor de Fortuny en el presente, al proponer que la prenda se diseñe, basándose sobre el desarrollo de características de textiles nuevos. Las prendas resultantes se relacionan con el sujeto y los movimientos con los que su cuerpo se expresa, a través de telas con movimiento. Un trabajo de drapeados, plisados y plegados permite una fácil adaptación de la prenda al cuerpo. Tal como explicita Saltzman: “Elaborando verdaderas esculturas textiles ultralivianas, articuladas con la anatomía... prendas que interactúan con el sujeto, sus movimientos y la expresión de su cuerpo” (2017, p.145).

Tanto Fortuny como Miyake son dos referentes destacados para el desarrollo del proyecto, trabajando en torno a las características de adaptabilidad, el libre movimiento y una relación de las piezas con el cuerpo más abierta. En estas situaciones, pierde importancia tanto la moldería como el corte, ya que se trabaja preferentemente sobre la superficie de la lámina textil. Sin embargo, en el presente proyecto se consideran destacadas ambas instancias, tanto los procesos de búsqueda y manipulación textil, como el desarrollo de recursos constructivos en torno a los planos y el corte de la tela, es decir, su aspecto morfológico.

4.4. La forma: posibilidades de crear un vestido versátil

Durante el desarrollo del siguiente subcapítulo, se recorren todos los posibles caminos para acentuar la ductilidad del vestido de acuerdo al carácter flexible de su forma. Al respecto de la forma Saltzman plantea: “La forma es el aspecto del mundo susceptible de ser modelado. El contexto, el factor que plantea las condiciones para su conformación: un escenario cambiante que será a su vez modificado por la intervención de la forma proyectada” (2017, p. 15).

Caminos que permiten innovar en la morfología y ofrecer soluciones al problema de la estandarización de talles. Los diseñadores deben ser capaces de crear una forma que estimule una mejor calidad de vida, como en el caso del actual proyecto, con prendas que se adapten a diferentes cuerpos.

4.4.1. La silueta

El vestido es el primer espacio que habita la persona a partir de su nacimiento; al mismo tiempo la prenda es un condicionante del usuario en la relación con su propio cuerpo, con cuerpos diferentes del suyo y con los espacios por los que atraviesa. Esta proyección de la prenda genera un interrogante, que busca encontrar el límite existente entre el vestido y el espacio habitable, es decir, sobre su silueta. En casos extremos se evidencia como el poder de la silueta afecta las vivencias del cuerpo, con ciertas concepciones complejas de arquitectura textil, como el uso de estructuras rígidas como el caso de los polisones, peinetones y corsés. El polisón introdujo cambios tanto en el espacio del cuerpo como en el espacio exterior. Impedía desplazamientos ágiles y exigía mayores espacios en torno del usuario, al igual que los peinetones. Por su parte, el corsé operaba un efecto contrario, porque aplicaba tal compresión sobre el cuerpo, que le impedía respirar a quien lo portaba.

Es indudable, que ciertas épocas históricas y ciertos movimientos culturales han influido decisivamente en la construcción de la silueta, con cambios que en cada momento dieron a conocer concepciones innovadoras de la forma, así como también de los valores vinculados con el cuerpo. Los resultados sobre la construcción de la silueta han sido reveladores sobre la mentalidad de cada sociedad y sus miradas sobre la libertad, la sociabilidad y la sexualidad. La silueta es también un componente del modelo cultural que caracteriza a cada momento de la historia. El dinamismo del contexto es inagotable, y presenta ante los diseñadores desafíos permanentes en lo que respecta a la forma. Por su parte, generar una silueta versátil que promueva la liberación del cuerpo actúa en

torno a las demandas del presente, una necesidad que no solo se manifiesta en el ámbito de la indumentaria. Resulta que, el siglo 21 presenta un interés social acentuado por la liberación del cuerpo femenino, tal es el caso del Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, en búsqueda de un derecho sobre la autonomía, la libertad y la salud integral del cuerpo en la mujer del siglo 21 (Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito, 2019).

Por otra parte, el diseño destaca sus posibilidades creativas, cuando abandona las formas estáticas y prefiere las formas móviles y cambiantes que dan por resultado objetos maleables, caracterizados por la multiplicidad de las formas. Ellas pueden estar atentas al mismo tiempo, a la adaptabilidad de ciertos materiales que pueden incluso mimetizarse con la naturaleza del cuerpo. Una sola forma puede desdoblarse en muchas. Las múltiples respuestas ya están contenidas en los rasgos generativos de la prenda y deben ser motivo de investigación, la elección textil, la relación del espacio interior y exterior, considerar al cuerpo como soporte del vestido, entre otros (Saltzman, 2017).

Por otro lado, las propuestas del diseño pueden enriquecerse notablemente cuando el usuario interviene para explorar la adaptabilidad de la prenda a su cuerpo, como una manera de convertir una sola prenda en varias, siendo un modo de quebrar las limitaciones de la producción en serie. La silueta puede ser así objeto de diversas manipulaciones, cuando actúan los sistemas de desarticulación. De esta manera se instala la idea del diseño abierto, manifestada en la colección del presente proyecto, el cual propone formas abiertas, que giran en torno al concepto de adaptabilidad.

Indudablemente, la silueta se presenta como el mejor camino posible para proceder a modelar el cuerpo y alcanzar una nueva perspectiva de la anatomía; ofreciendo una nueva mirada sobre la estructura corporal.

La forma, como límite del vestido conduce a clasificar la silueta en bombé, recta, trapecio, entre otras modalidades. Si se considera la línea como límite de la forma, la silueta puede tornarse adherente, insinuante, volumétrica o rígida, entre otras posibilidades. Por su

parte, el proyecto en curso propone una silueta de línea insinuante, es decir una línea abierta y suave, en lo que respecta a sus interrelaciones con el cuerpo y el entorno; permitiendo la adaptabilidad buscada.

4.4.2. Recursos constructivos

A su vez, más allá de la silueta, es posible clasificar las líneas constructivas en lo que refiere a la forma. Ellas son: los caminos trazados, su ubicación tanto en relación con el cuerpo como con la prenda, los recursos constructivos empleados, tales como los tipos de unión, de costuras y articulación, además del vínculo que esas mismas líneas establecen entre si y en el conjunto.

Por otro lado, el vestido debe ser necesariamente considerado también en su morfología porque la prenda se materializa según el modo en que el textil cubre el cuerpo. Entonces, la morfología establece el vínculo entre el cuerpo como elemento tridimensional y la tela con su estructura de lámina. Saltzman (2017) enumera los procedimientos elementales para vincular el cuerpo con la tela. Es posible usar la tela para envolver el cuerpo. De este modo, el plano textil se torna envolvente y puede dar lugar a un sistema de planos y uniones, así como puede generar la prenda en el proceso de producción del material textil. Otra relación que la morfología establece, se da con el sistema de acceso y cierre de la prenda, que puede no ser preciso. Hay que contemplar un posible desajuste para que no se generen inconvenientes en el momento de vestir la prenda o despojarse de ella. Tanto el sistema de acceso y cierre, como la construcción morfológica mediante el desarrollo de un sistema de planos y uniones articuladas, serán trabajados en el sistema de colección, como objetivo final del PG.

Existen distintas uniones entre los planos, ya que pueden permanecer fijas o contar con un mecanismo de desarticulación que logre la independencia entre planos. En este último ejemplo, se consigue flexibilidad en la prenda como sistema, no solo para solucionar

problemas propios del diseño o calce, sino también para lograr la intervención activa del usuario, sobre las posibilidades morfológicas del vestido.

Por otra parte, la desarticulación de las uniones permiten practicar aberturas para solucionar dificultades de acceso y cierre del vestido o abrir tajos que el usuario puede utilizar a gusto. Simultáneamente, otro recurso de desarticulación es introducir fuelles, los cuales logran agrandar el espacio interno y posibilitan la variedad de talles, adaptar la prenda a diferentes tipos de cuerpo, junto con la creación de cambios en la morfología y la función de la indumentaria.

