

日常の暮らし

Nichijou no kurashi

Belleza e impermanencia del cotidiano

Proyecto para optar al Título Profesional de Diseñador

Claudia Valentina Valdebenito Paillamil



FACULTAD DE
ARQUITECTURA
Y URBANISMO

UNIVERSIDAD DE CHILE

Profesora guía,
Verónica Ode Saleh
Diciembre de 2021

日常の暮らし

Nichijou no kurashi

Belleza e impermanencia del cotidiano

Proyecto para optar al Título Profesional de Diseñador

Claudia Valentina Valdebenito Paillamil

Profesora guía.
Verónica Ode Saleh



UNIVERSIDAD
DE CHILE

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Pregrado
Carrera de Diseño

Agradecimientos

A mis papás, por apoyarme incondicionalmente durante estos cinco años y ayudarme siempre que lo necesité.

A mis amigos, por estar ahí y ser mi lugar seguro.

A Jessenia y Javiera, por ser mi hogar, mi familia y mi cable a tierra.

A Verónica Ode, por confiar en mí y darme las herramientas que necesitaba para desarrollar este proyecto.

Hacer real lo que hace la luz

Anónimo



índice

1. Introducción	13
1.2 Fundamentación	14
1.3 Motivaciones personales	16
2. Investigación base	19
2.1 Objetivos	20
2.2 Preguntas de investigación	21
2.3 Metodología	21
3. Marco teórico	26
3.1 Wabi Sabi	28
3.2 Mono no aware	31
3.3 Ma	33
3.4 Slow Design: las emociones y los objetos cotidianos	36
3.4.1 Sobre el Diseño	36
3.4.2 Slow Design	37
3.4.3 Los objetos	39
3.5 Perspectiva japonesa	40
3.6 Fotografía analógica como medio	45
3.7 Fotografía analógica como objeto	47
3.8 Impermanencia	54
3.9 Síntesis conceptual	57

4. Referentes	60
4.1 Referentes en Diseño	62
4.2 Referentes en Fotografía	66
4.3 Referentes objetuales	70
5. Proyectación	74
5.1 Descripción del proyecto	75
5.2 Oportunidad de diseño	75
5.3 Definiciones generales	76
a) Fotografía de autor	76
b) Diseño editorial	81
c) Libro de artista	82
d) Fotozine	88
e) Cultura bento	90
5.4 Conceptualización	92
5.5 Decisiones de diseño	94
6. Realización	101
6.1 Acercamientos visuales	102
6.2 Prototipos	110
6.3 Decisiones finales	111
6.4 Propuesta visual final	114
6.5 Conclusiones	116
7. Bibliografía	120

日常の暮らし

Resumen

Nichijou no kurashi: belleza e impermanencia del cotidiano, es una obra que nace a partir de exploraciones visuales acerca de nuestro entorno y los objetos que nos rodean, con el propósito de abrir una discusión acerca de los alcances de la disciplina del Diseño y los aprendizajes que nos puede entregar la tradición estética japonesa.

El presente informe se plantea como una exploración teórico-práctica, acerca de elementos de la estética japonesa, el diseño para el bienestar humano y la fotografía analógica como soporte material. La discusión se desarrolla en torno a nuestra relación emocional con los objetos cotidianos y el significado de éstos, teniendo en cuenta la sobreproducción de los mismos y la pérdida de valor de la imagen única analógica.

Palabras clave. Palabras clave. estética japonesa, fotografía, objetos, cotidiano, analógico, emociones.

Abstract

Nichijou no kurashi: beauty and impermanence of the everyday, is a work that is born from visual explorations about our environment and the objects that surround us, with the purpose of opening a discussion about the scope of Design as a discipline and the lessons we can learn from Japanese aesthetic tradition.

This report is proposed as a theoretical-practical exploration of elements of Japanese aesthetics, design for human well-being and analog photography as a material support. The discussion revolves around our emotional relationship with everyday objects and their meaning, taking into account their overproduction and the loss of value of the single analog image.

Keywords. Japanese aesthetics, photography, objects, everyday, analog, emotions.

introducción

Nichijou no kurashi: belleza e impermanencia del cotidiano surge de la curiosidad y la influencia que ha tenido la cultura asiática el último tiempo tanto a nivel local como global, y que de diversas maneras también me ha influenciado en niveles más personales, desde mi introducción al Budismo los últimos años, mi interés y gusto personal por el cine y la música japonesa, hasta un completo cambio de perspectiva en mi forma de ver el diseño, luego de comprender las bases estéticas y espirituales del trabajo artístico y su desarrollo en Japón bajo la mirada Budista y Sintoísta.

Lo que conocemos como estética japonesa, surge de la combinación de las dos religiones mayoritarias y más importantes en Japón: el Sintoísmo y el Budismo. Por un lado, el sintoísmo muestra su influencia desde la importancia que da a la natura-

leza, mientras que el budismo lo hace desde la imperfección de las cosas y la impermanencia de éstas. Es esta relación la que entrega al concepto de belleza japonesa características como irregularidad, sugestión y simplicidad.

La intención radica en poner en discusión la posible relación entre las disciplinas del diseño gráfico y diseño emocional, vistas desde una perspectiva occidental, con la estética japonesa, estudiando el contraste teórico existente entre ambos mundos. Como resultado, nichijou no kurashi: belleza e impermanencia del cotidiano está enmarcado tanto en el área editorial como en una exposición, ya que aunque su objetivo no es ser serializado, sí busca abrir una discusión en cuanto a la relación que tenemos con el cotidiano.

Para esto, se exploran como eje central las principales características de la estética japonesa en distintos conceptos relacionados a las artes, y cómo éstos pueden influenciar tanto el diseño local como mi trabajo fotográfico, desde una perspectiva emocional, o para el bienestar humano, con el objetivo de replantear tanto mi visión personal del Diseño, como la forma en que esta disciplina se desarrolla en Chile, ligándola también a otras disciplinas, como la fotografía, que pueden nutrir el quehacer como artistas, diseñadores, académicos y estudiantes, a modo de crear conocimiento en torno a la sustentabilidad y a la valorización de los objetos que nos rodean, reflexionando acerca nuestra relación con éstos en la vida cotidiana, y la sobreproducción de los mismos a nivel mundial.

fundamentación

Una de las principales diferencias que podemos encontrar entre el diseño occidental y el diseño japonés, es que para éste último no hay opuestos, sino que complementarios (Verghe- se, 2003). Esto se ha visto en la mezcla entre elementos nuevos y antiguos, nativos y foráneos, tradicionales y modernos, no sólo en el diseño, sino que también en las artes y sus diferentes disciplinas (Bognar, 1988). En el diseño occidental, según lo planteado por Verghe- se, se busca el conocimiento separando todos los elementos y mirán- dolos uno a uno, mientras que en el diseño oriental la mirada es opuesta: se busca sabiduría mirando todo un conjunto.

Japón representa para occidente un gran enigma en tanto es un país cuya sociedad se encuen- tra altamente tecnificada, pero

a su vez mantiene sus rasgos más tradicionales, los cuales podemos ver en su forma de hacer Diseño, en la mantención de templos y en la constante enseñanza de tradiciones de generación en generación, cuyo conocimiento se ha expandido mundialmente.

Como diseñadores, nos vemos constantemente enfrentados a nuevos desafíos para expandir los límites de nuestra disciplina a otras áreas. En este caso, es pertinente proponer un trabajo de diseño que, siguiendo los conocimientos y filosofía esté- tica japonesa, pueda por medio de la fotografía proponer una nueva mirada a nuestra propia identidad, cultura, y las parti- cularidades que nos entrega la cotidianidad y naturaleza que nos rodean. Esto, entregando vital importancia al rol comuni-

cativo del diseño gráfico, como plantea Jorge Frascara en Dise- ño y Comunicación (2000), “la comunicación es el área que da razón de ser al diseño gráfico y representa el origen y objetivo de todo trabajo” (p.61). En este sentido, el fin de la propuesta a desarrollar es despertar una res- puesta emocional en el usuario, considerando que “toda forma genera una respuesta, sea ésta cognitiva o emocional” (p.62).

*motivaciones
personales*

Este proyecto nace de mi curiosidad por la observación de nuestro entorno, y nuestra relación con los objetos que forman parte de nuestro día a día. Al momento de crear, ya sea en diseño o en fotografía, el cotidiano y el paso del tiempo son mis principales referentes y fuentes de interés. Desde mi adolescencia, cuando recibí mi primera cámara analógica a los 14 años, comencé a desarrollar especial interés por fotografiar situaciones cotidianas, como mis mascotas o los objetos en mi habitación. Tener esta cámara desde temprana edad, además, captó especialmente mi atención hacia los medios analógicos de materialización de mi trabajo fotográfico, por lo que al momento de trabajar en proyectos durante los últimos años, la técnica analógica siempre ha sido mi primera opción.

En mi paso por la carrera de diseño, comencé a desarrollar interés por el cruce de áreas, como

diseño gráfico e industrial, y por el cruce de disciplinas, como diseño y fotografía. Intencionalmente, escogí no tener una mención, pues eso me dio la libertad de poder aprender de las dos áreas enseñadas dentro de la Universidad de Chile, y la posibilidad de acercarme o alejarme a una u otra dependiendo de mis intereses académicos. Esta misma oportunidad me motivó a desarrollar un proyecto que, aunque más ligado al diseño gráfico, no deja de lado los objetos y materiales de nuestro entorno, pues son estos elementos los que se ponen como protagonistas, por medio de la visualidad y la objetualización del proyecto.

Durante mis años en la universidad, comencé a acercarme a la cultura asiática desde la música y mi interés por la cerámica de China, Corea del Sur y Japón. La curiosidad por estas dos disciplinas me hizo querer ir más allá en mis conocimientos, leyendo sobre historia, religión y arte.

Como estudiante de diseño, me generó un particular interés ver cómo se desarrollaba el arte, diseño y fotografía en estos países, pero fue en específico la música lo que despertó en mí una gran inclinación hacia la estética japonesa.

Comprender los conceptos que la guían y cómo artistas, fotógrafos, diseñadores y escritores la utilizan en su trabajo, generando distintas atmósferas y evocando sentimientos como la melancolía o la tristeza. Fue esto lo que me hizo querer incorporar esta estética en mi propia obra como diseñadora en mi día a día dentro de mis creencias personales. Sin embargo, el choque de culturas y el cuestionamiento por parte de terceros me hicieron notar que hay una invaluable posibilidad de ahondar en la investigación y

creación en base a este tema, ya sea personal o académicamente, para así potenciar el diálogo y el conocimiento, con el objetivo de rescatar lo que otras culturas ofrecen, adaptarlo y aplicarlo en nuestro propio contexto.

Creo que es de suma importancia hacer constantemente una introspección a nuestra cultura y tradiciones locales, pero sin olvidar que vivimos en un mundo globalizado y podemos aprender de una u otra forma de las tradiciones de diversos países y localidades, para incorporar esos aprendizajes a nuestro quehacer como diseñadores y como personas.

*investigación
base*

Objetivo general

Creación de un proyecto de diseño como exploración personal desde lo objetual, que se plasmará en una obra editorial autoral, por medio de un libro de artista, y una exposición fotográfica.

4.2 Objetivos específicos

- * Describir los conceptos estéticos Mono no Aware, Ma y Wabi Sabi, y cómo estos se relacionan con el diseño.
- * Caracterizar los objetos que nos rodean y su relación con el Diseño Emocional.
- * Explorar nuestro cotidiano como motivo de creación autoral.
- * Evidenciar la fotografía como medio de expresión de emocionalidad y cotidianidad, y su aplicación en el diseño.
- * Creación de un libro de artista como objeto de documentación del cotidiano.
- * Aportar a la discusión en cuanto a la relación del diseño con otras disciplinas, y cómo estas aportan a la expansión del mismo.

Preguntas de investigación

¿Qué caracteriza y diferencia a las artes y el diseño japonés?

¿Podemos expresar nuestra emocionalidad por medio de la fotografía y el diseño?

¿Cómo nos podemos acercar desde la fotografía a nuestros objetos cotidianos?

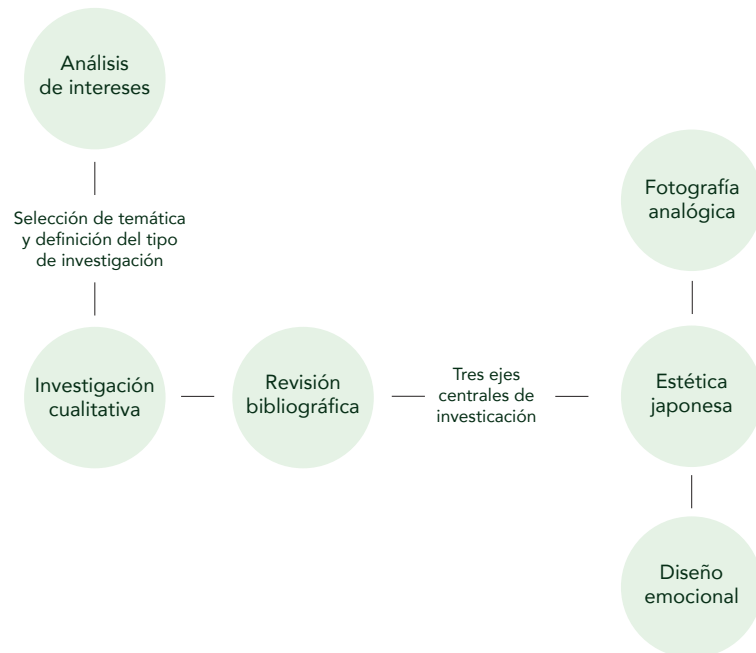
Metodología

La metodología de investigación para el desarrollo de **nichijou no kurashi**, es en primera fase de tipo cualitativa, abordada desde la revisión bibliográfica en torno a la estética enmarcada en la historia de Japón, sus enseñanzas y aplicaciones en la vida cotidiana de dicho país. A continuación, se realiza la investigación y síntesis tanto de la teoría del diseño emocional como de la fotografía, y sus alcances como disciplinas. En una segunda fase, luego de establecer las bases teóricas y referentes en diseño y fotografía, se da pie a estudios exploratorios por medio de fotografías de nuestro entorno.

