

Cuando Japón encontró a París: 30 años en el imperio de los signos.

En 1978, el diseñador japonés Issey Miyake publicaba el libro *East Meets West*, que tomaba el título del lema con el que se había aclamado a la primera colección de su compatriota, Hanae Mori, presentada en Nueva York, en 1965. Lo que partía como una revisión temática de su particular labor creativa desde 1970, acabaría convirtiéndose en un revelador y visionario compendio de la filosofía del diseño que Japón había comenzado a aportar a un concepto fundamentalmente occidental, la moda. Por aquellos años, una ya veterana Mori, quien inició su carrera en el Tokio de posguerra, trabajando para directores como Yoshimura y Ozu, lograba convertirse en la primera mujer asiática miembro de la *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*; Kenzo Takada había asentado su nombre en el *prêt-à-porter* francés; y Kansai Yamamoto y Mitsuhiro Matsuda, dos de los “Seis de Tokio” – etiqueta grupal y geográfica que décadas más tarde trascendería a los revolucionarios de Amberes -, habían irrumpido con carácter muy desigual en el panorama internacional. Con ellos, se comenzaba a escuchar un lenguaje que conciliaba la relación del cuerpo y la ropa, susurraba la potencial cualidad tridimensional del plano, y engañaba con una inquietante imaginación material a los demonios del utilitarismo indumentario; todo ello, escuchando a la industria desde la poesía de los tejidos, la creatividad en el proceso y el valor de los medios visuales de difusión. El imperio occidental de la moda estaba así “flotando en un mar de signos” que explosionarían en 1981 cuando Rei Kawakubo y Yohji Yamamoto comenzaron a contradecir en las pasarelas de París algunos de sus credos, acabando por articular uno de los manifiestos más

influyentes y trascendentales de la posmodernidad indumentaria.

Dentro de la distintiva actividad que Barbican Centre realiza a través de exposiciones focalizadas en los diferentes lenguajes del diseño, “Future Beauty. 30 Years of Japanese Fashion” se ha proclamado ya como una pionera al recopilar por vez primera en Europa los últimos treinta años de la llamada “vanguardia japonesa” en moda. Creadores consagrados como Miyake, Rei Kawakubo o Yohji Yamamoto, así como nombres relativamente nuevos como Junta Watanabe, Tao Kurihara, Jun Takahashi, Fumito Ganryu, Matohu o Mintdesigns, quedan representados en una exposición enfrentada con el reto de conjugar el presente continuo en una retrospectiva. Para lograrlo, el peso del discurso es sostenido por las piezas provenientes del Instituto Indumentario de Kyoto, del que Akio Fukai – responsable de la muestra junto con Kate Bush – es Directora y Comisaria Jefe. Así, las prendas exhibidas parecen alcanzar una autonomía temporal y estilística conveniente a los argumentos que, durante tres décadas, han erigido a los maestros japoneses como visionarios de una industria que estaba a punto de caer en el agotamiento autorreferencial. Sin embargo, gracias al agudo acercamiento geográfico y teórico, se evita con éxito el sentenciar unos criterios expositivos únicamente próximos a la defensa del valor material de la indumentaria. Dentro de esta línea, en el emplazamiento excepcional de la Barbican Art Gallery, el arquitecto Sou Fujimoto ha respondido de manera pragmática y simbiótica al objeto y al espacio. Velos semi-transparentes, intocables en su delicadeza, cuelgan desde el techo al suelo para separar las secciones, dotando al afortunado emplazamiento de una implícita voz en un discurso en el que se entremezclan, de manera casi fantasmagórica, los ecos de los espectáculos y desfiles, y las voces de los principales protagonistas de la muestra – Miyake, Kawakubo y Yamamoto – en entrevistas que ayudan a esclarecer algunos misterios de su universo creativo.