El diseño tiene como rasgos esenciales a los recursos constructivos porque ellos materializan sobre la lámina textil, la perspectiva que se ha adoptado frente al cuerpo. Ellos ponen en marcha el nacimiento de la vestimenta en su adaptación con la anatomía; alcanzan el ideal de silueta, recorriendo con sus líneas tanto el cuerpo como la materia textil. Las líneas constructivas idean la prenda según las características del cuerpo y su capacidad de movimiento. Les corresponde decidir en qué puntos el plano se adhiere al cuerpo o se aleja para ocupar más espacio. El tipo de vestido deseado se diseña pensando en la superficie de los planos, como llenos, vacíos o con diferentes cualidades texturales, así como de las uniones, que entre otras pueden estar articuladas o bien ser cerradas, abiertas o rígidas. Las líneas constructivas de la prenda acompañan el contorno de la anatomía, son los ejes en los que se apoya la estética del diseño y hasta pueden crear un vínculo emocional entre el usuario y la prenda que viste (Saltzman, 2017).

Es indispensable idear la prenda a partir de un concepto rector, buscando que las partes se integren en el vestido como una totalidad, a la cual deben sumarse la versatilidad de los materiales y el correlato entre la resolución de los planos y las uniones. El diseño cuenta con las líneas constructivas y los planos como componentes denotativos y connotativos, que expresan resultados palpables pero sugieren también significaciones ocultas. La indumentaria en su conjunto, también es una vía de comunicación, una expresión de poesía como creación del espíritu.

Cuando los recursos constructivos se ocupan de la parte interior de la vestimenta, pueden darle un lugar tan destacado como el del exterior; para ello se cuenta con el rebatimiento de planos, las articulaciones y los desfasajes. Son todos caminos para acentuar la ductilidad del vestido, de acuerdo con el carácter flexible tanto de sus usos como de sus funciones. En consecuencia, crece la importancia del vínculo entre el exterior y el interior, una relación que innova en la morfología y la funcionalidad del diseño. Simultáneamente, es un vínculo que se abre a múltiples expresiones si se investiga la utilización de interiores desmontables, rebatimientos de planos y reversibilidad.

De estos tres usos, atrae el rebatimiento de planos, un recurso manifestado cuando gira el plano interior y, al rebatir, acaba expuesto como una superficie exterior, especialmente en los bordes de las prendas. Este recurso asocia el diseño a una lámina continua espacial que da vueltas alrededor de la anatomía, como una misma prenda que según el tramo cubierto alterna el interior con el exterior, con lo cual se obtiene un concepto renovador de la morfología. Consecuentemente, se reconoce al vestido como una unidad que reúne distintos componentes con sus diferentes funciones. A esta instancia se llega al estudiar el vínculo entre el interior y el exterior, que profundiza no solo en la esencia bidimensional de la materia textil, sino también en las distintas manifestaciones de superposición y conformación de series. Así se abren múltiples caminos para innovar en la morfología, mientras el diseño se presenta como un intercambio continuo entre el interior y el exterior enriqueciéndose con una visión dinámica que busca acabar con concepciones rígidas y ampliar la versatilidad de la prenda.

Por otro lado, el diseño de la indumentaria también se extiende al acceso y el cierre de la prenda, porque el cuerpo pone en práctica movimientos hábiles tanto a vestirse como al despojarse de la ropa. Es un aspecto que muchas veces permanece inadvertido, a pesar de su importancia. Tal como Saltzman (2017) describe, es un sistema que esta en relación estrecha con el aspecto morfológico del vestido así como también con el vínculo

existente entre el espacio interior y el volumen del cuerpo del usuario. La preocupación por el sistema para vestir la prenda o despojarse de ella tiene distintos alcances, porque implica una libertad de acción, que crece o se reduce según el paso del tiempo y la evaluación de la sociedad. Hasta el siglo 19 la mujer de clase alta destinaba mucho tiempo al vestirse y lo concretaba con la ayuda de sus servidoras, cuando dominaban los corsés y los polisones. En contraposición, en el siglo 21, han desaparecido por completo todas las prendas que no se puedan vestir en cuestión de segundos, porque se prefieren las telas elásticas, los avíos simples y prendas de fácil calce. Son todas propuestas del diseño que acompañan la total libertad de acción de la cual se goza actualmente en la mayor parte del mundo. Facilitar y lograr fluidez en el acto de vestir o despojarse del vestido también será un recurso constructivo a manifestar en la colección, valores como la libertad, que se presenta en todas las relaciones del usuario con la prenda.

En modo de resumen, la forma propuesta debe estimular una mejor calidad de vida, con prendas capaces de adaptarse a los diferentes cuerpos. Asignarle una función a la forma, ofreciendo soluciones frente a la problemática de la estandarización.

La innovación de la forma para acentuar la versatilidad del vestido se dará principalmente a través de los siguientes caminos: resolución de articulaciones flexibles en uniones y planos, y una relación interna y externa dinámica, es decir trabajando por ejemplo el rebatimiento de planos. Se atenderán con la misma importancia el tipo de siluetas, el trabajo de líneas y el sistema de acceso y cierre. Todos ellos deben atender al concepto rector, buscando que las partes logren una unidad en la indumentaria.

4.5. Diseño emocional, nuevo paradigma del siglo 21

La cultura, el trato con los demás, la relación con el medio ambiente, son el resultado de una serie de hábitos que la persona adquiere al interactuar con otras personas y con su entorno. Son costumbres que el ser humano manifiesta al vestirse, en su trabajo o en los momentos de esparcimiento, por citar algunos ejemplos. En tal sentido, la persona no

solamente habita en una vivienda, también puede hacerlo vistiendo una prenda o tomando parte de una conversación. De ese modo, el individuo se relaciona también con el espacio, con otros objetos, e incluso genera distintos comportamientos. El diseñador toma nota de estas maneras en que interactúan el sujeto y su entorno, para dedicarse luego a estudiar el concepto de habitar, como relación que vincula a la persona con el mundo que la rodea.

Entonces, el diseñador se formula una serie de interrogantes, tales como de qué modo pensar la vestimenta, qué noción de cuerpo construir en el propio imaginario alrededor del diseño del vestido y qué abordaje emprender en esta área del conocimiento en la tarea proyectual. Dado que el vestido no puede reproducir la vitalidad de la piel, sino apenas aspirar a imitarla, hay que diseñarlo pensando, por caso, en las acciones y en las reacciones que el usuario puede experimentar al llevarlo puesto. Al respecto, Fortuny fue quien abrió nuevos caminos, con su vestido *Delphos*, semejante a un organismo vivo, altamente versátil en su uso, destinado a cuerpos diferentes.

No obstante, la industrialización ha perjudicado al diseño. La producción en serie ignora las particularidades y las diferencias naturales entre los cuerpos; obliga al diseñador a manejarse con datos generales, con abstracciones, cuando el diseño bien entendido debería idear una prenda como extensión del cuerpo de cada usuario.

De igual modo, Saltzman (2019) expresa que la concepción más pura del diseño lo lleva a apartarse tanto de las generalizaciones como de la mecanización. Así como los poros de la piel permiten respirar al ser vivo, la prenda intenta ser una segunda piel, o una prolongación de la misma. Esta concepción acentúa el valor del diseño. Diseñar una prenda es un intento por establecer una conexión con el medio ambiente. De alguna manera, cuando la indumentaria se materializa para que el usuario la vista, se está intentando cambiar el mundo. Al igual que la piel humana interactúa con la naturaleza, exponiéndose por caso al sol o a la humedad, lo mismo se propone hacer el vestido.

La piel es receptora de las transformaciones del mundo; la recepción es propia de cada individuo, por lo cual ingresa la subjetividad como componente esencial. Entonces, se prefiere considerar a la prenda como una metáfora de la piel, que les impone al diseñador y su proyecto, situarse en un lugar entre el cuerpo y su entorno espacial. Ello implica un desafío a la imaginación, a su capacidad para resolver problemas. Ese espacio intermedio se convierte en una encrucijada donde el diseño converge con otros saberes, como la medicina o la filosofía el caso del budismo Zen. Es recomendable optar por la metáfora de la piel como inspiración creadora, porque lleva a interesarse en la complejidad del mundo, en su diversidad, a generar nuevos comportamientos, relaciones nuevas con el entorno, modalidades innovadoras de trabajar y hasta de comunicarse. Al diseñar, hay que escapar de la mirada fragmentaria, aquella que ha impuesto la producción en serie y diseñar desde la interacción o coexistencia.