Primera fase: estudio cualitativo

Antes de comenzar con este proyecto, se planteó la idea de que fuese un trabajo de creación propia, que tuviese relación con mis experiencias personales. Luego de un análisis introspectivo, se decidió abordar una temática relacionada con mis gustos e interés en la cultura asiática. A partir de esto, determiné que la primera fase del proyecto sería una investigación cualitativa. Para realizar esta investigación, abordé mi revisión bibliográfica desde tres ejes principales.

En primera instancia, el principal motivo de búsqueda bibliográfica giró en torno a la estética japonesa. Su alcance emocional y objetual me llevó a relacionarlo con los siguientes dos ejes: diseño emocional o para el bienestar humano y la fotografía analógica.



Segunda fase: estudio exploratorio

En esta segunda fase, luego de haber establecido el tema a desarrollar y la problemática, determiné que la forma de abarcar el proyecto sería desde la recopilación de referentes y estudios exploratorios, por medio de fotografías, a los objetos que nos rodean y la relación de las personas con éstos.

Este proceso no fue lineal, ya que mis estudios exploratorios, tanto visuales como personales, se encontraban una y otra vez enfrentados a la teoría y a una constante comparación con mis referentes.



Diagrama de sistema

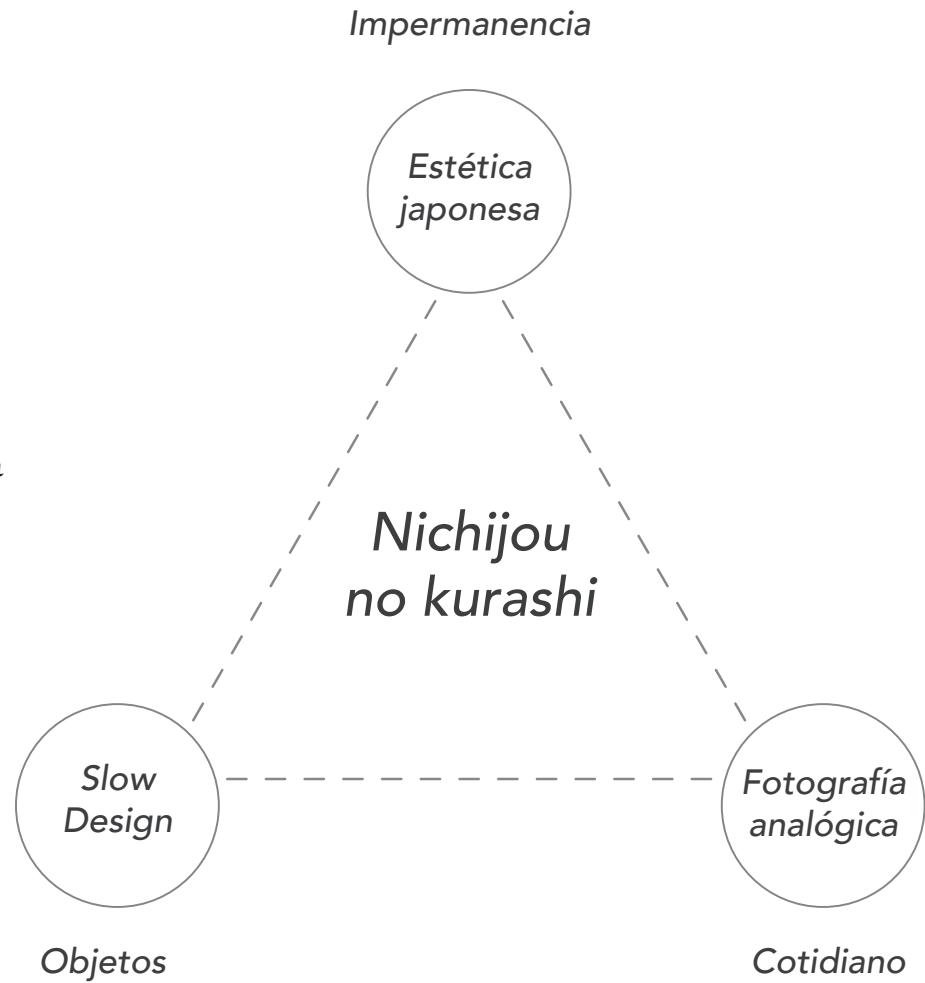


Figura 1. Primer acercamiento a un diagrama de sistema.

*marco
teórico*

Para llevar a cabo el presente proyecto, se toman como conceptos centrales términos estéticos de origen japonés: Wabi Sabi (侘寂), Mono no aware (物の哀れ) y Ma (間). Estos se desarrollaron junto a cuatro ejes centrales de investigación y trabajo de creación: slow design, la perspectiva japonesa, el concepto de impermanencia y fotografía analógica como medio.

Wabi Sabi (侘寂)

Término que hace referencia a la “belleza de la imperfección”. Una traducción literal de “wabi” es “pobreza”, palabra que nos habla de humildad, imperfección y asimetría. Se diferencia del modernismo en tanto implica una visión intuitiva, romantiza la naturaleza, creyendo en lo incontrolable de ésta, la función y utilidad no son primordiales y la perfección de la materialidad no es un ideal.

En su libro “Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers”, Leonard Koren nos explica que la base metafísica de Wabi-Sabi nos dice que las cosas evolucionan o involucionan desde la nada. Desde la espiritualidad, el conocimiento es sagrado y la belleza puede salir de la fealdad. A su vez, moralmente, nos insta a deshacernos de todo lo innecesario. Es un estado mental en que debemos aceptar lo inevitable, así como apreciar el orden cósmico, esto implica que las imágenes nos fuerzan a contemplar nuestra mortalidad, evocan una soledad existencial y una tristeza que nos recuerda que toda existencia tiene un mismo destino.

Un objeto en que podemos ver wabi sabi es en los jarrones utilizados por Sen-no-Rikyu, maestro de té. De acuerdo a Pui Ying Kwan en “Exploring japanese art and aesthetic as inspiration for emotionally durable design”, una de las principales diferencias entre la cultura oriental y occidental, es que en este última este jarrón habría sido desechado al ser considerado roto y poco funcional, mientras que en Japón la grieta formada por su uso es considerada como su atributo más “adorable”.



Jarra de Bambú de Sen-no-Rikyu. (Museo Nacional de Tokio)



Cerámicas de Miwa Kazuhiko

Mono no aware (物の哀れ)

Por su parte, Mono no aware hace referencia a la impermanencia de las cosas y la melancolía de su paso, dicho de otra forma, la tristeza sobre la realidad de la vida. El Aware nos habla de las emociones que el exterior provoca en nosotros, y al mismo tiempo nos recuerda que nada en este mundo es permanente. Transmite una belleza fugaz en una experiencia que no puede ser concretada por un solo momento o imagen, por lo que es un tipo de belleza que crea una experiencia para el observador. Para Lauren Prusinski en “Wabi-Sabi, Mono no Aware and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History”, es difícil describir las emociones asociadas con Mono no aware, ya que estas varían con cada objeto y espectador.

Históricamente, remontándonos al periodo Heian en Japón, este concepto ha sido más relacionado con estados anímicos melancólicos, ya que las emociones, aunque variantes, siempre han estado relacionadas con algo que ya no está, dejando atrás nada más que un recuerdo o pista de algo que quizás estuvo ahí (Prusinski, 2012).

Una de las muestras más tradicionales de este concepto en la sociedad japonesa es la apreciación de esta por el hanami, observar la belleza de las flores, especialmente el crecimiento anual de las flores de cerezo. Estas, al ser increíblemente efímeras, conmueven cada año en Japón por la melancolía e impermanencia que representan.



«Excursión para ver los cerezos de una noble y sus ayudantes» - Hosoda Eishi (MET Museum)

Ma (間)

Finalmente, Ma nos habla de la belleza en el vacío o la falta de forma. La podemos traducir como pausa o abertura, algo que no puede ser representado en un objeto tangible (Andrijauskas, 2003), pero según Pui Ying Kwan, en la cultura japonesa su significado se ha desarrollado como un concepto espiritual mucho más profundo que su traducción. A pesar de su difícil representación para los artistas, la ambigüedad de Ma le da su propia estética y atemporalidad, permitiendo que trascienda las barreras culturales y espaciales (Prusinski, 2012).



Shōrin-zu byōbu. Parte de un díptico de Hasegawa Touhaku. (400th Memorial Retrospective – Museo Nacional de Tokio)

Una traducción literal es ‘intervalo en el tiempo y/o espacio, y en el diseño japonés describe los espacios vacíos, la vaguedad, abstracción e irregularidad. Aunque las primeras referencias a ma fueron en la antología Manyōshū en el octavo siglo, no fue sino hasta el periodo posguerra que se comenzó a utilizar como un término estético. Luego de la Segunda Guerra Mundial, Kawai Hayao (1928-2007), “incorporó valores Budistas en sus ideas sobre la psicología, describiendo como clave para entender la psyche japonesa como un ‘hueco vacío’, en referencia al término budista mushin (vacío)” (Graham, 2014).

Patricia Graham en “Japanese Design”, entrega al arquitecto Isozaki Arata la responsabilidad de la popularidad del término, que comenzó en los años 70, luego de una exhibición organizada por él llamada Ma: Space-Time in Japan. Fue esta última la que situó a Ma dentro del contexto de la estética japonesa. Isozaki escogió esta línea unificadora porque, para él, representaba la base de casi todos los aspectos de la vida japonesa.

En la arquitectura japonesa, engawa es una típica franja de madera en el piso, ubicada inmediatamente antes de las ventanas y contraventanas dentro de las habitaciones tradicionales. Recientemente, este término también hace referencia a la “aranda fuera de la habitación también” (Cheung, p.3). En el diseño engawa, ma nos da una intriga que trasciende el espacio entre la naturaleza y la naturaleza.



Engawa & Garden Stepping Stone. Jiro Harada, 1936



Madre lavando a su hijo, 1766, Harunobu Suzuki

Slow Design: Las emociones y los objetos cotidianos

Sobre el Diseño

Para abordar el diseño en el presente proyecto, la definición más adecuada es la planteada por John Heskett en “El diseño en la vida cotidiana”, quien se refiere a la disciplina como “la capacidad humana para dar forma y sin precedentes en la naturaleza a nuestro entorno, para servir a nuestras necesidades y dar sentido a nuestras vidas” (p. 7). Asimismo, nuestro mundo inmediato, todo aquello que nos rodea, está condicionado, de una u otra forma, por resultados de Diseño.

Estos resultados de diseño, son a su vez la suma de decisiones y opiniones de las personas, por lo que el factor humano siempre está “presente en las decisiones que se toman en todos los niveles de la práctica del diseño” (p. 8). De esta forma, la capacidad de diseñar se halla en el núcleo de nuestra sociedad, permitiéndonos construir nuestro propio hábitat y nuestras propias experiencias.

Es por esto que el diseñador debe tener una profunda preocupación por las ideas de los usuarios. Desde la década de los 80, nos explica Heskett, el movimiento posmoderno ha ido priorizando “el valor semántico del diseño más que sus cualidades utilitarias” (p.57), es decir, la base para la creación de un producto es su significado y no el uso al que está destinado; beneficiando, además los intereses de sus fabricantes.

Slow Design

Durante el último siglo, el diseño, tanto gráfico como industrial, se ha orientado a la producción masiva de bienes y la reducción de costos en respuesta a las necesidades del ser humano. Sin embargo, en los últimos años, este enfoque ha ido cambiando, poniendo su atención en el bienestar humano, dirigiendo sus esfuerzos a mejorar la calidad de vida de las personas. En este contexto, y con el surgimiento de nuevos movimientos en diseño dirigidos a este propósito, como diseño verde; consumo ético; sustentabilidad, entre otros, se define el bienestar humano como un estado en que “las personas tienen la capacidad y la posibilidad de llevar una vida que tienen motivos para valorar, implica tener seguridad personal y ambiental, acceso a bienes materiales para llevar una vida digna, buena salud y buenas relaciones sociales” (Gualdrón, 2017).

En este sentido, como marco de referencia para abordar el diseño emocional, o diseño para el bienestar, hacemos referencia a dos condiciones: el bienestar de las personas y sus experiencias positivas, y ubicamos al diseño como “mediador o como detonador de esas experiencias y como potenciador de actos responsables con las personas y sostenibles con el entorno natural” (Gualdrón, 2017). De esta manera, entregamos al diseñador (en este caso, gráfico o industrial), la responsabilidad en las dinámicas socio-culturales derivadas del diseño socialmente responsable, ya que es quien debe promover generar experiencias para los usuarios que no sean desechables o superficiales, sino que sean significativas con los objetos e interfaces que forman parte de su entorno.

David Carlson en *Carteras Cerradas, Mentes Cerradas* (2011) nos habla de cómo es el consumo desmedido en sí mismo el que destruye nuestra sociedad tanto moral como físicamente, arrastrando consigo la mano de obra barata y productos que, con tal de generar dinero a quienes los comercializan, llegan a nuestras manos mal diseñados o de mala calidad. Es por esto que el autor sugiere sustituir términos como “novedad” con otros diferenciadores, como re-diseñar o re-imaginar, con el objetivo de “incluir valores como la autenticidad, la afectividad y la compatibilidad”.

Es en este sentido que nos centramos en Slow Design o diseño lento, de acuerdo a lo planteado por Nélida Ramírez (2012), cuyo enfoque holístico de pensamiento creativo “busca obtener impactos positivos en los seres humanos y en el ambiente”. Con lentitud no se hace referencia al tiempo en que se crea algo, sino que dirigimos nuestra atención hacia “las tecnologías y en los procesos que se usan para la materialización”. Según la autora, esta metodología está fundamentada en “lo local, en la diversidad cultural, en las redes y en el intercambio de ideas innovadoras para llegar a dar solución a los desafíos contemporáneos”. Este enfoque de diseño busca fomentar la diversidad y el pluralismo, la visión a largo plazo y plantearse como un contrapeso ante la creciente velocidad de las industrias y, por lo tanto, del consumo rápido y desmedido.