La exposición – que por su densidad y magnitud exige incluso al espectador más habituado a este campo a concentrarse en un extenso tiempo de visita -, queda dividida fundamentalmente en dos ejes, marcados por los dos pisos de la Galería. El primer nivel resume en cuatro secciones temáticas las claves para comprender algunas de las cualidades formales, materiales y estilísticas del diseño indumentario japonés, recorriendo conceptos aplicados como *wabi-sabi*, *ma*, artes tradicionales como el origami, o culturas como el *kawaii* y el fenómeno *cosplay*. Así, en cierta manera, uno de los méritos principales de estos apartados será el silenciar definitivamente los restos que una primera oleada crítica sedimentó en los ochenta, a propósito de la convulsión que supusieron determinadas “agresiones pasivas” del diseño japonés hacia el exceso formal y cromático, la ostentación historicista y la aceleración del cambio. No en vano, sobre un sólido análisis de la moda como un sistema fuertemente institucionalizado y generador de un capital cultural, la historiadora Yuniya Kawamura analizaría la cadena de acontecimientos que llevó a la aceptación de las imágenes propuestas por los japoneses en los ochenta, basándose implícitamente en el papel que, en el siglo XIX, desempeñaron críticos y marchantes en la aceptación del Impresionismo (Yuniya Kawamura en *The Japanese revolution in Paris fashion*, Berg, 2004). Ahora bien, lejos de intentar ahondar en las facetas de tal paralelismo – fundamentado por Kawamura en cuestiones puramente estructurales del sistema -, conviene advertir que, realmente, de aquello de lo que adolecía la obra de los creadores japoneses era una mirada occidental a la hora de abordar sus significados (muestra de ello es su inmediata categorización como “vanguardia”). De este modo, etiquetas como “Le Destroy” o “*beggar look*”, apelando a una cierta estética “povera” en las prendas rasgadas o agujereadas que tanto Kawakubo como Yamamoto presentaron a comienzos de los ochenta, la fealdad, masculinización y “deconstrucción” relacionadas con sus perennes asimetrías y faltas de

estructura, entre otros rasgos, o la uniformidad detectada en el monocromatismo, pudieron oscurecer entre parámetros occidentalizados la naturaleza de lo que se vio como un golpe intencionado a los supuestos valores de la industria. Si bien es cierto que creadores como Margiela han tomado prestados signos de este lenguaje como parte de la estrategia de diferenciación frente a los imperativos y convencionalismos del sistema, sirviendo a la vez a la legitimación cultural de su trabajo, debemos intuir una espontaneidad en las formulaciones de los japoneses que, no obstante, se acercan a un pensamiento lógico de la indumentaria.

Este hecho se hace manifiesto, por ejemplo, en el espacio *"In the Praise of Shadows"*, que da la bienvenida a la exposición. Así, frente a la exploración de las posibilidades no sólo del negro, sino del claroscuro indumentario, la cita del tratado de Tanizaki aporta razones a las cualidades estéticas de los trabajos. En principio, las famosas experiencias de Kawakubo en torno a este color, indicarían un relativismo – refirmado en su pronunciamento *"Red is Black"* – que podríamos definir contrario al valor nivelador asociado simbólicamente al negro. De este modo, constituyendo una asunción sutil de su esencia totalitaria, revelaría metafóricamente en sus matices tonales unas posibilidades de diferenciación frente a la uniformidad conllevada por los consensos democráticos de la moda. Todo esta experiencia se ve favorecida por las superposiciones de volúmenes y, más adelante, por el exceso formal de creadores como Junta Watanabe, con su reciente colección *"Feather and Air"* (Otoño/Invierno de 2009-2010). Igualmente, en ese encuentro con las palabras de Tanizaki en apoyo a los nuevos significados de la belleza, descubrimos entre las sombras provocadas por los legendarios agujeros, la conciliación con el devenir del tiempo en la no negación, sino proclamación del inevitable desgaste. Los "claroscuros" de Yamamoto y Kawakubo, no suponen una violación del tejido – como sucedería en movimientos contraculturales como el *grunge* de los noventa –,

sino un enaltecimiento de materiales conscientemente fabricados en su imperfección. En su oposición visual con la ostentación de los ochenta, este fue uno de los rasgos más desafiantes para una moda que tardó en entender un homenaje a la fatal destrucción de sus productos.