Por otro lado, Johnson y Lakoff (1980) aseguran que nuestro sistema cognitivo actúa con metáforas, representaciones figuradas, al pensar, al actuar y al expresarse mediante el lenguaje. En tal sentido, materializar un diseño es una expresión del lenguaje, que estimula los sentidos. Tanto dibujar como confeccionar una prenda, son acciones que generan un espacio de exploración, sobre el entorno y sobre las características de los usuarios potenciales. Así lo han comprendido Fortuny o Miyake, cuyos diseños parten de la versatilidad del género, para relacionarse con la anatomía del usuario. Por otra parte, en los '90, Nanni Strada produjo indumentaria de viaje confeccionada en lino y seda natural, para comprobar su ductilidad en la adaptación al cuerpo y al guardado. Todas estas colecciones se apoyan en la ductilidad como cualidad esencial que propone infinitas variaciones para armar diferentes equipos de vestir. Al poder mutar, el vestido es más flexible en su espacialidad y gana en adaptabilidad a diferentes cuerpos, en calce y variaciones en su uso (Saltzman, 2019).

En verdad, la metáfora de la piel transforma el diseño en estado de proceso donde se lee el mundo como algo inacabado, se toma distancia de la rigidez de la técnica y la

estaticidad de la forma. Es imprescindible entender el diseño con conciencia de lo corporal, pues moldes y maniqués distancian al creador, de la experiencia vital. La forma diseñada deja una huella del modo en que se percibe el mundo y concluye por alimentar la cultura. Emprender el diseño desde la piel, en su imprecisión, crea identidad, contención y vínculo. El verdadero interés del diseño está en generar una experiencia personal y colectiva a la vez.

Por todo ello, se entiende que el diseñador esclarece, llama la atención sobre modalidades aún no observadas por la sociedad, trabaja en su capacidad para generar nuevas configuraciones que produzcan nuevos gestos y formas de interacción. El vestido adquiere sentido en virtud de relaciones contextuales múltiples. Acaba por conformar un entramado narrativo, donde se subraya lo gestual, desde ajustar la prenda al cuerpo hasta definir la ubicación de un bolsillo. Es significativo el aporte de la gestualidad, al explorar componentes como las solapas, los cierres o los bolsillos, una vez que el vestido se materializa y ya tiene resuelta su construcción. Tampoco hay que descartar la incidencia de la cotidianeidad. La configuración debe hacerse partícipe de lo cotidiano, demostrando ser fácil de planchar, de guardar, de ofrecer un calce a distintos cuerpos.

La humanidad está viviendo un momento crítico y amenazador, para el cual deben buscarse salidas. Una de ellas sería dejar de considerar al cuerpo como un condicionante. Paralelamente, sería aconsejable explorar modos nuevos de sentirse parte del universo, valorando, por caso, el poder de la intuición. Esta vía conduce a investigar el terreno de la subjetividad, de las emociones, con la noción de diseño emocional.

Capítulo 5. Colección cápsula adaptable y flexible

El capítulo siguiente versará sobre el objetivo general del proyecto en curso, es decir, sobre el diseño de colección y los elementos proyectuales. En tal sentido, el diseñador incorpora un componente ético en su propuesta, dado que percibe los valores de su tiempo y responde a las necesidades vitales de las personas.

Frente a la problemática de la estandarización, la industria seriada y la masificación de la producción proveniente del siglo 20, el inicio del siglo 21 abre puertas hacia un nuevo paradigma global. Se evidencia que la masificación no puede funcionar, y que, por el contrario, es destructiva, ya que está en estrecha relación con la explotación, tanto de los recursos naturales como de las personas. En consecuencia, se percibe una evolución en el conjunto social, y nuevas puertas se abren en torno de la ética; transcurre una era donde prima el compromiso con el entorno, la sustentabilidad y la libre identidad de las personas, o sea, sin etiquetas.

El proyecto en curso es consciente del nuevo concepto de lujo del siglo 21, un lujo que ya no está relacionado con lo ostentoso y el poder desde la acumulación de bienes, sino, por el contrario, está vinculado con el cuidado del medio ambiente y las personas. De esta manera, se reconoce una similitud con las corrientes orientales, como el caso del budismo Zen, siendo esta última una corriente que promueve los valores propios de la naturaleza y el bienestar integral, rumbo a una mejor calidad de vida. Asimismo, no es coincidencia que las tendencias provenientes de Oriente se hayan establecido en la vida cotidiana de Occidente, tal como evidencia el trabajo de campo expuesto en el capítulo anterior.

El hecho de crear prendas adaptables, valorando la identidad de cada cuerpo, responde a la necesidad de generar un producto apto frente a la diversidad de cuerpos, reforzando un respeto por el componente biológico y la naturaleza de cada persona. El diseño de prendas adaptables y flexibles se caracteriza por aportar libertad a quien las lleve, que pueda a su vez, experimentar placer y comodidad.

5.1. Partido conceptual: sobre la liberación del cuerpo

La moda autoritaria y la cultura de las masas, dejó de existir para pasar a un modelo con mayores libertades, siendo esta última una palabra clave en el desarrollo del proyecto; en este sentido, Saulquin expresa:

Ser libres para vestirse como realmente uno siente que tiene que ser. Lo verdaderamente importante es cómo me sienta, no si una prenda me dá [sic] status o un lugar en la sociedad. La moda está evolucionando hacia el arte, el juego, el sentido del humor. No importa que seas hombre o mujer, importa ser persona (Rodríguez, 2019).

El salto social ha modificado las concepciones y con ello, la función de la moda. Las tendencias se acentúan hacia la aceptación de una diversidad en lo que respecta a la identidad. Lo comprueban las corrientes con propuestas sin distinciones de género, o como en el caso del PG en curso, donde se busca liberar al cuerpo a partir del trabajar las tipologías más allá de los límites de la anatomía, priorizando la comodidad, con prendas holgadas que se adapten con facilidad. Así, se desprende que la prenda emblemática tiene que ver con el sentirse cómodo y a gusto con uno mismo, lo ha explicitado la actual pandemia global del covid-19 (ver imagen 5, pág. 5, Cuerpo C).

De igual modo, el diseño emocional, la producción artesanal, así como también la valoración a la diversidad de materiales, formas y texturas, evidencia el inicio de un nuevo paradigma en el diseño de indumentaria. Revelan una sociedad donde prima el individualismo acompañado por la libertad, de forma que la producción en serie o los estereotipos han perdido todo el protagonismo. En consecuencia, la mirada se traslada a las propuestas inclusivas, ya sea a la diversidad del cuerpo, a ciertas discapacidades físicas, cubriendo necesidades de grupos marginados, entre otros aspectos.

Por su parte, la ley de talles refleja un sistema industrial basado en la masificación y el producto seriado. A su vez, manifiesta los estándares del cuerpo ideal pautado por la sociedad en disonancia con la diversidad real de cuerpos e identidades. Este sistema perjudica al bienestar colectivo en aspectos diversos que van más allá de la dificultad para conseguir vestimenta adecuada. El sistema de talles comienza en la década de los

60, una época donde todo tenía que ser homogéneo: el uso de jeans, la minifalda, los cuerpos y la estética. La solución a este sistema no radica en indagar específicamente sobre la ley, así como tampoco obligar a producir talles especiales que continúen con metodologías rígidas, sin contemplar verdaderamente la ética del producto. No obstante, un cambio en el proceso creativo, que contemple el bienestar del usuario, puede ofrecer beneficios significativos. De este modo, Blanch expresa:

En la última generación, el diseño pasó de enfocarse en el desarrollo de objetos... a centrarse en la mejora de la vida de las personas. Esto implicó asumir un grado de complejidad mucho mayor, al considerar todos los factores que inciden en el uso de los objetos, no solo los formales y funcionales, sino también los sociales y simbólicos (Putruele, 2017).

Se está pasando de un modelo antropocéntrico, a un modelo cuyo centro se enfoca en mejorar la calidad de vida de las personas, la sustentabilidad y el entorno. De igual modo, el vestido adaptable y flexible propone una nueva concepción del vestir, con la incorporación de ciertos valores que promuevan, tal como sugiere el nuevo paradigma del diseño, una mejor calidad de vida al conjunto en sociedad.

Simultáneamente, se destaca la presencia de la multiculturalidad con el propósito de enriquecer a la personalidad y conseguir una revalorización del diseño. Asimismo, es un concepto que refleja la disolución de fronteras, presentando similitudes con el concepto central del proyecto y el nuevo paradigma social: la libertad. La libertad en la construcción de la identidad, prendas que toman forma a partir del cuerpo. Por su parte, la multiculturalidad y el budismo Zen comparten un rasgo esencial, que es la versatilidad.