Los objetos

Proveniente del latín “objectum”, “lo erigido frente a mí”, entendemos objeto como “un elemento del mundo exterior fabricado por el hombre” (Moles, 1983). De esta manera, y en un sentido más ligado al diseño, cuando hablamos de objeto nos referimos a aquellas ideas que son materializadas. Los objetos nacen de la necesidad del ser humano de dar solución a sus necesidades, dosificando su mundo y llegando a respuestas tangibles e intangibles. Pérez plantea que de esta manera se dio origen a los primeros objetos, utilitarios y simbólicos, “que generados en un primer nivel de intervención directa sobre la naturaleza misma, satisfacen necesidades primarias inmediatas” (p.43). De forma paralela, los objetos son cargados de significado, trascendiendo así su funcionalidad práctica, convirtiéndose en objetos de importancia ritual, sagrados, o de creación artística.

De acuerdo con lo planteado por Heskett, los objetos comunican de manera directa e inmediata, no sólo visualmente, sino que también aplican otros sentidos, como el tacto y el olfato. El Diseño, según el autor, tiene una gran importancia ya que es una “de las características básicas de lo humano y un determinante esencial de la calidad de vida” (p. 4). Esto, ya que está presente en todas nuestras actividades diarias, por lo que nos afecta en distintos niveles y constituye un gran potencial para mejorar nuestra calidad de vida.

Como instrumento, el objeto da a las personas la capacidad de aprender, reconocer y conceptualizar su ambiente, permitiendo hacer nuevas analogías y referentes para otros objetos de creación humana. De esta manera, según Heskett, su uso es cambiante: los usuarios no siempre se rigen por las intenciones del diseñador, un talento de adaptabilidad propio del ser humano.

Perspectiva japonesa

Uno de los ejes centrales del presente trabajo, es la perspectiva japonesa en cuanto a arte y diseño. La literatura en torno a este tópico, generalmente se centra en la diferencia entre arte, diseño y/o estética oriental y occidental, por lo que he decidido tomar esta arista como tema de discusión conceptual central.

Soetsu Yanagi en “La belleza del objeto cotidiano”, se centra en los objetos cotidianos artesanales de la cultura en Japón, y nos habla de cómo estos son un tesoro oculto de gran valor para el futuro, valor que adquieren en tanto representan un gran contraste con el arte occidental. El autor nos introduce, por otra parte, al aporte que puede ofrecer Japón al mundo, refiriéndose a la estética japonesa como la contribución más significativa, “esa habilidad específica para ver a través de la belleza subyacente de las cosas debería recibir mucha más atención”. (P. 108)

Vemos, en este sentido, un gran contraste incluso de origen: la percepción del arte en occidente encuentra sus raíces en la Antigua Grecia, donde por un largo tiempo el objetivo era la perfección, lo que va de la mano con el pensamiento científico occidental. Por otra parte, afirma Yanagi, en Japón la búsqueda de la belleza está situada en la imperfección. Esta perspectiva tiene sus raíces en el periodo Muromachi (ca. 1336-1573), época en la que surgieron el teatro Noh y la ceremonia del té.

Uno de los ejes centrales del presente trabajo, es la perspectiva japonesa en cuanto a arte y diseño. La literatura en torno a este tópico, generalmente se centra en la diferencia entre arte, diseño y/o estética oriental y occidental, por lo que he decidido tomar esta arista como tema de discusión conceptual central.

Soetsu Yanagi en “La belleza del objeto cotidiano”, se centra en los objetos cotidianos artesanales de la cultura en Japón, y nos habla de cómo estos son un tesoro oculto de gran valor para el futuro, valor que adquieren en tanto representan un gran contraste con el arte occidental. El autor nos introduce, por otra parte, al aporte que puede ofrecer Japón al mundo, refiriéndose a la estética japonesa como la contribución más significativa, “esa habilidad específica para ver a través de la belleza subyacente de las cosas debería recibir mucha más atención”. (P. 108)

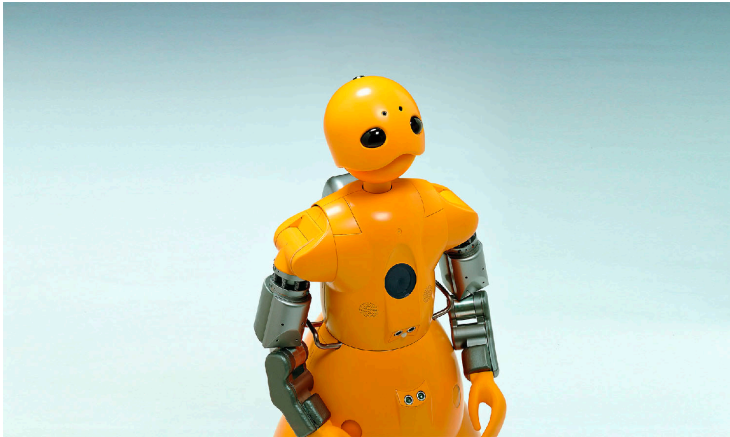
Vemos, en este sentido, un gran contraste incluso de origen: la percepción del arte en occidente encuentra sus raíces en la Antigua Grecia, donde por un largo tiempo el objetivo era la perfección, lo que va de la mano con el pensamiento científico occidental. Por otra parte, afirma Yanagi, en Japón la búsqueda de la belleza está situada en la imperfección. Esta perspectiva tiene sus raíces en el periodo Muromachi (ca. 1336-1573), época en la que surgieron el teatro Noh y la ceremonia del té.

Otro ejemplo en que podemos ver las diferencias entre las perspectivas oriental y occidental, es muji. Este término se refiere a un fondo plano, sin patrones, y de un color sólido. Según el autor, “no existe una tradición occidental que venera esta forma de belleza. (...) La perspectiva japonesa, por su parte, tiende casi siempre a buscar como objetivo último la belleza de lo sencillo y lo carente de ornamento” (P. 116-117). Dicho enfoque, encuentra sus raíces en el budismo, el cual plantea que las cosas están “vacías de existencia intrínseca (ku) y todo es vacío (mu). El interés en Japón hacia este concepto nace gracias al arte del té: en última instancia, tanto wabi como sabi y shibumi son diversas formas de ver muji. Entendiéndolo desde la perspectiva del teatro Noh, muji nos habla del movimiento en la quietud, y de la quietud en el movimiento.

Toshiyuki Kita, diseñador japonés, centra su trabajo en crear y recrear constantemente la cultura de Japón e Italia, cuya distancia, cree, sólo radica en lo geográfico. Constantemente busca reinterpretar las lecciones de los artesanos de su país, investigando acerca de nuevos materiales y tipologías de productos, que a su vez tengan “una gran carga de identidad y tradición japonesa” (Montaña, 2005).

Para Kita, las palabras claves son armonía y comunicación, “la armonía entre los seres humanos y las cosas. Creo que esto es diseño (...) Pero también creo que el papel más importante que cumple el Diseño en nuestra sociedad es el de la comunicación” (Kita, 2005). Según el diseñador, esta comunicación no sólo es entre personas, sino también entre personas y objetos, y es en esta relación donde podemos encontrar balance natural.

Kita también asegura que, al ser Japón un país de pocos recursos naturales, las personas, ideas y la tecnología se convierten en el principal recurso, para él “no es solo una cuestión de economía o de industria. El diseño está presente hoy en día en casi todo, así que se convierte en un recurso para mejorar nuestra vida cotidiana” (Kita, 2005).



“Wakamaru”, un aparato electrónico para la seguridad y para los mayores. Conservando el minimalismo suave y amable de un **washitsu** (cuarto japonés con puertas deslizables de madera y papel), Kita llevó este sentimiento a un robot diseñado para Mitsubishi, dejando atrás la creencia de que los robots son fríos e inhumanos.

(Wakamaru, Mitsubishi Heavy Industries – Toshiyuki Kita)



En cuanto a la relación entre Diseño y Artesanía, presente no sólo en Japón, sino también en países como Colombia, Perú y Chile¹, Kita asegura que mediante esta es posible desarrollar objetos especiales. Por ejemplo, cuando recibimos visitas en nuestros hogares, como un amigo, no utilizamos vasos desechables, sino que usamos un vaso especial, probablemente delicado y que se deba tratar con cuidado, “los productos elaborados con técnicas tradicionales y artesanales se convierten en estos productos especiales que ayudan a mejorar las relaciones humanas” (Kita, 2005).

Finalmente, Toshiyuki Kita nos trae nuevamente al cotidiano. Nos habla de cómo el Diseño es una forma de entender al ser humano y sus sentimientos, siendo estos un barómetro para medir el balance. Para esto, asegura que lo más importante es aprender a entender el cotidiano y los diversos estilos de vida:

“Creo que un 90% de la actividad de diseñar es observar la vida diaria, los estilos de vida de la gente alrededor. El 10% incluye todos los otros factores. Para mí, el diseño se trata de esto, se trata de la vida cotidiana. La importancia de esto es precisamente tratar de hacer la vida cotidiana más interesante, más divertida” (Kita, 2005).

¹ Podemos ver esto en el contexto local, por ejemplo, con la Fundación Artesanías de Chile, una entidad sin fines de lucro, perteneciente a la Red de Fundaciones de la Presidencia de la República, que se dedica a “preservar nuestra identidad cultural y potenciar el desarrollo sociocultural y económico de las artesanas y artesanos que viven de nuestras tradiciones ancestrales”. Fuente: artesaniasdechile.cl

La fotografía analógica como medio

He escogido específicamente la fotografía análoga como medio de expresión ya que esta ha estado presente en mi vida desde que tengo memoria, y la he convertido en mi propia herramienta de comunicación. De acuerdo con Susan Sontag, “el compromiso de la fotografía con el realismo puede adecuarse a cualquier estilo, cualquier tratamiento del material temático. A veces ser definido más estrechamente, como la producción de imágenes que se asemejan al mundo y nos informan sobre él” (P.120), es esta característica transversal de la fotografía la que nos acerca al cotidiano a través de ella.

Se trata, además, de una disciplina que no solo tiene un rol fundamental en otras áreas, como el diseño gráfico y la publicidad, también es una práctica “inherente a la vida de los seres humanos, al ser utilizada como una herramienta cotidiana para registrar momentos familiares, vivencias y actividades personales” (Bravo, p.4), en especial durante las últimas décadas, debido en gran parte a los avances tecnológicos digitales y su masificación.

De acuerdo a Sontag (2005), los medios audiovisuales iluminan, parpadean y se desvanecen, mientras que la fotografía pasa a ser un objeto “ligero, económico de producir, fácil de transportar, acumular y almacenar” (p.1). Para la autora, fotografiar es apropiarnos de aquello que retratamos, una práctica que, similar a la forma de hacer arte y diseño en lugares como Japón, pasa a ser casi un ritual.

A pesar de su accesibilidad y facilidad de uso, para Brea (2010) la imagen electrónica es efímera, espectral y fantasmal, más relacionada con la inmaterialidad. En este sentido, Chaparro (2015), define la fotografía como un “instrumento en la reproducción de realidades congeladas en el tiempo” (p.167), y hace hincapié en la valorización de las técnicas análogas, o tradicionales, como un factor fundamental en la comprensión de la fotografía como experiencia emocional.

Otro rasgo característico de la fotografía es recordarnos la impermanencia del mundo que nos rodea, en palabras de Roland Barthes, “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, p. 31). De acuerdo al autor, además, una foto nos remite a tres prácticas: hacer, experimentar y mirar.

En este contexto, toma sentido lo mencionado por Ximena Berecochea en cuando a la fotografía y su carácter indicial, es decir, “lo que vemos es la huella de algo que estuvo frente al autor, de un pasado que existió y que nunca será exactamente igual” (Berecochea, p. 87). En palabras de Charles Sanders Peirce, dependiendo de cómo un objeto es representado, este signo será ícono, índice o símbolo. En la fotografía, al ser un signo de carácter indicial, el objeto fotografiado está “unido al signo por acción directa o reacción. El negativo sensible a la luz es expuesto a un objeto iluminado. El signo fotográfico es indicio de que lo representado estuvo ante la cámara” (Berecochea, p. 88).

La autora también hace referencia a la distinción entre dos tipos de uso de la fotografía: directa y construida. La primera es aquella en la que tanto el objeto fotografiado, como la forma de realizar la toma y la manera de procesar los negativos no se ven manipulados. Por su parte, la fotografía construida es definida por Berecochea como aquella en la que el fotógrafo toma el control de lo que está frente a la cámara, pudiendo alterar o cambiar el objeto fotografiado con el propósito de obtener un resultado en específico.

La fotografía analógica como objeto

Como fue establecido anteriormente, por objeto nos referimos a la materialización de nuestras ideas. En este sentido, cuando hablamos de fotografía-objeto, hacemos alusión a la fotografía como una herramienta de materialización, cuyo soporte físico, ya sea papel u otro material, es el que se ve potenciado.

Por un lado, la fotografía como imagen es una representación gráfica, que el autor realiza por medio de la captura de luz. Así, es un mensaje codificado por luces, sombras, colores y formas. Desde este punto de vista, una imagen autoral puede tener distintas versiones y estar apoyada en distintos soportes, correspondiendo siempre a la misma obra.

Por otro lado, la fotografía como un objeto incluye el medio por el que es presentada la imagen. Este puede corresponder a distintas materialidades y formatos, siendo estos los que le entregan a la fotografía nuevas características, como textura, volúmenes, entre otros. De esta manera, cada una es en sí una pieza de creación, donde el autor se encarga de su individualización con el objetivo de valorar cada obra fotográfica de acuerdo a sus propios parámetros.

“Estos objetos fotográficos nos ofrecen una imagen representacional de características casi idénticas a las que proporciona la fotografía estándar, sin embargo el papel del soporte se ve potenciado, adquiriendo importancia junto a la imagen, y al mismo tiempo como ya hemos demostrado participando en la misma imagen modulando sus rasgos significativos. Esta potenciación de los valores objetuales puede surgir por las características físicas del procedimiento empleado, por las circunstancias del entorno donde habita esa imagen o bien por la intención del creador de la imagen” (Munárriz, 2000).