Ahora bien, una de las secciones más interesantes es "*Flatness*". La tan revivida influencia de la naturaleza plana de la prenda japonesa más universal, el kimono, es contemplada desde las revisiones que han realizado los maestros japoneses en torno la cualidad bidimensional del diseño indumentario. A través de sus obras, la popular "conciencia del cuerpo", que Galliano, Gaultier, Alaïa o Lacroix, entre otros, lidiaban durante la década de los ochenta, se encontró con una nueva oleada de liberación del cuerpo femenino que, lejos de contradecir en sus objetivos a la moda europea, pretendía una misma reflexión sobre los espacios sociales ocupados por la mujer. Es por este motivo que podemos encontrar en "*Flatness*" las mayores reminiscencias formales con algunos de los creadores europeos que se enfrentaron en tal batalla a lo largo del siglo XX; tales serían Fortuny y Madrazo, Vionnet o Cristóbal Balenciaga, revelándose así un carácter plenamente universal en las soluciones adoptadas en beneficio del confort. Lo que podríamos caracterizar como una "mirada inversa al japonismo indumentario", se hace evidente en algunas piezas, como el cilíndrico vestido con cubrición de vinilo de Rei Kawakubo (Primavera/Verano de 1998) o el desestructurado abrigo de lana y fieltro de esta misma diseñadora (Otoño/Invierno 1983-84).

No obstante, este paroxismo referencial al que inconscientemente podemos vernos envueltos, se rompe al arrastrarnos a una manifestación perfecta de los valores visuales de lo bidimensional en Japón a través de las fotografías de piezas de Kawakubo realizadas por Naoya Hatekeyama en 2009. El valor caligráfico de la prenda, retratada en su obsceno despliegue en el plano, denota una

afección semiótica de los diseños, al tiempo que revela la sincera declaración de la naturaleza bidimensional de la indumentaria en ausencia de sus soportes corporales; idea explorada por el inquieto Miyake desde el inicio de su carrera, y que podemos comprobar en distintos momentos de “Future Beauty” a través de la impresionante disposición de “A-POC” – su sistema de auto-confección de ropa por medio de un tubo de tejido plano desarrollado a finales de los noventa -, o en “1 3 2 5”, colección presentada el pasado mes de septiembre de 2010 en la galería Kreo de París.

Frente a ello, la consecución de una autonomía tridimensional de las prendas forma parte de la pluralidad abordada desde “*Tradition and Innovation*”. Algunas de las imágenes más influyentes en la moda de las últimas décadas surgen en esta sección, para ilustrar los frutos de una arriesgada puesta en común de lenguajes como el origami y la experimentación tecnológica en el desarrollo de nuevos materiales, desafiando, en la mayoría de los casos, la funcionalidad de la ropa. De tales métodos han surgido prendas casi utópicas como el vestido dorado de espirales de red de nylon que fue parte de *The Pillow Book* de Greenaway, tras ser creado por Koji Tatsuno para Otoño/Invierno de 1993-94. También podemos señalar lo que parecen alusiones a la metáfora de la “mujer-flor” por parte de Watanabe, Takahashi, ó Ohya con su mítico *The Wizard of Jeanz* (Primavera/Verano de 2000). Todo ello demuestra una imaginación arrastrada a la imposibilidad que, en cierto modo, está ligada a una teatralidad y ausencia de límites impuestos que se deja ver igualmente en muchas facetas de la cultura popular del vestir o el *Tokyo Street Style*, cuya influencia en estos creadores es analizada en el último apartado temático, “*Cool Japan*”.

Ahora bien, en la medida en que se están revisando las alusiones explícitas a un origen del que estos diseñadores no llegan a renunciar (estandarte de ello es el vestido tricolor con el sol naciente creado por Kawakubo en 2007), ejemplos

expuestos, como la colección "*Techno Couture*" (Otoño/Invierno de 2000-01) de Watanabe, demuestran una final simbiosis con los procesos de confección occidentales. Dotando de un nuevo valor estético a tejidos como el poliéster y el nylon, especialmente Watanabe y Kawakubo generarán una extravagante reinvencción de iconos de la moda occidental como el guardainfante, el polisón o la gola. La exploración de las posibilidades estructurales de tales elementos indumentarios a través de nuevos tejidos, que en algunos casos remiten de nuevo a Balenciaga, puede contemplarse desde la permeabilidad de estos creadores frente a la historia de la moda europea, consolidando en la exposición una doble perspectiva de lo que se consideraría tradición en su universo de imágenes y referencias. No obstante, no podemos obviar que, al margen de este proceso de *feedback*, los diseñadores nipones han escogido referencias formales perfectas para experimentar con las posibilidades estructurales del diseño y de los materiales como fundamental objetivo.