5.2. Sistema de identidad: filosofía y valores proyectuales

Por otra parte, en el desarrollo proyectual del diseño, es necesario definir la identidad que constituye un mecanismo de integración y diferenciación al mismo tiempo. Esta última refiere al conjunto de valores y atributos personales que lo conforman, es decir, la esencia del proyecto. A la vez, si la identidad está bien construida, puede reflejar de manera exitosa los valores en la construcción de la imagen: conjunto de elementos

visuales o expresión gráfica que manifiestan la personalidad del proyecto, entre los cuales se incluye: la paleta de color, las decisiones formales de forma, línea y dirección, entre otros aspectos (Parrilla, 2018).

El proyecto en curso profundiza en el campo de la filosofía indagando en la cultura oriental, específicamente en el budismo Zen. Frente a la estandarización de talles, y una sociedad donde prima la individualidad acompañada de libertad, Oriente brinda una solución a partir de ciertos rasgos esenciales como el caso de la versatilidad y una mirada que apunta hacia la naturaleza. Al mismo tiempo, el PG incorpora los valores esenciales del budismo Zen que conforman la identidad del proyecto, entre ellos encontramos: la serenidad, la simplicidad, la asimetría, la austeridad, la sutileza, la libertad y la naturalidad.

En primer lugar, se relaciona la serenidad con la aptitud de ser versátil, una cualidad necesaria para la adaptación a un mundo cargado de diversidad y dinamismo. En segundo término, la simplicidad, en oposición a un estilo recargado y artificial, refiere a la sencillez que se verá manifestada en los cortes y la construcción morfológica, es decir, su moldería. Por otra parte, la asimetría, en consonancia con los módulos irregulares de la naturaleza, un rechazo hacia toda estructura rígida que limite la libertad y el dinamismo de la vida. En simultáneo, la austeridad en rechazo a todo elemento ornamental y ostentoso. En cuanto a la sutileza, tiene como objetivo la discreción, los elementos no se exponen con crudeza sino que se sugieren para brindar mayor libertad, estará manifestada en la paleta de color y en las formas. Adicionalmente, el concepto de libertad como núcleo del PG, como sinónimo de aceptación y valoración hacia la naturaleza del cuerpo, aceptando la diversidad sin distinciones. Por último, la naturalidad presente en todos los atributos anteriores, obedeciendo a las características propias de la naturaleza, como la adaptabilidad del vestido.

Proyectar estos valores en los elementos del diseño de indumentaria busca no sólo contribuir a la liberación del cuerpo en la mujer occidental, sino también la intención de

que aquellos sean incorporados en sus vidas diarias, como un estilo de vida integrado, con aportes significativos a la ética y las costumbres en sociedad. Tal como describe la experiencia Zen, un camino en búsqueda de la belleza esencial de la vida, una valoración profunda hacia la naturaleza y un acceso al conocimiento y la evolución por medio de la sensibilidad y la intuición, en contraste con el paradigma occidental.

Por otro lado, se incorpora también el concepto de *Sabi*, el cual propone una nueva noción de belleza, una belleza natural y un desprecio hacia lo suntuoso, llamativo o artificial. El concepto de *Sabi* refuerza las cualidades mencionadas como el caso de la sutileza y la naturalidad. Igualmente, se integra a la identidad del proyecto a la idea del Vacío Zen, afirmando que lo material no tiene una identidad indestructible. Del mismo modo, se busca romper con las formas fijas del vestido, dotándolo de versatilidad. Las formas se sugieren, no se definen.

Por consiguiente, el diseño de indumentaria se convierte en un medio para difundir las concepciones del Zen en Occidente, brindando un camino de profundidad y riqueza interior, hacia una mejor calidad de vida. Por su parte, el vestido como estructura flexible promueve el bienestar y la valoración por la naturaleza del cuerpo, estimulando un contacto enriquecedor entre Oriente y Occidente, como una expresión cultural representativa de Oriente radicado en Occidente, de lo ancestral en el presente. De este modo, el diseño se convierte en un instrumento que posibilita cambios sociales, asociados con lo ético y a la necesidad de nuevos valores.

5.3. Sistema de colección: recursos constructivos

Para el adecuado desarrollo de una colección cápsula, es necesario definir los parámetros que van a formar parte del sistema de diseño. Estos parámetros o signos visuales refieren al conjunto de elementos formales, entre ellos: la línea o silueta, las tipologías que se trabajarán, el rubro o estilo, los textiles, el sistema de acceso y cierre, sus avíos, los recursos de moldería, la paleta de color e incluso la temporada, entre otros

aspectos. Todos ellos, se desprenden de la identidad del proyecto, sus atributos y espíritu, con un fin común. En este caso, el de transmitir los valores orientales de budismo Zen a través del diseño de indumentaria, para liberar al cuerpo de la mujer occidental.

En cuanto a la silueta, se decide trabajar con una silueta de línea insinuante o difusa, así como también aunque en menor medida la línea volumétrica, ya que no busca una corporalidad determinada, evitando toda línea de tipo adherente. Por un lado, la línea insinuante permite un movimiento fluido y su contorno se adapta tanto al cuerpo portante como a sus movimientos. Por otro lado, la volumétrica refiere a un contorno que se aleja de los límites del cuerpo y es trabajada con textiles suaves al cuerpo, evitando toda rigidez. En lo que respecta a la forma de la silueta, se trabaja con la forma recta, trapecio y bombé.

El rubro que se trabaja es una fusión de *casual wear* con el rubro *prêt-à-porter* ya que está destinado a la vida diarias de las mujeres, pensado para que puedan desarrollar todas sus actividades rutinarias, brinda la formalidad y elegancia necesaria para el trabajo, así como también la comodidad y practicidad buscada para estar en el hogar.

Respecto a las tipologías seleccionadas encontramos: el quimono, el vestido de tipo camisero y *wrap*, la túnica, blusas, pantalones y faldas. La colección es atemporal, ya que son piezas aptas para usar en cualquier estación y no responden a tendencias pasajeras.

5.3.1. Recursos en la moldería y la superficie textil

Por otra parte, un punto fundamental dentro de la cápsula adaptable y flexible son los criterios constructivos. En primer lugar, se trabaja la moldería a partir de formas geométricas simples que buscan la asimetría y la libertad de movimiento. A su vez, se evitan las líneas curvas en el molde para simplificar su confección; al mismo tiempo responde al valor Zen y no son necesarias ya que nada es adherente. A partir de los recortes de pequeña superficie se logra un menor desperdicio de tela en el corte.

Asimismo, se emplean estos recortes para generar la amplitud buscada así como el caso de godets, creación y aporte de la diseñadora Vionnet.

Además, se utilizan las técnicas de manipulación textil como el drapeado, los pliegues y las tablas que permiten junto a costuras elastizadas ampliar el espacio interno el vestido a partir del movimiento. Las sisas son rectas y amplias, de igual forma los escotes. No hay entalles ni pinzas.

Adicionalmente, para lograr la flexibilidad buscada, la moldería se construye de manera que en ciertos sectores de las prendas se presentan avíos o sistemas regulables que permiten modificar la amplitud del espacio interno con el cual se relaciona con el cuerpo.

Otro aspecto a considerar es la técnica de rebatimiento de planos, donde a partir de una suave torsión la cara interna de la prenda pasa a formar parte de la cara exterior. Con este recurso se transmite el valor de unidad y continuidad característica del budismo Zen.

5.3.2. Paleta de color

Por otra parte, la paleta de color constituye un elemento fundamental en la colección. Se trabaja a partir de la simbología de los colores proveniente del budismo Zen desarrollada en el subcapítulo 2.4. y las preferencias de la mujer occidental.

La paleta está conformada principalmente por colores neutros que sugieren el lado neutral de la vida, así como también, representan los tintes de origen natural. A su vez, se añaden ciertos colores a modo de complemento, que se extraen de las túnicas y la vestimenta budista, estos son: el rojo, el naranja y el azul en diferentes tonalidades, cuya simbología se explicita en el capítulo dos.

Al mismo tiempo, la paleta de color obedece a las necesidades o preferencias que la mujer occidental tiene respecto a su vestimenta. La mayor proporción de colores neutros se trabaja en base a los resultados reflejados en la encuesta. Siendo este un 43,7% en preferencia del puramente neutro, entre los cuales se incluye los colores tierra y la escala

de grises, y un 31,6% por los neutros con detalle de color, sumados representan un 75% del total (ver imagen 39, pág. 23, Cuerpo C).