De esta manera, el término de fotografía objeto pasa a ser la consolidación del tránsito de la fotografía entendida como documento, hacia su comprensión como objeto, cuadro y obra final (Del Río, 2009). Para el autor, en este fenómeno existe una doble vía: es un mecanismo de representación, generalmente acompañado de formatos grandes y presencia física, y a su vez trae consigo un contenido iconográfico que suele monumentalizar la anécdota, al mismo tiempo que la objetualiza, “lo pequeño, lo micrológico, lo cotidiano se lleva a la escala de una imagen poderosa que irradia su propia luz” (Del Río, 2009).

Al momento de trabajar con este concepto, un ejemplo irrefutable que aparece en mi mente es la Polaroid. El proceso de este sistema es único, en tanto la inmediatez con que se procesan genera un fenómeno de retroalimentación muy particular. Para Jaime Munárriz, la fotografía obtenida en solo minutos se convierte en el centro de atención de las situaciones sociales donde fue capturada. De esta forma, las personas pueden observar la imagen y hacer modificaciones en su entorno de acuerdo a lo que consideren pertinente, por lo que la toma fotográfica pasa a ser “un proceso colectivo, de participación y análisis en conjunto” (Munárriz, 1999).



Lilia, 2020. Claudia Valdebenito
(obra personal).



“Ingrid”, 1970's, por Robert Farber.



Liza Minnelli, 1977, por Andy Warhol.

Finalmente, según lo planteado por Edward Goyechene Gómez en “La fotografía contemporánea y su doble sin objeto”, hoy en día, vemos cómo la foto-objeto ha sido reemplazada por un dispositivo simbólico cuyo fin es la interconexión de datos y sujetos, situado en prácticas-red que sólo existen en el ahora. De esta manera, en la era electrónica en la que vivimos las imágenes sólo son flujo de datos. Sin embargo, a pesar de los avances tecnológicos, especialmente en las últimas décadas, hay diversas comunidades y personas que no han dejado atrás los métodos tradicionales:

“Esta afortunada contradicción, que supone una resistencia a los nuevos dispositivos de la fotografía, expresa, todavía, el conflicto entre dos estatutos epistemológicos: el arte-objeto vs. el arte-espectro. (...) La fotografía electrónica contemporánea vive asaltada por el miedo a la pérdida del objeto”
(Goyeneche Gómez, 2012).

Diferencia entre el soporte analógico y digital

En el desarrollo del presente proyecto, es importante mencionar las diferencias entre lo analógico y lo digital. Por un lado, encontramos esta diferencia en el proceso de ambos métodos y soportes, por otro lado, también encontramos diferencias en el significado simbólico de una imagen analógica frente a una digital.

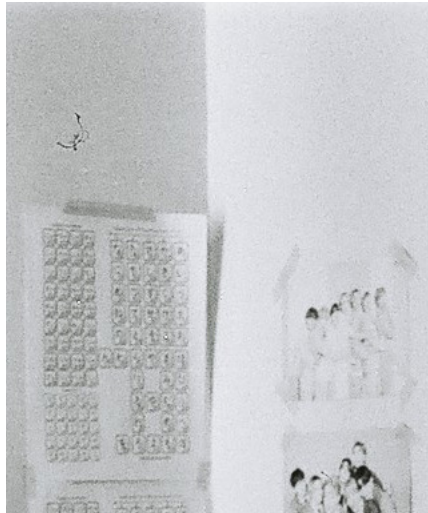
Proceso (fotográfico) analógico	Proceso (fotográfico) digital
<p>El revelado de negativos en blanco y negro, consiste en un proceso físico-químico (el cual tiene variantes alternativas), de cuatro pasos.</p> <ol style="list-style-type: none"> a. Revelador b. Paro/lavado con agua c. Fijador d. Lavado 	<p>Aunque el proceso de captura se da también dentro de una cámara oscura, en el formato digital es un sensor electrónico (de distintos tamaños, dependiendo de su soporte), el encargado de ‘convertir la luz en una señal eléctrica, la cual es digitalizada y almacenada en una memoria’²</p>

Variantes analógicas alternativas:

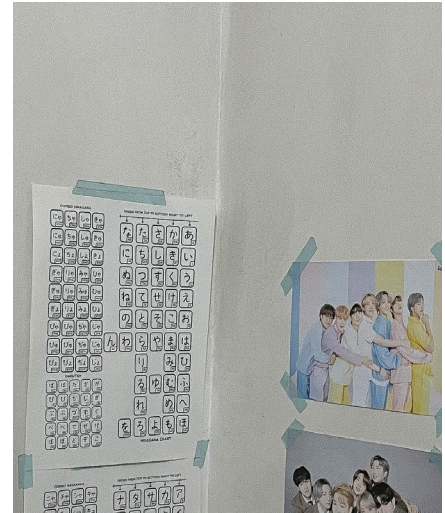
Caffenol; negativos de gran formato para copiado por contacto; cianotipia; Van Dyke; argirotipia; papel salado; antotipia; colodión húmedo, entre otras.

Conformada no solo por su materialidad, brillo y tamaño, la fotografía analógica también nos permite ver el grano fotográfico, “una textura de pequeños puntos con distribución y forma irregular que conforman, como estamos descubriendo, esa imagen” (Munárriz, 1999). Por otro lado, en el soporte digital, este grano es el ruido generado por los píxeles cuyo trabajo es sustituir información faltante para adquirir más luz.

² Venegas, 2020.



Grano analógico



Ruido digital

La diferencia en los procesos y la materialización, nos indica también usos y significados diferentes. Hoy en día, estamos saturados de imágenes y es el lenguaje fotográfico el único que podría separar las visiones y reproducciones genéricas de las ideas y creaciones personales.

Podemos encontrar el uso de los medios digitales de producción fotográfica en nuestros hogares, en ambientes profesionales y en el área artística. Vivimos en una era digital que ha modificado nuestra forma de relacionarnos con el mundo, como la producción, percepción, almacenamiento y distribución de imágenes, consideradas como posfotografías por Fontcuberta (2011), en tanto existen, se mueven y evolucionan en nuestra vida y mundo en línea.

Por un lado, esta democratización de la imagen nos ayuda como sociedad a un mayor acceso a la información, en tanto los medios digitales están disponibles transversalmente y se masifican cada vez más, por medio de distintos y nuevos aparatos, tecnologías y aplicaciones:

“La interactividad (o si se prefiere, la “creatividad compartida”), rápida y fácil, entre artistas, obras y público. El artista deja de ofrecernos una obra petrificada, fósil, para, en cambio, facilitar un diálogo abierto con el espectador que participa y comparte la dinámica creativa. Todo ello posterga un autoritario, obsoleto, concepto de autoría, democratiza la información y la experiencia artística, e incrementa la empatía” (Fontcuberta, 1997)

Sin embargo, para el autor, hay un diferenciador entre ambos medios: la verdad. Mientras que en la fotografía analógica esta era una obsesión, “en la digital es una opción” (Fontcuberta, 2015). En este sentido, al existir infinidad de imágenes y fotografías, no nos detenemos a mirar y analizar cada una debido a nuestros rápidos ritmos de vida, por lo que los valores básicos que propone Fontcuberta, verdad y memoria, se debilitan debido al incesante acceso a internet.

De esta manera, podemos concluir que la principal diferencia entre ambos procesos, tanto en su materialidad como significado, es el objetivo final de ser un objeto (muchas veces nostálgico) por parte de la fotografía analógica en la actualidad, frente al desmedido acceso y exceso de información, fotografías e imágenes producidas de manera digital.

Impermanencia

Aunque el término “Impermanencia” como tal no forma parte de la Real Academia Española, sí encontramos una definición en su raíz: lo transitorio.

1. adj. Pasajero, temporal.
2. Adj. Caduco, perecedero, fugaz.
3. adj. Fis. Dicho de un fenómeno o de una magnitud: Que varía entre dos regímenes estacionarios consecutivos durante un corto intervalo de tiempo.

Como problema filosófico de cambio, la impermanencia (o transitoriedad) se abarca desde diversas religiones y filosofías. En el Budismo, corresponde al concepto de Tri-Laksana, la primera de las tres marcas de la existencia, junto al sufrimiento (Duhkah) y no-ser (Anātman). De acuerdo a *The Princeton Dictionary of Buddhism*”, impermanencia hace referencia a que “los objetos, físicos y mentales, creados por causas y condiciones, están inevitablemente sujetos a cambios, decadencia y finalmente destrucción” (Buswell et al. 2014. Traducción propia). Según el Budismo, todo es cambiante.

En Japón, 無常 Mujō es el término concreto que hace referencia a la impermanencia. El concepto nos habla de aquella condición de la experiencia y la existencia, que están sujetas a un cambio continuo. Representa, entonces, la costumbre tradicional japonesa de la interacción entre la vida y la naturaleza. De esta forma, contribuye a la estética del concepto de impermanencia e iluminación.

“La palabra “mujō” expresa la idea de que todos los seres en este mundo no permanecen, sino que se desintegran y están en constante transición. Los japoneses aman las flores de cerezo porque no son permanentes y entregan una sensación de mujō (fugacidad). Mientras que los occidentales buscan la belleza en los “seres eternos”, muchos japoneses tienen una fuerte tendencia a buscar la belleza en fenómenos que están en constante transformación. Mujō se puede considerar como una característica única del concepto japonés de belleza, que ha estado en crecimiento desde la era medieval. Es considerado un concepto fundamental del Budismo. Entonces, ¿por qué fue aceptado en Japón? Es porque hay cuatro estaciones en Japón. El concepto de Mujō (la constante transformación del mundo natural) está ligado a las estaciones en constante transformación. Como resultado de esto, surgen las ideas de que la naturaleza no es un objeto opuesto al ser humano, sino un objeto al que el ser humano se adapta; familiaridad con el ciclo de nacimiento, muerte y renacimiento; no considerar la muerte como concepto de odio; y por último, la simpatía hacia los objetos decadentes formó la clave de la estética japonesa” (Nomura Art sobre “Zen and the Japanese Culture”, traducción propia).

En la tradición japonesa, estar conscientes de esta condición fundamental de nuestra existencia no es un motivo de desesperanza, sino más bien un llamado a valorar nuestras actividades del presente y agradecer por cada momento.

En Occidente, por otra parte, podemos ver una diferencia en la forma en que se abarca el tópico. El concepto fue introducido en los escritos de Heráclito y su doctrina de “Todo fluye”. Planteaba que la esencia fundamental del universo es el cambio: En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos] (Cleantes, Stoicorum Veterum Frangmenta, I, 519). Se considera esto como un aporte fundamental en el desarrollo del concepto filosófico del devenir.

El concepto fue aceptado por diversos filósofos griegos: Demócrito con los conjuntos de átomos impermanentes; Pirrón con su declaración de que todo era inestable; las Meditaciones de Marco Aurelio donde comenta:

“¡Cómo en un instante desaparece todo: en el mundo, los cuerpos mismos, y en el tiempo, su memoria! ¡Cómo es todo lo sensible, y especialmente lo que nos seduce por placer o nos asusta por dolor o lo que nos hace gritar por orgullo; cómo todo es vil, despreciable, sucio, fácilmente destructible y cadáver!” (Marco Aurelio, Meditaciones. Traducción de Ramón Bach, 1977).

En la actualidad hay autores y artistas que basan su trabajo en este concepto. Ana Estarita en “Compendio de intentos fallidos de resistencia a la impermanencia de las cosas”, nos habla de su lucha de toda una vida en resistencia al inevitable paso del tiempo: “si queda alguna alternativa, si hay alguna forma de resistencia a la impermanencia de las cosas, está en el arte” (Estarita, 2012).

Síntesis conceptual

Al igual que Mono no Aware, Ma no se puede capturar en un solo momento u objeto, sino que debe ser comprendida en un espacio de tiempo, creando una sensación de que debe ser entendida en relación al ambiente que le rodea. Es por esto, que el observador debe mirar todos los aspectos que le rodean y sentir la belleza de aquellos espacios que sí están ocupados por objetos materiales.

Como término budista, Sabi alude al cese de apego. “La belleza del té es la belleza del sabi” (Yanagi, 2017). Fue Tenshin Okakura (1862-1913) quien llamó “belleza de la imperfección” a la belleza del té. Desde una perspectiva más personal, y tomando como referencia las palabras de los autores estudiados, creo que se debe trascender este pensamiento dualista de perfección-imperfección. Es por esto que, usando también palabras del zen, le llamo byojotei o “belleza de la vida cotidiana”.

El proyecto se centra en las ideas de mirar, relacionar y valorar. En relación a esto, la fotografía nos sirve como medio directo de valoración del cotidiano. Es así como volvemos una vez más al concepto de fotografía directa, aquella en que no está manipulada ni el objeto fotografiado ni la forma de realizar la forma, pero que, sin embargo, lleva la marca del autor, pues es este quien escoge lo que fotografía y cómo lo representa.

Como nos dicen las enseñanzas de Mono no aware, el paso del tiempo es irreversible. En este sentido, el soporte fotográfico, en especial el analógico por sus propiedades físicas y materiales, nos entrega una herramienta de almacenamiento de recuerdos, personas y experiencias que de otra forma no tendríamos:

“Posiblemente por eso nos apoyamos tanto (ahora que podemos) en los soportes fotográficos y de video para los sucesos que consideramos especiales o extraordinarios. No hay forma alguna de garantizar que nuestra memoria biográfica conservará lo que estamos presenciando, así como tampoco hay forma de saber qué vamos a recordar décadas después” (Estarita, 2012).

Como fin, lo que se busca es, de cierta manera, una resistencia al paso irreversible del tiempo. El principal concepto que guía todo este trabajo, es la impermanencia de las cosas, del cotidiano que nos rodea, no sólo con objetos los objetos que componen nuestro ambiente diario, también con las personas que nos son familiares, nuestros amigos, mascotas, incluso nosotros mismos.



Figura 2. Mapa de síntesis conceptual

referentes

Levantamiento de información: Selección de referentes

Con el objetivo de ayudar a comprender mejor el desarrollo y objetivo visual de este proyecto, he separado en tres secciones diferentes mi selección de referentes: diseñadores, fotógrafos y referentes objetuales. He seleccionado proyectos en específico que, considero, se vinculan con este proyecto visual y conceptualmente.