De hecho, la exposición no pretende ofrecer una comprensión externa de estos trabajos e influencias, sino valorarlos desde su dimensión interna en el proceso creativo. A tal fin contribuye la acertada inclusión de las mencionadas entrevistas, proyectadas de manera secuencial. Con ellas se declara la importancia del discurso y de la reflexión del diseñador en la moda contemporánea, en unos documentos fílmicos que intercalan invalorable extractos de desfiles o espectáculos como *The Loss of Small Detail* (1991), los cuales exponen el valor de la danza y lo performativo para la plenitud de la obra de creadores como Miyake. Igualmente, el visitante deberá detenerse en la proyección de *Notebook on Cities and Clothes* (1989), documental en el que Wim Wenders dibujó una sensacional analogía entre la mano del cineasta y la del diseñador de moda, dejando un bello alegato del valor creativo de esta industria, y un extraordinario testimonio del trabajo de Yamamoto. En esta línea, siguiendo a un segundo nivel de la exposición, de criterios más cronológicos, el

visitante se centrará en el testimonio del universo individual del creador, por medio de monográficos dedicados a la evolución de la carrera de Issey Miyake, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Junta Watanabe, Jun Takahashi, Tao Kurihara, así como el avance de las propuestas de las nuevas generaciones como Mintdesigns o Né-Net.

Por otro lado, conviene señalar que no es parte del objetivo de la muestra el abordar de manera directa el proceso de adaptación *a priori* de las estrategias del sistema internacional de la moda por parte del diseño japonés.

Antes de dar el salto a la industria europea, nombres como Kawakubo o Yamamoto, supieron ampararse bajo la creación de firmas como Comme des Garçons o Y's Incorporated Ltd, respectivamente. Sin embargo, llegaron a mantener la distinción, reconocimiento y hasta protagonismo de su firma individual, algo aprendido por sucesores como Takahashi, fundador de Undercover. Esta diferenciación frente a la disolución total del nombre a la que acostumbra la industria no es eludida por la exposición, que en todo momento lo hace evidente en la señalización de autoría. En esta línea de afirmación creativa, la presencia del universo mediático que rodea el trabajo de estos diseñadores demuestra un equilibrio entre la correcta simbiosis con el medio y la reivindicación de los valores artísticos y culturales de la moda a través de sus lenguajes de difusión. La revista *Six* de Comme des Garçons es ya un icono en la experimentación con la divulgación de las creaciones, destacando la decisiva colaboración con Peter Lindbergh. De hecho, la búsqueda por parte de esta firma de este y otros objetivos como el de Inez van Lamsweerde e incluso el de Cindy Sherman, intrusa en la industria, contribuyó a la revisión de la naturaleza y los mecanismos de generación de la "imagen de moda" a través de la fotografía

Finalmente, la definición de la filosofía de esta ejemplar exposición, es complementada por un extraordinario programa de actividades entre las que están por llegar talleres como

"Flatness and Form" o la presentación de *"Disruption: A Fashion Performance"*. Igualmente cabe destacar su excepcional catálogo con textos de Barbara Vinken, Susannah Frankel y la comisaria, Akiro Fukai, quien, desde su experiencia en exposiciones precedentes como *"Japonism in Fashion"* aporta sin duda una mirada inversa a la acostumbrada, y una de las manos maestras a la hora de aportar las claves que ayudan a comprobar que el diálogo entre Japón y la industria de la moda no se ha perdido en la traducción.

FUTURE BEAUTY: 30 YEARS OF JAPANESE FASHION

Barbican Art Gallery, Londres.

15 de Octubre de 2010 – 6 de Febrero de 2011.

Horario: Todos los días de 11.00 – 20.00 h, excepto martes y miércoles hasta 18.00 h y jueves hasta 22.00 h.

La ilustración que acompaña estas páginas es una fotografía de Lyndon Douglas.