5.4. Propuesta de colección: figurines y fichas técnicas

Adicionalmente, se presenta una colección cápsula compuesta por ocho conjuntos. Cada uno es presentado a partir del diseño de un cuerpo portante diferente, cuya estructura, línea y postura refleja los conceptos desarrollados a lo largo del presente PG. A su vez, se acompaña a cada figurín con su respectiva ficha técnica, mostrando la materialidad, la moldería a partir de despieces digitales, los avíos y cada uno de sus detalles constructivos.

En primer lugar, el conjunto número uno, está compuesto por una túnica. Respecto a la parte superior, presenta un cuello inspirado en el clásico quimono, que se genera a partir de un rebatimiento del plano interno. Además, se compone por una construcción a base de piezas rectangulares, de escote y sisa amplios, lo que brinda al usuario un grado de libertad y movilidad mayor. Por otro lado, la zona inferior está compuesta por una falda volátil integrada a la zona superior que presenta una abertura diagonal en la parte delantera, facilitando de este modo el movimiento. Asimismo, los recortes de moldería en los laterales están acompañados por un pequeño cinturón con hebillas. Este sistema brinda la posibilidad de flexibilizar y regular el espacio interno del vestido. Por último, otro recurso empleado para regular el espacio de la prenda es un lazo ubicado en la zona superior de la espalda (ver imagen pág. 39, Cuerpo C).

En segundo término, el siguiente conjunto, está formado por un vestido asimétrico compuesto a base de piezas rectangulares al estilo de las túnicas budistas. Este tipo de construcción permite reducir los excedentes de tela durante el corte y brinda un mejor calce de la prenda con el cuerpo. En cuanto a los laterales, presenta piezas de forma triangular o godet, con ciertos pliegues en la parte superior sugiriendo la libertad de movimiento, los laterales contienen a su vez, pequeños botones desde el final de la sisa

hasta la altura de la cadera, unos 20 cm aproximadamente. Este sistema permite al usuario controlar y flexibilizar el espacio interno del vestido, es decir, la relación con su cuerpo (ver imagen pág. 40, Cuerpo C).

En tercer lugar, se presenta un mono holgado de pantalón babucha del tipo oriental con recortes que permiten un mejor calce con el cuerpo. Los laterales a la altura de la cadera poseen un sistema articulable a partir de pequeños botones forrados al igual que el conjunto número dos. Se destaca además, la asimetría en la zona superior y el rebatimiento de plano del escote en búsqueda de transmitir los valores de dinamismo y continuidad Zen (ver imagen pág. 41, Cuerpo C).

El cuarto conjunto, está constituido por dos piezas. Una camisa asimétrica con rasgos del clásico kimono en la zona superior, y una falda plato de recortes en la zona *bottom*. La falda presenta, a su vez, una cintura regulable desde el interior y una asimetría en los largos modulares, generado a partir de los recortes de moldería (ver imagen pág. 42, Cuerpo C).

A continuación, el quinto conjunto está conformado por un vestido. Su construcción está sustentada por una moldería de distintos trapecios formando una silueta volumétrica. Asimismo, presenta sutiles irregularidades en sus largos. El contorno sobre el busto puede regularse desde el interior de la prenda a partir de un sistema de cordón elástico. Además presenta un lazo interno para regular el contorno a la altura de la segunda cadera (ver imagen pág. 43, Cuerpo C).

Por otro lado, el look número seis está conformado por una blusa asimétrica y un pantalón de tipo palazzo. El pantalón presenta una cintura muy amplia que se regula a partir de un cinturón creado con el mismo textil, sus laterales con pequeños botones forrados permiten articular sutilmente el espacio interno. Además, presenta unas tablas a la altura de la cintura sugiriendo mayor grado de movimiento y libertad. En cuanto a la blusa, te construida a partir de dos rectángulos de largo variable. Presenta un escote recto y abierto de hombro a hombro, la sisa de igual amplitud, más el tajo entre los

recortes centrales otorgan la libertad y flexibilidad buscada (ver imagen pág. 44, Cuerpo C).

Seguidamente, el look siete se constituye por un vestido de tipo camisero. El mismo está compuesto por un canesú superior, siguiendo con el concepto de los recortes geométricos en la moldería y respetando la tipología clásica de camisería. Al mismo tiempo, el canesú presenta pequeños pliegues que responden al concepto de libertad. Además presenta una cartera central delantera, con botones interiores, lo que permite al usuario un acceso rápido a la prenda y practicidad, así como también, puede decidir su nivel de apertura. En cuanto a las mangas, tiene inspiración en las mangas japonesas, su amplitud puede regularse a partir de un sistema articulable mediante pequeños botones. Cuando se abren por completo, no se percibe el brazo del usuario, sino una capa inferior de textil. Lo que permite jugar con el diseño y no dejar al descubierto la zona superior del brazo en la mujer (ver imagen pág. 45, Cuerpo C).

En último lugar, el conjunto ocho lo compone un pantalón inspirado en la tipología de pantalón tailandesa. El mismo presenta la amplitud necesaria, una cintura regulable desde el interior, un tiro levemente bajo, un sistema de ajuste mediante cinturón en la zona inferior del ruedo y un cruce en la parte superior frontal. En lo que respecta a la blusa, que también puede ser usada como vestido debido a su suficiente largo modular, esta construida a partir de piezas geométricas que le otorgan a la prenda la fluidez y amplitud buscada. Por otra parte, el recorte diagonal y la manga de tipo japonesa de un solo lateral le otorgan a la prenda mayor dinamismo y asimetría (ver imagen pág. 46, Cuerpo C).

5.5. Usuario

A modo de cierre, el usuario ocupa un lugar protagonista en el PG en curso, ya que se parte de una necesidad puntual del mismo, con el fin de cubrir dicha necesidad y mejorar su bienestar. La gravedad de la estandarización, problemática abordada y motor del

proyecto, se evidencia a partir del análisis de mercado y la encuestas dirigida al público objetivo. A partir de este último, es posible afirmar, que la estandarización de talles condiciona profundamente a la mujer occidental, el modo en que percibe y se relaciona día a día con su cuerpo (ver imagen 36, pág. 22, Cuerpo C).

El cuanto al target o público objetivo, el proyecto está destinado a mujeres de entre 25 y 55 años. Se caracteriza por ser una persona tan comprometida con su interior como con su entorno, que busca liberarse de toda vanidad y distracciones superfluas. Su prioridad es la esencia de la existencia, la naturaleza, la vida misma.

Se la describe como persona modesta que no busca el lucimiento personal, y a su vez, refleja sencillez, serenidad y seguridad sobre sí misma a partir de un alto nivel de consciencia constante.

Por otra parte, la libertad es su bien supremo, vive libre de etiquetas, juicios y definiciones que bloqueen su vida de toda relación verdadera, algo que solo se consigue a través de la experiencia, y el vestido se convierte en un instrumento ideal para experimentarlo.

A modo de cierre, este capítulo ha evidenciado que la colección cápsula adaptable y flexible es posible y brinda profundas soluciones frente a los problemas de calce y la estandarización de talles del sistema de la moda. Al mismo tiempo, otorga la practicidad y la comodidad buscada, así como también contribuye al bienestar de la mujer en su vida cotidiana, una nueva relación de la prenda con su cuerpo. Una nueva concepción del vestir.

Conclusiones

El acto de vestirse significa más que cubrir el cuerpo con prendas. Es otra forma de expresarse, que se abre a significaciones múltiples, porque manifiesta aspectos de la propia personalidad, así como establece vínculos con la sociedad, y hasta con la naturaleza. Elegir la indumentaria en cada ocasión, debería ser un placer, pero existen condicionantes que lo han convertido en un castigo, especialmente en los países de Occidente.

Desde los años '60, se impuso en el sistema de la moda, una concepción errada del diseño, para imponer una figura ideal, junto con una estandarización de talles, exigiendo que todos los cuerpos se adaptasen a ellas, cuando lo correcto debería ser a la inversa. Ese empecinamiento puede llevar al colapso a la moda occidental, por lo que se hace imprescindible, la búsqueda de un nuevo paradigma de diseño. Una propuesta de nuevas tendencias que reflejen la libertad, temáticas solidarias para mejorar la calidad de la vida, con, además, una buena dosis de versatilidad, en estos tiempos multiculturales. Esencialmente, es necesario incorporar un componente ético a la hora de diseñar.