❖ **En diseño**

Una primera selección de referentes para mi proyecto se basa en diseñadores japoneses, cuyo trabajo se mantiene vigente, en tanto representan grandes influencias tanto para diseñadores como para artistas en todo el mundo.

❖ **En fotografía**

La segunda selección de referentes corresponde a obras de fotógrafos a quienes sigo y cuyo trabajo fue mi primer acercamiento visual a la estética japonesa.

❖ **Referentes objetuales**

Esta última selección se enmarca en la búsqueda de objetos y/o marcas, en especial de origen japonés, que nos muestren cómo ha salido los últimos años el Diseño desde Japón hacia el resto del mundo.

❖ **Referentes literarios**

Ya que la tradición japonesa no está solo en el Diseño y se ha desarrollado desde diversas áreas, he decidido mostrar dos referentes literarios con el objetivo de ayudar a comprender la transversalidad de esta estética, la cual fue mi motivación para la realización de este proyecto.

1. Referentes en Diseño

❖ Ikko Tanaka

あ
ア
安

あいうえお
かきくけこ
さしすせそ
たちつてと
なにぬねの
アイウエオ
キクケコ
シスセソ
ツツテト
ヌネノ
加
幾
宇
衣
於

ABCDEF GHIJKLMN
abcdefg1234567890

Nombre: Kocho

Año: S/I

Vínculo: Tradición, sensibilidad

Fuente: MORISAWA Inc.

❖ Taku Bannai



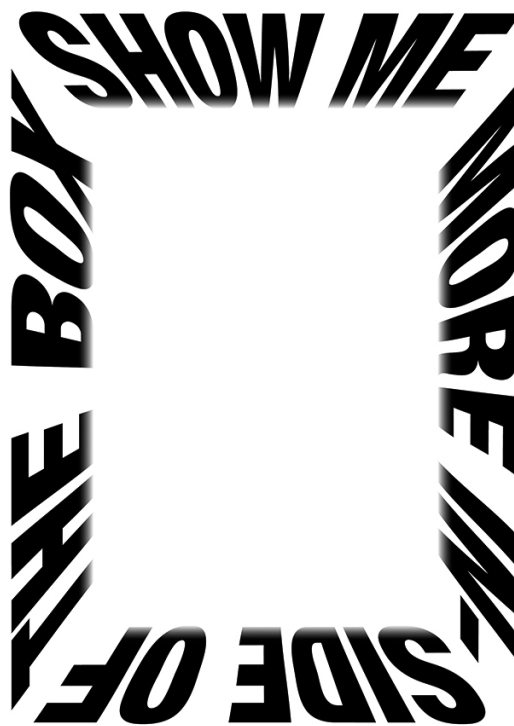
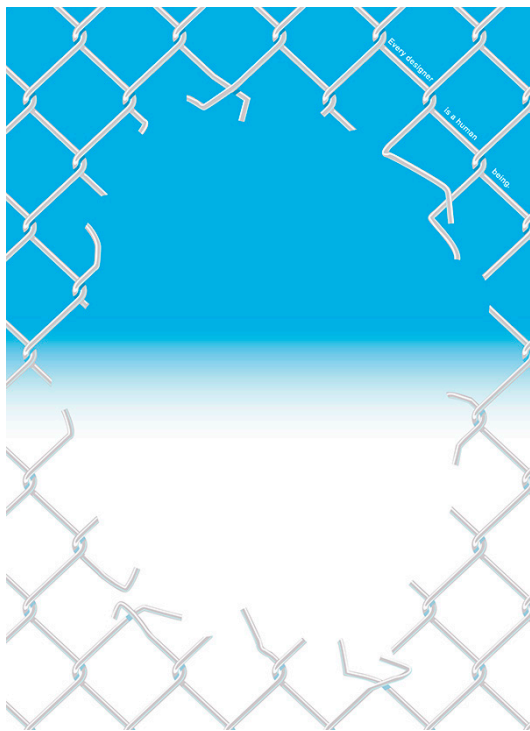
Nombre: Wander Nippon

Año: 2016

Vínculo: Visual / Ma

Fuente: <https://www.behance.net/bannaitaku>

❖ Shiro Shita Saori



Nombre: Nazo no Graphic / 謎のグラフィック

Año: S/I

Vínculo: Conceptual / Ma

Fuente: <http://shiroshitasauri.com/>

❖ Kazumasa Nagai



Nombre: Ueno Zoo Poster

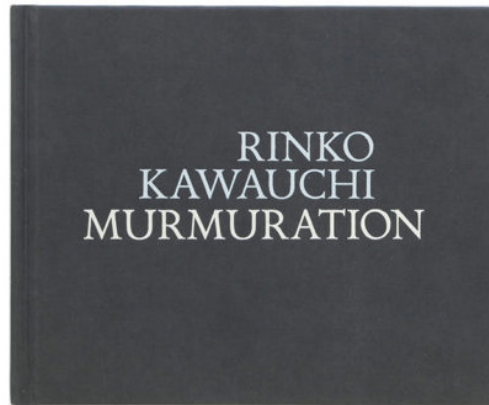
Año: 1994

Vínculo: Síntesis formal

Fuente: DNP Foundation for Cultural Promotion.

2. Referentes en Fotografía

❖ Rinko Kawauchi



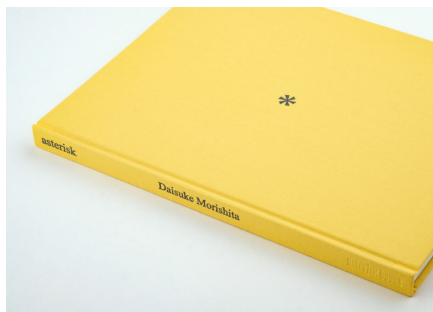
Nombre: Murmuration

Año: 2010

Vínculo: Conceptual, formal / Mono no aware

Fuente: <http://rinkokawauchi.com/en/publications/417/>

❖ **Daisuke Morishita**



Nombre: Asterisk

Año: 2017

Vínculo: Conceptual, visual, formal / Mono no aware

Fuente: <https://morishitadaisuke.com>

❖ **Daido Moriyama**



Nombre: Memories of a Dog

Año: 2004

Vínculo: Conceptual, formal

Fuente: <http://www.moriyamadaido.com/>

❖ Yutaka Takanashi



Nombre: Towards the City

Año: 1968

Vínculo: Conceptual

Fuente: <https://www.takaishiigallery.com>

3. Referentes objetuales

❖ MUJI



En japonés, Mujirushi Ryohin, MUJI, significa “artículos de calidad sin marca”. Los tres principios básicos, que hasta ahora se mantienen intactos, son

- 1.- Selección de materiales
- 2.- Racionalización de los procesos
- 3.- Simplificación de los paquetes

❖ ECOALF



Ubicada en Shibuya, Tokio, y diseñada por Yohei Sakamaki. Basada en el concepto de “sharing ecology”, esta tienda utiliza materiales naturales, tales como bambú japonés, piedra, madera, incluso arena. Su invitación es a participar activamente en el uso de materias primas naturales, el reciclaje, y a crear un estilo de vida más sustentable en Japón, tanto para el país en sí como para sus habitantes.

4. Referentes literarios

❖ Poesía haiku (俳句)

Koi koi to iedo hotaru ga tonde yuku

«Ven, ven», le dije,
pero la luciérnaga
se fue volando.

Ueshima Onitsura (1661-1738)

Poemas breves de 17 sílabas escritas en tres versos, se basa en el asombro y la emoción (Aware 哀れ) y tiene sus orígenes en el Budismo Zen. Formalmente “se divide en dos partes: Uno da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas” (citado por Tokiyo Tanaka en “El Haikú: la poesía japonesa más sencilla de la poesía universal”)

❖ **Tokio Blues, Haruki Murakami**

«Alcé la cabeza, contemplé las nubes oscuras que cubrían el Mar del Norte, pensé en la infinidad de cosas que había perdido en el curso de mi vida. Pensé en el tiempo perdido, en las personas que habían muerto, en las que me habían abandonado, en los sentimientos que jamás volverían». (p. 7)

Nombre: Tokio Blues, norwegian wood.

Año: 1987

Vínculo: Mono no aware. Temática de la pérdida, el paso del tiempo y la muerte.

Fuente: Versión en español de Editorial Tusquets.

proyección

Descripción del proyecto

Nichijou no kurashi: belleza e impermanencia del cotidiano es un proyecto de diseño realizado desde la fotografía, que por medio de un objeto de diseño y una exposición busca poner frente a nuestros ojos los objetos con los que nos relacionamos en nuestro cotidiano, con el fin de observar la relación y conexión emocional que tenemos con éstos y con todo aquello que nos rodea en distintos contextos.

Oportunidad de diseño: mirar, relacionar, valorar

Al observar rasgos del diseño y las artes en Oriente, surge la curiosidad por incursionar en nuestra propia mirada occidental sobre los objetos de nuestro cotidiano. Tomando como ejemplo y base la estética japonesa, utilizando como medio la fotografía, Mono no Aware busca indagar en nuestro día a día, y así proponer una nueva mirada para enfrentarnos a nuestra identidad local, cultura y las peculiaridades que nos convierten en quiénes somos.

Lo que busco con este proyecto, es abrir un espacio de conversación acerca de la relación entre la cultural local y Oriental, y los límites que existen entre fotografía y diseño como disciplinas. Aunque el vínculo entre ambos es la imagen, lo que se busca es complementarlo con una aproximación a la observación de nuestro entorno y poner en la mira la visualidad de nuestros objetos cotidianos. Con esto, se abre una puerta no sólo para acercar ambas disciplinas, sino también para reflexionar en torno a nuestra forma de hacer diseño, desde el bienestar humano y la emocionalidad.

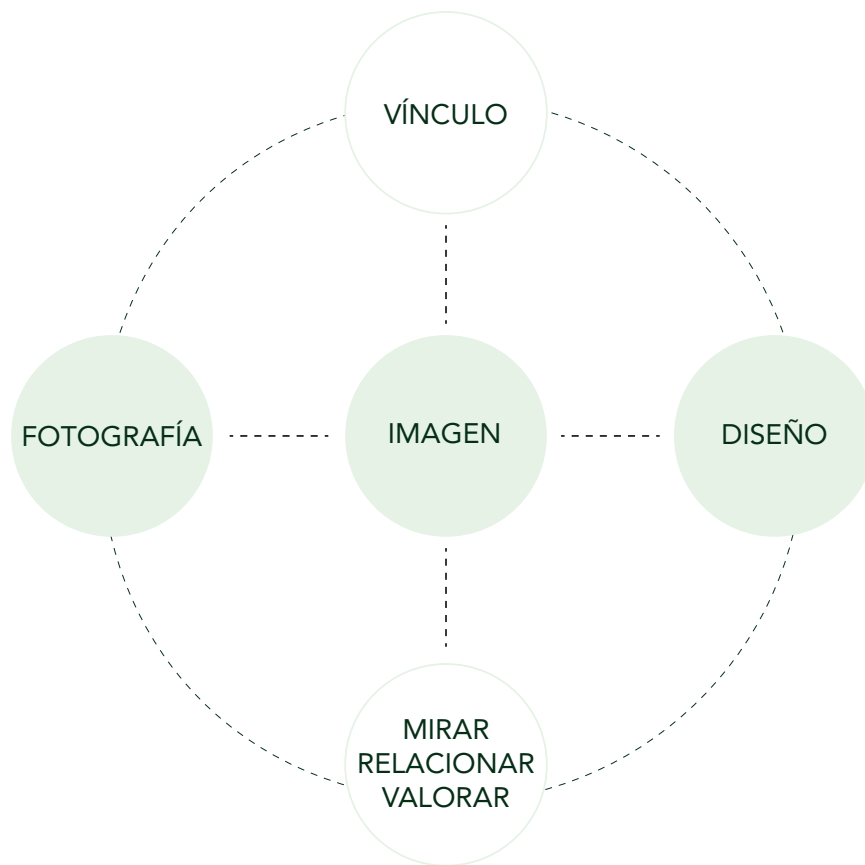


Figura 3. Oportunidad de diseño, basa en la relación entre la fotografía y el Diseño. El vínculo entre ambas es la imagen, y se busca poner en práctica nuestra capacidad de mirar, relacionar y valorar aquello que nos rodea.

Definiciones generales

Definimos, en primera instancia, los aspectos generales base del proyecto: fotografía de autor, diseño editorial y cultura bento. Estos términos hacen referencia a tres partes fundamentales de la obra, las que son su medio de creación, de comunicación y de presentación, respectivamente.

» **Fotografía de autor**

Aunque la disciplina de la fotografía se transformó en un medio hegemónico de la cultura de masas a partir del siglo XIX, sirviendo a funciones como la publicidad o la sociografía, dejando de lado la ‘opción creativa’, a partir de los años sesenta lo que se podía definir como la clasificación tradicional, comenzó a variar “dependiendo del tipo de intencionalidad al que responde el portador de la cámara y, por tanto, el artífice de una imagen de registro” (Gómez, 2016). Si la intención de éste es descriptiva, seguirá siendo conocido como un fotógrafo documental, sin embargo, hay fotógrafos que utilizan la fotografía como medio de expresión, no solo para plasmar una realidad, sino que también ideas, conceptos, o incluso una realidad más subjetiva o personal.

Podemos decir que, al no estar plasmada la ‘realidad’ tal como es, la imagen deja de ser un mero testigo de ésta, para adquirir su propia singularidad lingüística. De esta manera, cada creador utiliza la cámara con su propia intencionalidad, construyendo nuevas realidades por medio de la imagen, convirtiendo al medio fotográfico “en una práctica de interpretación y reconstrucción de nuestro propio modelo de realidad” (Gómez, 2016).

Entonces, entendemos por fotografía de autor aquella que tiene un lenguaje propio, que se presenta a través de un discurso estético donde encuentra su sustento y justificación, y donde, además, el autor es igual de importante que la obra. Tiene muchas formas de manifestarse y dialogar con el arte, siendo una herramienta para dialogar y expresar ideas sobre el mundo.