En razón de lo expuesto, el presente Proyecto de Graduación ha llegado a la meta que se propuso alcanzar en un principio: contribuir a la liberación del cuerpo femenino, desde la esfera del diseño, con prendas flexibles y adaptables inspiradas en rasgos esenciales del budismo Zen. La investigación debió recorrer una serie de instancias para ello, transitando de lo general a lo particular, es decir, del contexto social y cultural al cuerpo de la mujer, estudiado desde el diseño de indumentaria.

El primer paso fue analizar los vínculos entre multiculturalidad e indumentaria. La globalización derribó definitivamente las fronteras entre las culturas de todo el planeta, para familiarizar, por ejemplo, a hombres y mujeres de Occidente con ideas o costumbres de países asiáticos y africanos. En el caso de Oriente, se completó un proceso que comenzó a fines del siglo 19, con la occidentalización de Japón durante la Era Meiji. Esa secuencia se enriqueció al ingresar en el siglo 20, con el auge del japonismo y el

descubrimiento del kimono como prenda cómoda y elegante. Bajo la impronta oriental, los diseñadores fueron contribuyendo a una progresiva liberación del cuerpo de la mujer. Poiret, Fortuny, Vionnet, en medio de la complejidad creciente del sistema de la moda, hicieron sus aportes respectivos, con un denominador común: el de la adaptabilidad. A pesar de la persistencia del contexto como condicionante, algunos diseñadores superaron las presiones del medio y salieron a buscar soluciones en forma de prendas cómodas, versátiles, no encasilladas en una figura ideal.

El budismo Zen inspiró a varios creadores y por eso se investigó sobre él, en segundo término. El Zen, exponente del pensamiento oriental visto como filosofía, religión y estilo de vida, consagra la valoración de la naturaleza y un camino de perfección para el espíritu, que está al alcance de cualquier persona. Así se ofreció como solución a la vida rutinaria, desgastante de Occidente, dominado por el consumismo y la tecnología. El Zen desecha el materialismo. La sabiduría es aceptar un universo inestable, donde lo divino se encuentra en todas partes. El camino a la iluminación se descubre a través de la intuición. El arte se convierte en un elemento facilitador del entendimiento. Los valores que actúan como soportes, son, entre otros, la libertad, la serenidad, la simpleza y la asimetría. En ellos, el diseño de indumentaria encuentra un punto de partida para construir un nuevo paradigma, en la búsqueda del vestido versátil, adaptable a todos los cuerpos.

Por tal razón, en el tercer capítulo se investigó sobre la contribución de los diseñadores japoneses en los últimos 50 años, en el paso de un siglo a otro, de un milenio a otro. A las contribuciones iniciales del japonismo, se unieron las propuestas del Zen, especialmente desde las propuestas respectivas de Miyake, Yamamoto y Kawakubo, quienes pronto trascendieron las fronteras de su país, para destacarse en las pasarelas de Occidente. Se transformaron en referentes de la vanguardia, manteniendo fidelidad a tradiciones milenarias de su país de origen. Los tres consagraron al kimono como núcleo de su desarrollo profesional. Asimismo, reflejaron el Zen al cultivar la asimetría, la

imperfección, la sugerencia de la belleza incompleta. Miyake reunió la simplicidad y la tradición, consagró la libertad de movimientos. Yamamoto instaló el concepto de acto de creación social para el diseño de indumentaria. Kawakubo acercó la vida, el arte y el diseño, siguiendo la tendencia del Zen a la integración. Estos tres referentes contribuyeron en profundidad a resignificar la tarea del diseñador.

Consecuentemente, en el cuarto capítulo se abordó la construcción de la prenda como espacio habitable, buscando llegar a una convivencia del diseño con los principios del Zen. El vestido no solamente es signo de la personalidad de un individuo, sino también de la época en que le toca vivir. Hoy en día, el diseñador debe incorporar un componente ético a su inspiración creadora, porque la estandarización de talles ha hecho estragos en la salud de muchas mujeres. A punto tal, que la mayoría de ellas se niega a sacrificarse por una figura ideal y exige la confección de prendas adaptables a todos los cuerpos. La fluidez del Zen sale entonces en ayuda del creador, junto con la funcionalidad múltiple del textil. Debe lograrse un equilibrio entre manipulación del género textil y el trabajo con el corte y la moldería. Hay que buscar formas móviles y cambiantes, para una silueta versátil, por una mejor calidad de vida.

Resuelto el problema de los recursos constructivos, en el último capítulo se trató sobre la nueva identidad del diseño, que acepta diferentes abordajes. En principio, es un paradigma nuevo apoyado en la ética, que combate la masificación y adhiere al bienestar del Zen, con su versatilidad y amor por la naturaleza. En segundo lugar, representa un entendimiento profundo entre Occidente y Oriente, como exponente de la multiculturalidad. El diseño aparece como un mecanismo de integración pero también de diferenciación: son otras las formas de las prendas, pensadas ya para todo tipo de cuerpos.

En conclusión, el diseño de indumentaria cuenta con suficientes ideas inspiradoras y recursos constructivos para contribuir a la liberación del cuerpo de la mujer. Los conceptos rectores del Zen enriquecen el espíritu del diseñador con un componente ético

que transforma el proceso creativo, en una experiencia de vida, con expectativas de éxito, como la ruptura de formas rígidas y la contribución al bienestar de las usuarias. Entre las muchas propuestas de la multiculturalidad, Occidente se familiarizó preferentemente por el Zen, como filosofía y estilo de vida apoyados en la simpleza, la serenidad, el amor a la libertad y la naturaleza. Son todos elementos para huir de la mecanización y el consumismo. Los diseñadores japoneses radicados en los grandes centros de la moda occidental, difundieron las premisas del Zen y demostraron a través de sus creaciones, que era posible confeccionar prendas adaptables a todos los cuerpos. Se volvió esencial la elección del textil, el empleo de recursos constructivos atentos a una silueta versátil antes que idealizada. Versatilidad fue la palabra clave que pasó a orientar las búsquedas de los nuevos diseñadores. Simultáneamente, la asimetría se convirtió en un parámetro constructivo fundamental para dar libertad de movimiento al vestido, para permitir a la usuaria, interactuar cómodamente con su entorno, mejorar su calidad de vida. Se ha logrado probar que es posible adaptar rasgos esenciales del Zen a la indumentaria femenina de Occidente, con un nuevo paradigma inspirador para diseñar prendas flexibles, que permitan interactuar con el medio, adaptables a todos los cuerpos. El presente Proyecto de Graduación ha materializado esa nueva concepción del diseño en una colección que logra armonizar el Zen con un nuevo perfil de indumentaria que se identifica con la versatilidad. Surge como resultado no sólo de un objetivo general a alcanzar, sino también de objetivos específicos, que son la valorización de la multiculturalidad y la investigación sobre el budismo Zen como elemento decisivo para cambiar la mentalidad de los occidentales. La contribución multicultural le permite a Occidente superar una postura soberbia y egoísta que sólo lo llevó al deterioro espiritual, le acerca ideas, costumbres y recursos para renovarse, para vivir mejor. Oriente le ofrece, al respecto, las posibilidades más enriquecedoras, como el Zen. En tal sentido, la familiarización con el Zen comenzó por estimular un cambio de mentalidad y concluyó por inspirar una versión del diseño abierto, interactivo, capaz de mejorar los vínculos del

usuario consigo mismo y con el entorno. La colección cápsula que resulta de la investigación, con su esencia versátil, es una alternativa a la estandarización de talles y un recurso para mejorar la calidad de vida en Occidente.

El marco teórico se apoyó en contribuciones valiosas. En principio, estudios como los de García Canclini o Martínez Barreiro explicaron con claridad, cómo se transformó la vida en tiempos de la globalización, con el acceso a la multiculturalidad, entre otras expresiones. Por otra parte, en el área específica del diseño fue muy valioso el aporte de Saltzman, para comprender el nuevo proceso creativo, el diseño de la interacción, donde se piensa primero en el cuerpo, los materiales y las formas, antes de crear el vestido flexible y adaptable del nuevo paradigma.

Por todo lo expuesto, se comprende que el marco metodológico haya optado por organizar los contenidos, tratando los temas de lo general a lo particular. Primero se debió comprender el contexto histórico, social y cultural que culminó en la globalización, para abrir las fronteras y acercar a los pueblos más alejados a través del intercambio cultural. En ese proceso, se descubrió la riqueza del Zen, que llegó a Occidente cuando su estilo de vida ya estaba agotado, necesitado de una renovación. La fusión cultural resultante, expone un nuevo paradigma de diseño de indumentaria como un gran logro, con derivaciones en lo ético y estético.

El mundo está viviendo tiempos difíciles a causa de la pandemia. El campo del diseño afronta un desafío, por el estancamiento de la industria textil. Pero está fortalecido por las enseñanzas del Zen para afrontarlo. La austeridad lleva al rechazo de lo ostentoso. La naturalidad, a la adaptabilidad. La asimetría, al rechazo a la rigidez condicionante. La sutileza, a la sugerencia. La simplicidad, a la sencillez en los cortes y la construcción morfológica. La libertad, a la aceptación tanto del cuerpo como de la diversidad. Todo fortalece la serenidad del espíritu, que resulta en la versatilidad de la prenda, en el diseño como instrumento ético. El mundo cambiante lo necesita más que nunca.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Abundancia, R. (2016). *Las locuras de Sissi por adelgazar y otras dietas aberrantes de la historia*. Smoda [Revista en línea]. Recuperado el 24/03/20 de <https://smoda.elpais.com/moda/la-de-sissi-y-otras-dietas-aberrantes-de-la-historia/>
- Alvarado, A. (2015). *La moda refleja la diversificación de la cultura*. Recuperado el 20/11/18 de <https://www.elcomercio.com/tendencias/moda-diversificacion-cultura-diseno-interculturalidad.html>
- Barthes, R. (2005). *El sistema de la moda*. Buenos Aires: Paidós.
- Bénaïm, L. (1999). *Issey Miyake*. Barcelona: Polígrafa S.A.
- Calais Germain, B. (2013). *Anatomía para el Movimiento. Tomo I: Introducción al análisis de las técnicas corporales*. Buenos Aires: Continente.
- Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito (2019). Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. Recuperado el 20/05/2020 de <http://www.abortolegal.com.ar/proyecto-de-ley-presentado-por-la-campana/>
- Dezvas, E. (2019). *El legado de los diseñadores japoneses le come el terreno al clasicismo de París*. EFE [Revista en línea]. Recuperado el 20/04/20 de <https://www.efe.com/efe/espana/gente/el-legado-de-los-disenadores-japoneses-le-come-terreno-al-clasicismo-paris/10007-4094585>
- Dos miradas a la mujer en el siglo XX en el Museo del Traje* (2012). RevistaDeArte [Revista en línea]. Recuperado el 25/03/20 de <https://www.revistadearte.com/2012/11/19/dos-miradas-a-la-mujer-en-el-siglo-xx-en-el-museo-del-traje/>
- Eco, U. (1959). *El Zen y el Occidente*. [posteo en blog]. Recuperado el 14/03/20 de <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/09/umberto-eco-el-zen-y-el-occidente.html>
- El origen de la túnica que usaban los monjes budistas* (2018). El Diario [Revista en línea]. Recuperado el 22/03/20 de <https://eldiariony.com/2018/04/23/el-origen-de-la-tunica-que-usan-los-monjes-budistas/>
- English, B. (2018). *Japanese fashion designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*. Londres: Bloomsbury.
- Fukai, A. (2012). *MODA. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Madrid: Taschen.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Gardey, A. y Pérez Porto, J. (2009). *Modernismo*. Recuperado el 29/03/20 de <https://definicion.de/modernismo/>
- González, A. (s.f.). *¿Sabes cómo es la vestimenta Budista?*. Recuperado el 26/03/20 de <https://santocielos.com/c-budismo/vestimenta-budista/>

- Grumbach, D. (1993). *Histoires de la mode*. Paris: Éditions du Seuil. Citado en: Lipovetsky, G. (2014). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Ikeda, D. (1983). *Budismo: El Primer Milenio*. Buenos Aires: Emecé S.A.
- Johnson, M. y Lakoff, G. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Chicago: University of Chicago Press. Citado en: Saltzman, A. (2019). *La metáfora de la piel: Sobre el diseño de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Jones, T. (2012). *Rei Kawakubo*. Köln: Taschen.
- Lehnert, G. (2000). *Historia de La moda del siglo XX*. Madrid: Könemann.
- Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2014). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Luis, N. (2017). *Emilie Flöge, la musa de Klimt que la moda olvidó*. Smoda [Revista en línea]. Recuperado el 24/03/20 de <https://smoda.elpais.com/moda/emilie-flöge-musa-gustav-klimt-disenadora-moda/>
- Martínez, A. (2015) *Multiculturalidad en la moda*. LG [posteo en blog]. Recuperado el 14/11/18 de <https://www.lgblog.cl/vivir-smart/moda-tendencias/multiculturalidad-en-la-moda/>
- Martínez Barreiro, A. (2004). *Moda y globalización: de la estética de clase al estilo subcultural*. Universidad de la Coruña. Recuperado el 20/11/18 de <https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/AnaBarreiro.pdf>
- Martínez Barreiro, A. (2006). *La difusión de la moda en la era de la globalización*. Universidad de la Coruña. Recuperado el 10/11/18 de <https://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/55655/64909>
- Méndez, C. (2017). *Los 5 pilares de la filosofía de Yohji Yamamoto*. Vein [Revista en línea]. Recuperado el 03/04/20 de <http://vein.es/los-5-pilares-la-filosofia-yohji-yamamoto/>
- Nentwig, J. (2016). *Vienna 1900 Wien*. Paris: Könemann.
- Ortiz, R. (2003). *Comunicación, cultura y globalización*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Osma, G. (2015). *Mariano Fortuny, his life and work*. Londres: V&A Publishing.
- Parrilla, M. (2018). *Definiendo la identidad de marca para saber quiénes somos*. Bang [posteo en blog]. Recuperado el 23/05/20 de <https://bangbranding.com/blog/definiendo-identidad-marca/>
- Postigo, M. *El buen kimono II: Moda e intersección, Oriente y Occidente. Dos amigas destinadas a encontrarse*. (2015). Ecos de Asia [Revista en línea] Recuperado el

20/11/18 de <http://revistacultural.ecosdeasia.com/el-buen-quimono-ii-moda-e-interseccion-orientes-y-occidente-dos-amigas-destinadas-a-encontrarse/>

Pozzetti, G. (2020). *Historia II: Belle Époque*. Recuperado el 31/03/20 de <https://historiadeltraje.com/tag/belle-epoque/>

Putruele, M. (2017). *El buen diseño es una herramienta potente para cambiar el mundo*. Infobae [Revista en línea]. Recuperado el 18/05/20 de <https://www.infobae.com/tendencias/2017/10/28/el-buen-diseno-es-una-herramienta-potente-para-cambiar-el-mundo/>

Raymond, T. (1986). *Sabi-Wabi-Zen: el Zen y las artes japonesas*. Barcelona: Edicomunicación S.A.

Rodríguez, E. (2019). *Moda e identidad*. LM [Revista en línea] Recuperado el 18/05/20 de <https://lmdiarario.com.ar/contenido/179269/moda-e-identidad>

Saltzman, A. (2017). *El cuerpo diseñado: Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. (4ª ed.). Buenos Aires: Paidós.

Saltzman, A. (2019). *La metáfora de la piel: Sobre el diseño de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Santamaría del Río, L. (2013). *La moda del orientalismo... ¿quién la trajo a Occidente?*. [posteo en blog]. Recuperado el 28/03/20 de <http://www.infocatolica.com/blog/infories.php/1310311240-la-moda-del-orientalismo-iqui?fbclid=IwAR3il58TW3brIT2emVD2grHlyFo3W10pAs-uGJ0OIZcvTyX9yJvx3sPipyQ>

Suzuki, D.T. (2007). *Budismo Zen*. Guanajuato: Fundación de Estudios Tradicionales, A.C.

Velasco Irigoyen, M. (1986). *Secretos de la psicología Oriental*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas QUORUM, S.A.