“La fotografía de autor traspasa las categorías y géneros que ordenan y dan sentido al universo de la historia de la fotografía y se presentan como una visión particular del mundo. Se pueden encontrar tanto en una serie fotográfica que da cuenta de una historia de vida, o una serie que se destaca por ser reflejo de ciertas manifestaciones sociales o incluso en trabajos fotográficos focalizados en la experimentación y/o la búsqueda estética a través del lenguaje del arte” (Pombo, p. 3)

Nan and Brian in bed, parte de la serie *The Ballad of Sexual Dependency*, en la que Nan Golding documenta su experiencia y la de sus amigos en una especie de diario fotográfico, mostrando su cotidiano e intimidad con crudeza, pero con respeto y cariño.
Nan Golding, 1986.



Para José Gómez en “Fotografía de creación” (2016), la problemática fundamental recae en lo difícil que es atribuir la creación artística al medio fotográfico, considerando que la práctica “ha sufrido innumerables fluctuaciones discursivas y cambios de dirección en las últimas tres décadas”, donde la experimentación y la combinación con otras disciplinas ha sido incesante en el camino de buscar una identidad propia. De hecho, en la teoría, ni siquiera existe consenso acerca del término oficial.

En el contexto nacional, la fotografía de autor fue reformulada por la Asociación de Fotógrafos independientes (AFI) durante la década de los ochenta, fomentando la autonomía por sobre la fotografía utilitaria, la cual estaba fuertemente ligada a los medios de comunicación oficiales durante la época (que se enfocaban en temáticas como las ciencias, las industrias, entre otros). De esta manera, la fotografía autoral se posiciona en Chile como un intento de independización de los medios tradicionales. Sin embargo, hasta el día de hoy sigue ocupando una posición marginal en comparación a estos medios, y más bien “es posible afirmar que la fotografía propiamente artística o autoral no presenta un campo y circuito autónomo y solido de creación sino que se desarrolla, más bien de manera limitada, en los márgenes de las actividades más productivas” (Política de Fomento a la Fotografía, p. 16).



Parte de la serie conceptual "*Nostalgic*".
Cho Gi Seok, 2020.

» **Diseño Editorial**

A diferencia de otras áreas de diseño, como el marketing o el packaging, enfocados en la promoción y venta de una idea en específico, una publicación digital, de acuerdo a lo planteado por Zappaterra en “Diseño editorial: periódicos y revistas” (2008), puede estar orientada a entretener, comunicar, educar, formar, o incluso una mezcla de éstos objetivos. Corresponde, entonces, al área del diseño gráfico especializada en la diagramación y producción de imágenes y textos para la creación de distintos tipos de publicaciones, como revistas, libros, periódicos, entre otros, que pueden ser análogos o digitales.

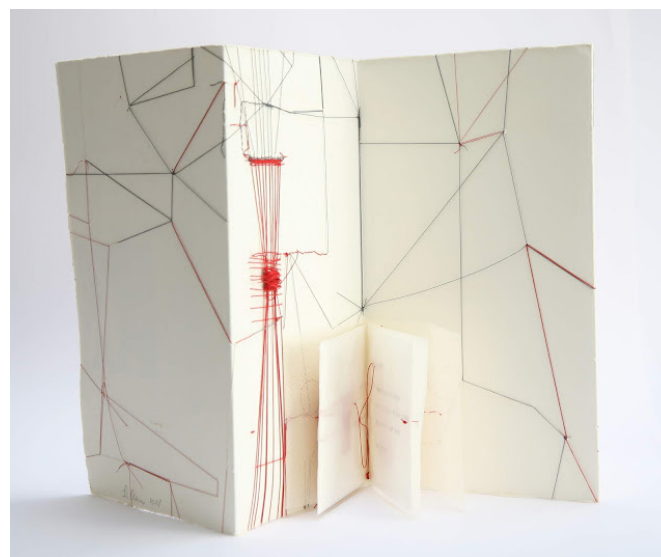
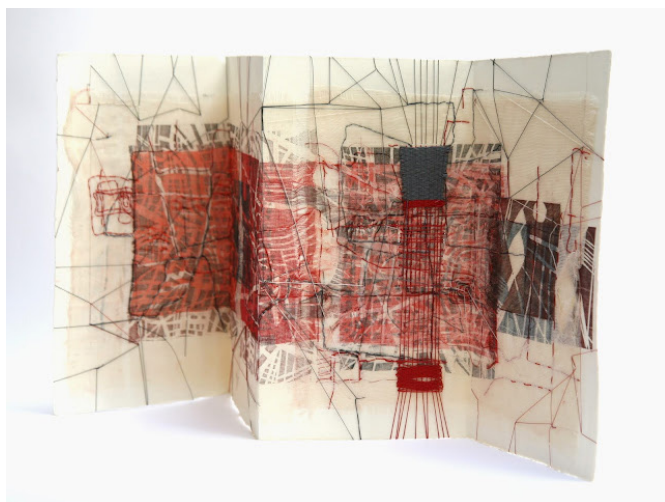
Una gran parte de lo que conocemos como diseño editorial busca transmitir o narrar mediante imágenes, en cada publicación, éstas pueden cumplir un rol diferente: puede ser un elemento narrativo, ilustrativo, informativo, etc. De esta manera, el diseño en el ámbito editorial “puede desempeñar diversas funciones, por ejemplo, dotar de expresión y personalidad al contenido, atraer y retener la atención de los lectores o estructurar el material de una manera nítida” (Zappaterra, 2008).

De acuerdo a lo planteado por Zappaterra, el diseño editorial representa un “laboratorio de investigación impresionante”, su forma está en constante evolución, convirtiéndose en una plataforma disponible para todo tipo de innovaciones. Así, además, se convierte en un reflejo de la cultura en que es producido, sirviendo entonces una función más; por ejemplo, una revista de los sesenta, no solo mostraba la efervescencia visual de la época, sino que también buscaba captar la cultura de la década visualmente.

En el caso del presente proyecto, el diseño editorial nos servirá como nuestra herramienta de comunicación por medio de imágenes, aunque no de manera narrativa, construyendo así un objeto final único que nos ayude a comunicar y expresar los contenidos que queremos entregar a un lector.

» **Libro de artista**

Desde inicios del siglo XX, los artistas comenzaron a utilizar el libro como un concepto, como objeto formal e incluso como elemento de subversión. De esta manera, por libro de artista nos referimos a “una obra de arte que se basa en la estructura de la forma libro con la que comparte identidad” (Haro, 2013).



(Percorso/RED KNOTS - cartoncino FABRIANO ,tarlatana, filo 9,5x39hiuso - aperto
50x35variabile 208 - Eleonora Cumer

En este sentido, el libro en sí se nos presenta como una obra de arte que se separa de una estructura y función tradicional, permitiendo a su autor usar las páginas como un espacio propio de creación, ya que éstas dejan de estar sujetas a las reglas originales de lectura y composición. Uno de los motivos más importantes que dio origen a este tipo de obra, fue el desarrollo de nuevas técnicas gráficas, acompañado del surgimiento de nuevos conceptos estéticos, que fueron clave dando lugar a que el libro de artista se pudiese convertir en una práctica en sí misma:

Este proceso tiene dos tiempos clave. El primero se inició en Europa a finales del siglo XIX y se caracterizó por la incursión de artistas en el mundo editorial, fundamentalmente mediante la realización de obra gráfica, y que supuso la superación de la representación figurativa del pensamiento. El segundo surge de la transformación del arte a la que se asiste tras la Segunda Guerra Mundial, que trajo como consecuencia que a partir de los años sesenta algunos artistas trabajasen en la evolución del libro de arte hacia una forma de difusión de masas” (Wilson, 1982).

Su tradición está presente desde hace más de un siglo, y mantiene una relación con características como la secuencia, el texto y la forma. Su potencial en términos visuales es complejo, en tanto los métodos de producción existentes son muy diversos.

De esta manera, los elementos que componen su materialidad física y visual tienen una importante participación en su resultado final. Para Bibiana Crespo, todos los libros son en sí táctiles y especiales, ya que su materialización y aspecto físico es fundamental para su significado: “Las cubiertas, el peso de papel, pliegues, todo contribuye en la experiencia de un libro. Sin embargo, está claro que hay libros que maximizan su potencial visual explotando las imágenes, colores, materiales fotográficos, secuencias, yuxtaposición o narrativa” (Crespo, 2012).

Sin embargo, para que una obra sea considerada Libro-Arte, más que referencias a un libro, debe mantener una conexión con la idea de éste, “como la presentación del material con relación a una secuencia que dé acceso a sus contenidos o ideas” (Crespo, 2012). De esta manera, la definición flexible o imprecisa de lo que es este tipo de obra, desafía su propia caracterización: por un lado encontramos su definición como uniforme e intencionada, y por el otro una definición no uniforme y antiintencionada.

En base a lo planteado por Crespo, se distinguen tres elementos que materializan el libro-objeto como tal y le entregan sus características: secuencia, texto y forma.

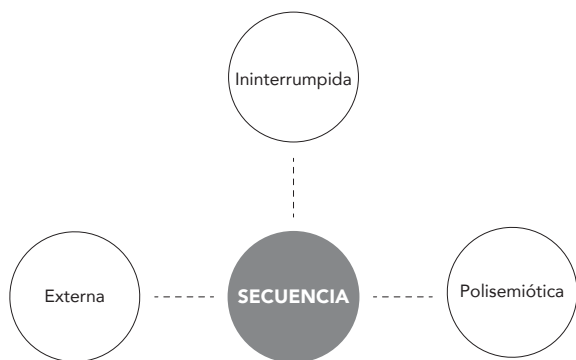


Figura 4. N Secuencia. Corresponde a la temporización establecida dentro del libro.

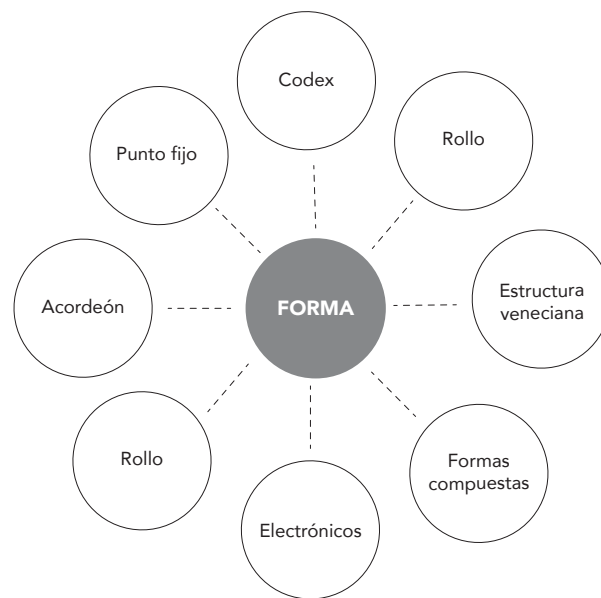


Figura 5. N Forma. Íntimamente relacionada a la encuadernación, sin embargo, no son lo mismo.

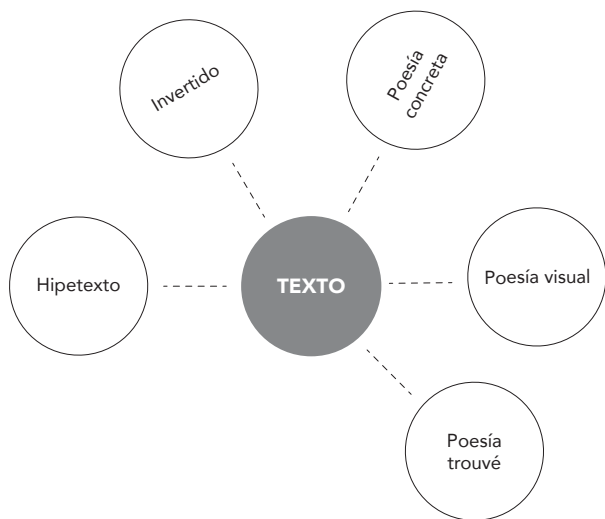


Figura 6. N Texto. Es maleable y está sujeto al significado formal de la obra.



(POWRÓT (THE RETURN) - Maria Szczodrowska



» Fotozine

Es una publicación impresa pequeña que nace desde la necesidad de expresión visual, a modo de proyecto personal. Generalmente, y a veces de forma exclusiva, están compuestos de fotografías e imágenes, ordenadas por el autor en un ritmo concreto, con el objetivo de “crear una narración o transmitir una idea o concepto” (Magán, 2020). Al ser una expresión diferente al fotolibro, no tiene un formato definido, al igual que el libro de artista.



Ilse van Gogh fotografía la infancia y el proceso de crecer y educar. - Compilación de 6 fotozines de fotografías malagueñas. Editorial Cirkadian



(Gema Casa - Fotofobia - 2019)

Generalmente, se considera al fotozine como un híbrido entre un fotolibro y un zine, “a veces parece ser el hermano mayor de los fotozine: tiene una estética y experimentación similares y minimalistas en cuanto a formato, encuadernación y material” (Nelissen, 2016).

En los inicios de este formato, es posible ver lo rústico de su producción de texto e imagen, con el corte y pegado de éstas. Con el tiempo, evolucionó integrando aspectos de limpieza, experimentación y exclusividad, teniendo como base su inspiración en la producción tradicional de los libros de artista, sumado a un mayor acceso a softwares de edición y diagramación.

❖ **Cultura Bento (弁当 べんとう)**

Cajas japonesas de comida, consisten en una caja transportable que lleva una variedad de comida, arregladas de una forma visualmente placentera. En Japón, bento es visto como una forma de arte que muchas personas buscan lograr a la perfección. Aquellas hechas en casa, son vistas como un medio de comunicación entre el creador y el consumidor, llegando incluso a ser una forma de expresar amor, por ejemplo, de un padre hacia un hijo.

Desde hace siglos, es una parte importante de la cultura diaria japonesa, ya que se consume transversalmente desde la escuela o incluso como acompañamiento para disfrutar la “belleza de las estaciones”, por lo que siempre se ha considerado como un elemento clave en la vida de los japoneses y sus recuerdos.