Zambrini, L. (2015). *Indumentaria y Tecnología: Introducción al diseño textil inteligente*. Recuperado el 20/11/18 de http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/02-Sessao-Tematica-Design-Moda-e-Cultura-Digital/Laura-Zambrini_ModaDocumenta2015_BILINGUE.pdf

Zeng, X. (2017). *La estética Zen: desarrollo e influencia en la cultura y la pintura contemporánea de China, Japón y EE.UU.* (tesis doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona. Recuperado el 08/03/20 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=176339>

Bibliografía

- Abundancia, R. (2016). *Las locuras de Sissi por adelgazar y otras dietas aberrantes de la historia*. Smoda [Revista en línea]. Disponible en: <https://smoda.elpais.com/moda/la-de-sissi-y-otras-dietas-aberrantes-de-la-historia/>
- Alvarado, A. (2015). *La moda refleja la diversificación de la cultura*. Disponible en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/moda-diversificacion-cultura-diseno-interculturalidad.html>
- Barthes, R. (2005). *El sistema de la moda*. Buenos Aires: Paidós.
- Bénaïm, L. (1999). *Issey Miyake*. Barcelona: Polígrafa S.A.
- Calais Germain, B. (2013). *Anatomía para el Movimiento. Tomo I: Introducción al análisis de las técnicas corporales*. Buenos Aires: Continente.
- Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito (2019). *Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo*. Disponible en: <http://www.abortolegal.com.ar/proyecto-de-ley-presentado-por-la-campana/>
- Croci, P. y Vitale, A. (2000). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca.
- De Micheli, M (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Deslanders, Y. (1998). *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets.
- Dezvas, E. (2019). *El legado de los diseñadores japoneses le come el terreno al clasicismo de París*. EFE [Revista en línea]. Disponible en: <https://www.efe.com/efe/espana/gente/el-legado-de-los-disenadores-japoneses-le-come-terreno-al-clasicismo-paris/10007-4094585>
- Dos miradas a la mujer en el siglo XX en el Museo del Traje* (2012). RevistaDeArte [Revista en línea]. Disponible en: <https://www.revistadearte.com/2012/11/19/dos-miradas-a-la-mujer-en-el-siglo-xx-en-el-museo-del-traje/>
- Eco, U. (1959). *El Zen y el Occidente*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/09/umberto-eco-el-zen-y-el-occidente.html>
- El origen de la túnica que usaban los monjes budistas* (2018). El Diario [Revista en línea]. Disponible en: <https://eldiariony.com/2018/04/23/el-origen-de-la-tunica-que-usan-los-monjes-budistas/>
- English, B. (2018). *Japanese fashion designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*. Londres: Bloomsbury.
- Fiorini, V. (2011). Identidad en la moda. La Nación [Revista en línea]. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/moda-y-belleza/identidad-en-la-moda-nid1418122>
- Fukai, A. (2012). *MODA. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Madrid: Taschen.

- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Gardey, A. y Pérez Porto, J. (2009). *Modernismo*. Disponible en: <https://definicion.de/modernismo/>
- Gilliam Scott, R. (1975). *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires: Ed. Víctor Lerú.
- González, A. (s.f.). *¿Sabes cómo es la vestimenta Budista?*. Disponible en: <https://santocielos.com/c-budismo/vestimenta-budista/>
- Grumbach, D. (1993). *Histoires de la mode*. Paris: Éditions du Seuil. Citado en: Lipovetsky, G. (2014). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Grupo 2. *Desde la Chinoiserie hasta el Japonismo: el recorrido de la influencia de Asia Oriental en el diseño* (2015). [posteo en blog]. Disponible en: <https://gaoantropologia.wordpress.com/2015/05/25/grupo-2-desde-la-chinoiserie-hasta-el-japonismo-el-recorrido-de-la-influencia-de-asia-oriental-en-el-diseno/>
- Henshall, K. (2012). *A History of Japan: From Stone Age to Super Power*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Ikeda, D. (1983). *Budismo: El Primer Milenio*. Buenos Aires: Emecé S.A.
- Ikeda, P. (2018). Inspiración japonesa for export. ParaTi [Revista en línea]. Disponible en: <https://www.infobae.com/parati/news/2018/04/11/inspiracion-japonesa-for-export/>
- Jones, T. (2012). *Rei Kawakubo*. Köln: Taschen.
- Kitamura, M. (2012). *Pleats Please. Issey Miyake*. Köln: Taschen.
- Kitamura, M. (2016). *Issey Miyake*. Köln: Taschen.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laver, J. (1995). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lehnert, G. (2000). *Historia de la moda del siglo XX*. Madrid: Könemann.
- Lipovetsky, G. (1993). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2014). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Luis, N. (2017). *Emilie Flöge, la musa de Klimt que la moda olvidó*. Smoda [Revista en línea]. Disponible en: <https://smoda.elpais.com/moda/emilie-floge-musa-gustav-klimt-disenadora-moda/>

- Martínez, A. (2015) *Multiculturalidad en la moda*. LG [posteo en blog]. Disponible en: <https://www.lgblog.cl/vivir-smart/moda-tendencias/multiculturalidad-en-la-moda/>
- Martínez Barreiro, A. (2004). *Moda y globalización: de la estética de clase al estilo subcultural*. Universidad de la Coruña. Disponible en: <https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/AnaBarreiro.pdf>
- Martínez Barreiro, A. (2006). *La difusión de la moda en la era de la globalización*. Universidad de la Coruña. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/55655/64909>
- Méndez, C. (2017). *Los 5 pilares de la filosofía de Yohji Yamamoto*. VEIN [Revista en línea]. Disponible en: <http://vein.es/los-5-pilares-la-filosofia-yohji-yamamoto/>
- Mir Balmaceda, M. (1995). *La moda femenina en el París de entreguerras*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Nentwig, J. (2016). *Vienna 1900 Wien*. Paris: Könemann.
- Ortiz, R. (2003). *Comunicación, cultura y globalización*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Osma, G. (2015). *Mariano Fortuny, his life and work*. Londres: V&A Publishing.
- Parrilla, M. (2018). *Definiendo la identidad de marca para saber quiénes somos*. Bang [posteo en blog]. Disponible en: <https://bangbranding.com/blog/definiendo-identidad-marca/>
- Postigo, M. *El buen quimono II: Moda e intersección, Oriente y Occidente. Dos amigas destinadas a encontrarse*. (2015). Ecos de Asia [Revista en línea]. Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/el-buen-quimono-ii-moda-e-interseccion-oriente-y-occidente-dos-amigas-destinadas-a-encontrarse/>
- Pozzetti, G. (2020). *Historia II: Belle Epoque*. Disponible en: <https://historiadeltraje.com/tag/belle-epoque/>
- Putruele, M. (2017). *El buen diseño es una herramienta potente para cambiar el mundo*. Infobae [Revista en línea]. Disponible en: <https://www.infobae.com/tendencias/2017/10/28/el-buen-diseno-es-una-herramienta-potente-para-cambiar-el-mundo/>
- Raymond, T. (1986). *Sabi-Wabi-Zen: el Zen y las artes japonesas*. Barcelona: Edicomunicación S.A.
- Rivière, M. (1996). *Diccionario de la moda: los estilos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo.
- Rodríguez, E. (2019). *Moda e identidad*. LM [Revista en línea]. Disponible en: <https://lmdiario.com.ar/contenido/179269/moda-e-identidad>
- Saillard, O. (2010). *Kenzo Antonio Marras*. Londres: Rizzoli.

- Saltzman, A. (2017). *El cuerpo diseñado: Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. (4ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Saltzman, A. (2019). *La metáfora de la piel: Sobre el diseño de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Santamaría del Río, L. (2013). *La moda del orientalismo... ¿quién la trajo a Occidente?*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://www.infocatolica.com/blog/infories.php/1310311240-la-moda-del-orientalismo-iqui?fbclid=IwAR3il58TW3brIT2emVD2grHlyFo3W10pAs-uGJ0OIZcvTyX9yJvx3sPipyQ>
- Saulquin, S. (2006). *Historia de la moda argentina: del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.
- Saulquin, S (2011). *La muerte de la moda, el día después*. Buenos Aires: Paidós.
- Suzuki, D.T. (2007). *Budismo Zen*. Guanajuato: Fundación de Estudios Tradicionales, A.C.
- Toussaint Samat, M. (1994). *Historia moral y técnica del vestido*. Madrid: Alianza.
- Velasco Irigoyen, M. (1986). *Secretos de la psicología Oriental*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas QUORUM, S.A.
- Wong, W. (1997). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: GG diseño.
- Zambrini, L. (2015). *Indumentaria y Tecnología: Introducción al diseño textil inteligente*. Disponible en: http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/02-Sessao-Tematica-Design-Moda-e-Cultura-Digital/Laura-Zambrini_ModaDocumenta2015_BILINGUE.pdf
- Zeng, X. (2017). *La estética Zen: desarrollo e influencia en la cultura y la pintura contemporánea de China, Japón y EE.UU.* (tesis doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=176339>