Sakura Cafe



Bento&Co

Conceptualización

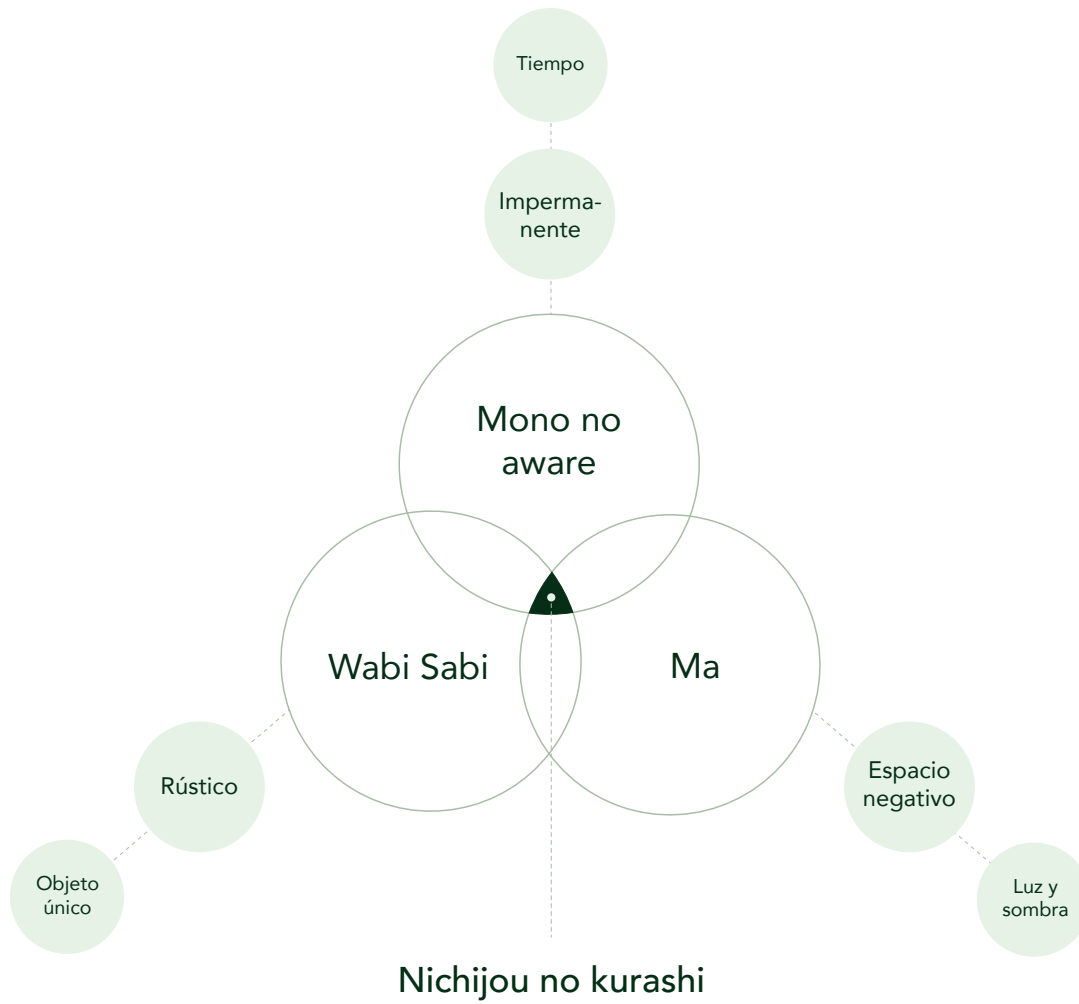


Figura 7. Conceptualización en base a los tres conceptos centrales de investigación.

La conceptualización para llevar a cabo el presente proyecto, se basó en los tres conceptos escogidos de la estética japonesa: **mono no aware**, **wabi sabi** y **ma**. Como ha sido mencionado anteriormente, **mono no aware** hace referencia a la impermanencia de lo que nos rodea. En este sentido, es el **tiempo** el que juega un rol central en el desarrollo de este concepto, por lo que el paso del mismo y el constante cambio configuran nuestra primera área de desarrollo y exploración visual.

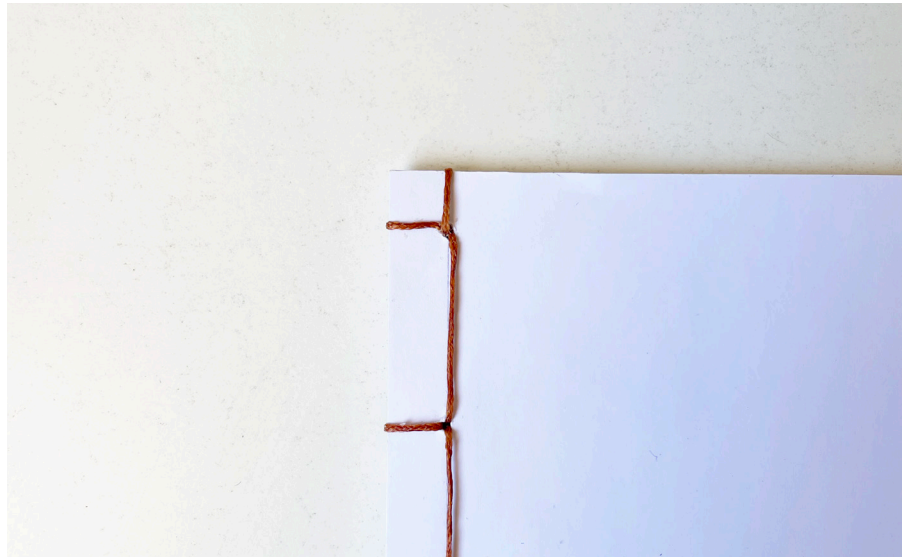
Por su parte, **wabi sabi** nos habla de la belleza de la imperfección, teniendo como protagonistas, generalmente, a los objetos que nos rodean, en especial aquellos más rústicos, desgastados y/o reutilizados. Con **wabi sabi** entendemos también la importancia de los objetos únicos, cuyo valor recae en su significado individual, por lo que en base a esto, nos centramos en la creación de un **objeto único** que no será reproducido.

Finalmente, nuestro tercer concepto de trabajo es **ma**, el que se refiere al espacio negativo. Es aquí donde la **luz** juega un rol fundamental, y con ella la fotografía. Es por esto, que tanto la luz como los espacios negativos, capturados en blanco y negro, conforman nuestro tercer punto de conceptualización.

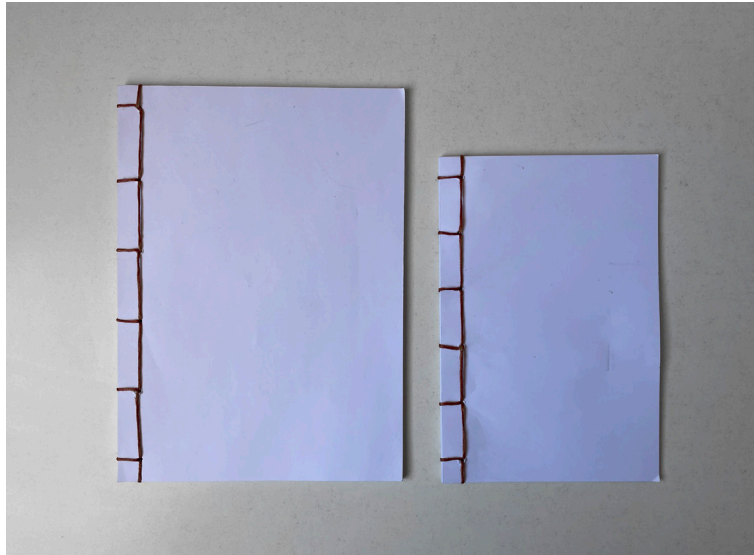
Decisiones de diseño

Nichijou no kurashi consistirá en una obra editorial alternativa, específicamente un libro de artista. Ya que, visualmente, consta de una constante exploración, su materialidad también es una búsqueda inconclusa, por lo que el producto final será una forma experimental de plantear los conceptos estéticos estudiados.

Encuadernación



Para el proyecto se decidió trabajar con encuadernación japonesa, debido a su carácter completamente manual.

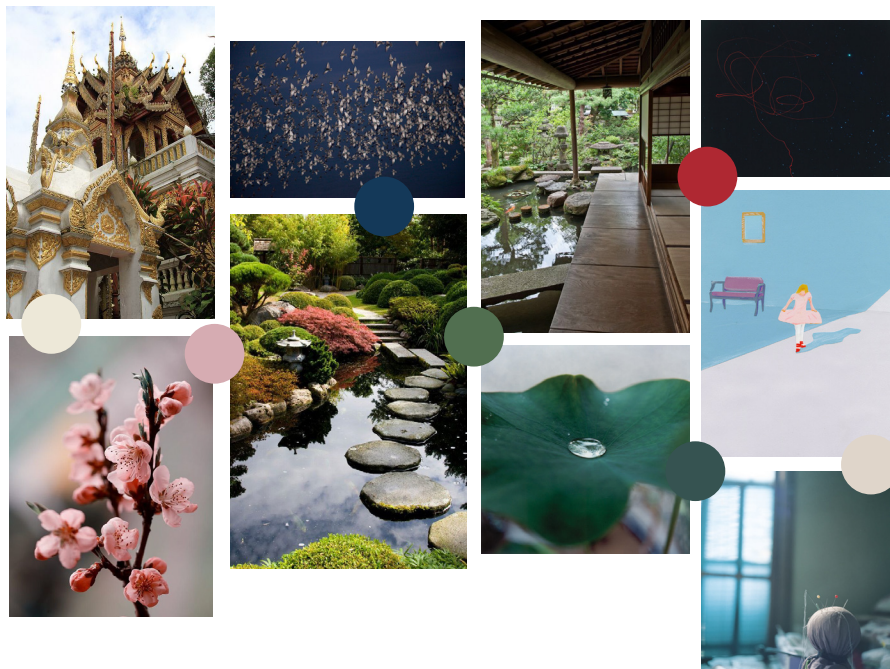


Se probó con dos tamaños diferentes, 10x15 cm y 13x18 cm.

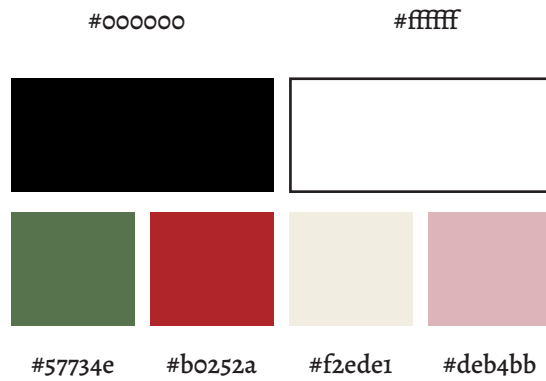
Materiales utilizados



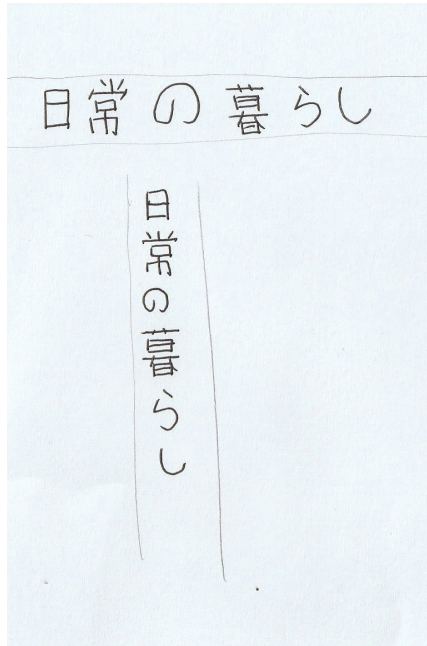
Color



Luego de la realización de un moodboard en base a referentes visuales y conceptuales, se definió el uso de blanco y negro para la fotografía analógica y cuatro colores principales que complementan la obra.



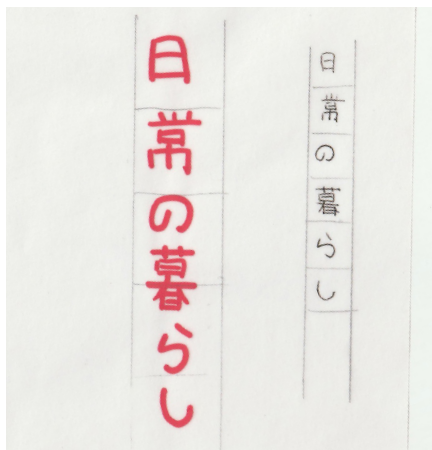
Tipografía



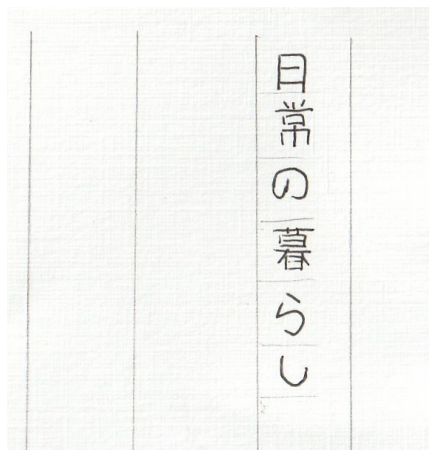
1. Gell ink pallon point negro, grosor 0.38 en papel bond.



2. UniPOSCA rojo, grosor 0.9 mm en cartón piedra negro.



3. UniPOSCA rojo, grosor 0.9 mm y Gell ink pallon point negro, grosor 0.38 en papel vegetal.



4. Gell ink pallon point negro, grosor 0.38 en papel couché gofrado.



5. Caligrafía digital en Procreate con cuatro pinceles diferentes.

Para los títulos y la envoltura de la obra, se utilizará caligrafía digitalizada. Esto, haciendo referencia a la propia caligrafía japonesa que dio nacimiento a los kanjis utilizados como título.

En cuanto a los textos que contiene mi obra, continuando con la línea caligráfica, la tipografía escogida es Alegraya, de licencia abierta, diseñada por Juan Pablo del Peral. Esta tipografía está originalmente pensada para ser usada en literatura, debido a su fácil lectura, pero en este caso, donde el texto no es el principal protagonista, es utilizada como una referencia a la caligrafía tradicional, ya que no es una interpretación literal de ésta, sino que tiene un lenguaje contemporáneo.

ABCDEFGHIJKL
MNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijkl
mnpqrstuvwxyz
123456789

realización

Acercamientos visuales

Un primer acercamiento consistió en una exploración visual, por medio de fotografía analógica, de los objetos que nos rodean. Algunas de las fotografías y negativos resultantes de este proceso se encuentran en el producto final.











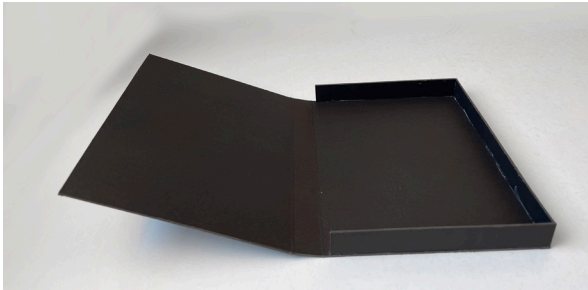
Luego, un segundo acercamiento visual consistió con la experimentación al usar mi cámara. Esta podía ser en tiempo, apertura o número de exposiciones. Por otra parte, se buscó indagar también en la relación entre las personas, seres y los objetos que las rodean.



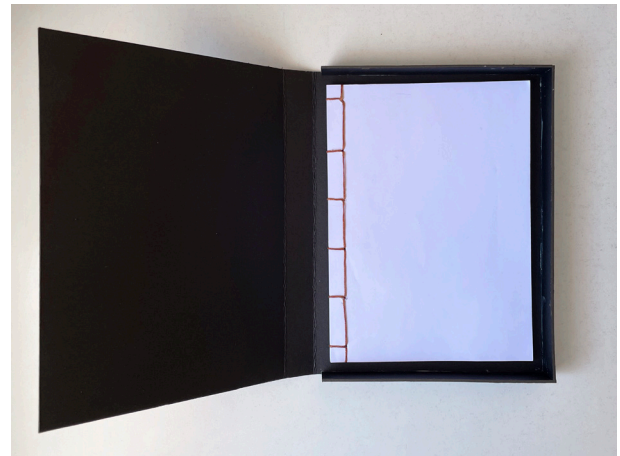
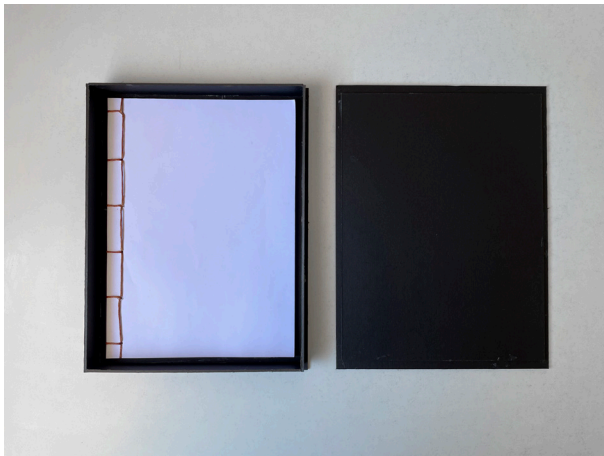


Prototipos y propuesta visual

En esta parte de la proyectación, dediqué mi atención a la realización de mockups y prototipos, tanto de la obra editorial como de su contenedor, y la forma en que se puede realizar la exposición.



Se realizaron dos propuestas de contenedor, una que hace referencia a un libro y otra que hace referencia a una caja bento.



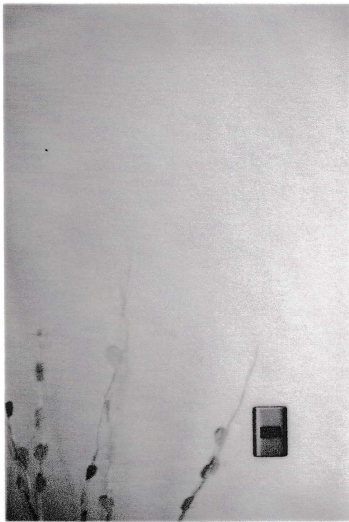
Los dos tamaños de cuadernillo se testaron, de manera personal, en ambas propuestas de contenedor.

Prueba de materialidad



Para la selección de materiales de la obra en su parte editorial, hice una recolección de los papeles encontrados en mi hogar, específicamente con el objetivo de no comprar nuevos materiales, pues quise respetar la base conceptual del proyecto en su dimensión de objeto único guiado por el concepto de **wabi sabi**.

Se realizó una prueba de impresión para conocer la reacción de estos papeles a la tinta (disponible también en mi hogar), y explorar sus diferentes texturas, con el objetivo de seleccionar cuáles conformarían la obra final. Esta prueba me ayudó, además, a saber sobre qué soporte se podría diagramar una foto con menos o con más luz, dependiendo de la reacción del papel ante la tinta.



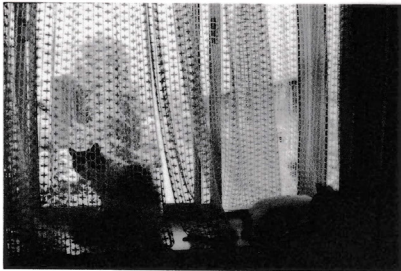
Papel vegetal



Papel ahumado



Papel craft



Papel vegetal



Papel ahuecado

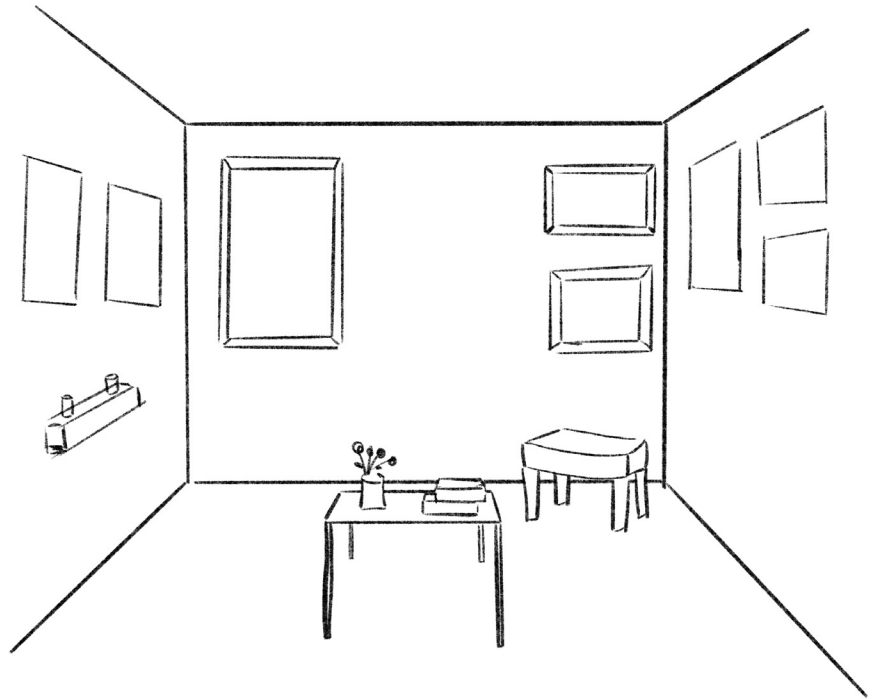


Papel craft

A raíz de esta prueba, pude ver la reacción de los distintos papeles a la tinta. A modo de conclusión, se estableció que cada uno tiene propiedades diferentes que sirven a cada foto, por lo que dentro de la obra, la materialidad de cada hoja que compone el libro-arte, dependerá del contenido de las páginas.

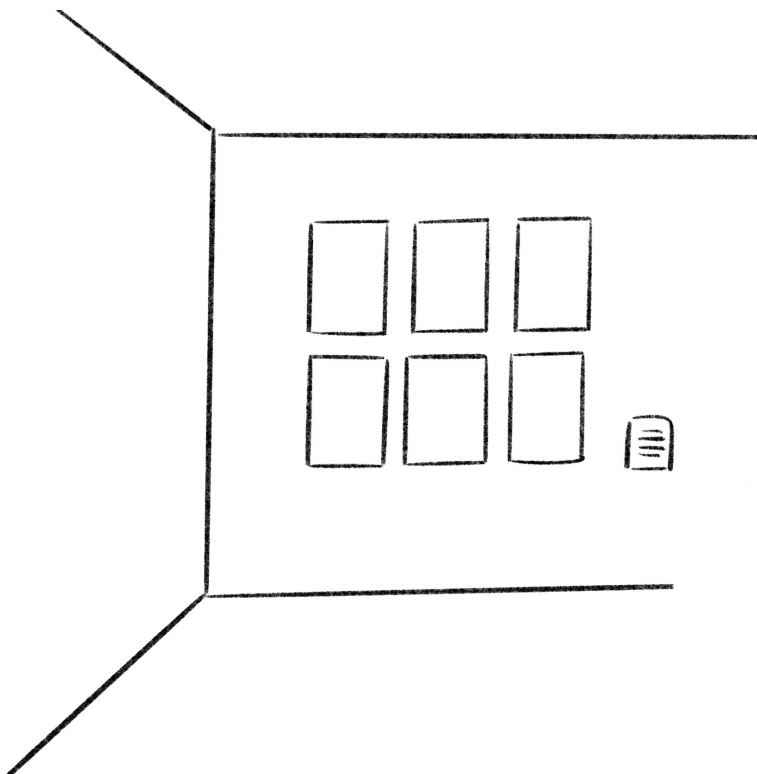
Boceto propuesta de exposición

La primera propuesta consiste en una instalación, ambientada en un living o sala de estar llena de objetos de uso cotidiano. Las fotografías al rededor del salón muestran estos mismos objetos, poniéndolos en el foco de atención central, con el objetivo de ser observados en las imágenes y manipulados en el salón.

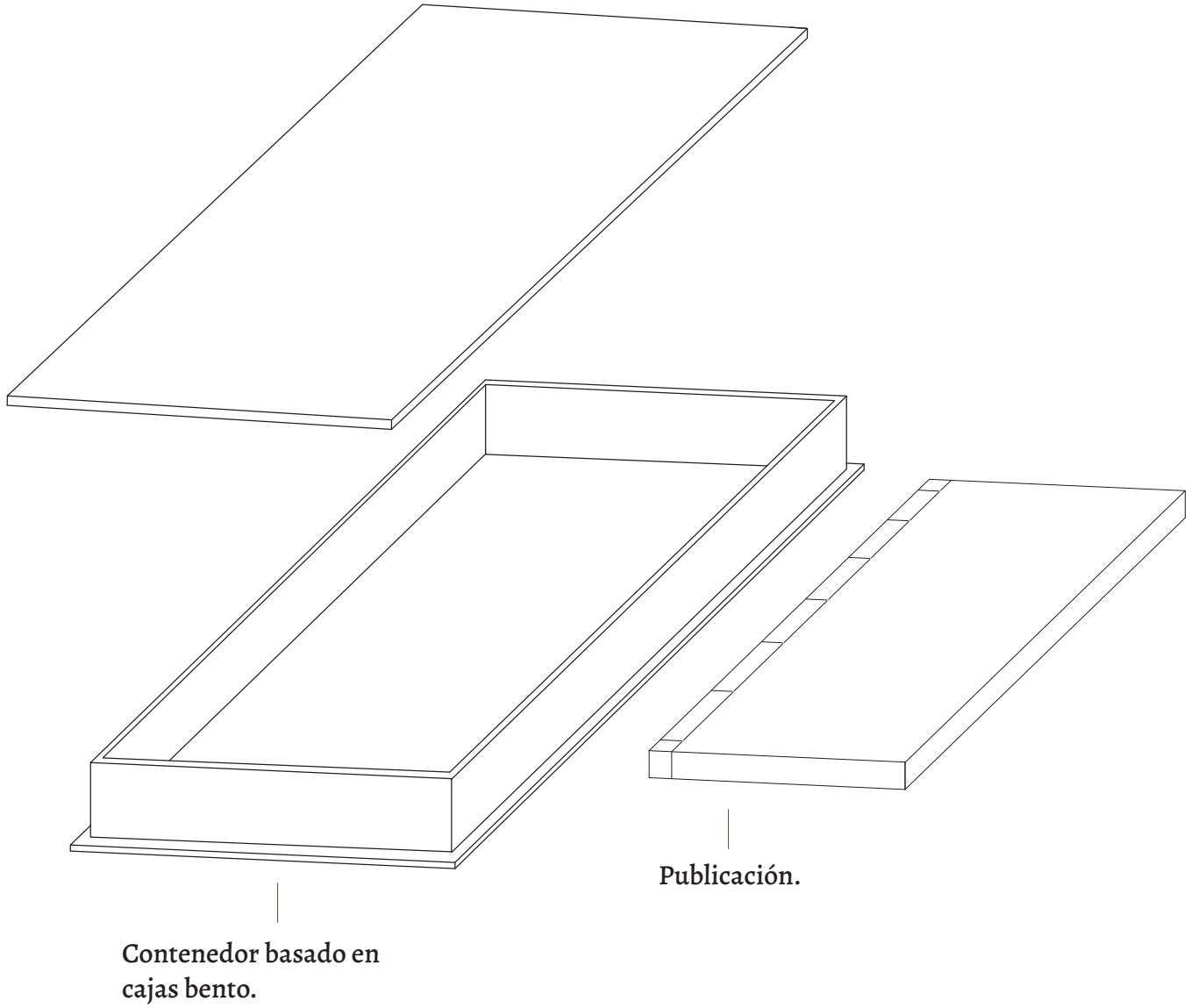


La segunda propuesta, sin embargo, toma en consideración el uso de un espacio de exposición común, teniendo en cuenta que en lugares como la Sala Arte CCU, las convocatorias de exposición son públicas, y las obras seleccionadas se montan en un mismo salón.

Es por esto que esta segunda propuesta supone ser la más factible, consistente de seis fotos verticales, de 30x40 cm, montadas en conjunto para ser mostradas al público.

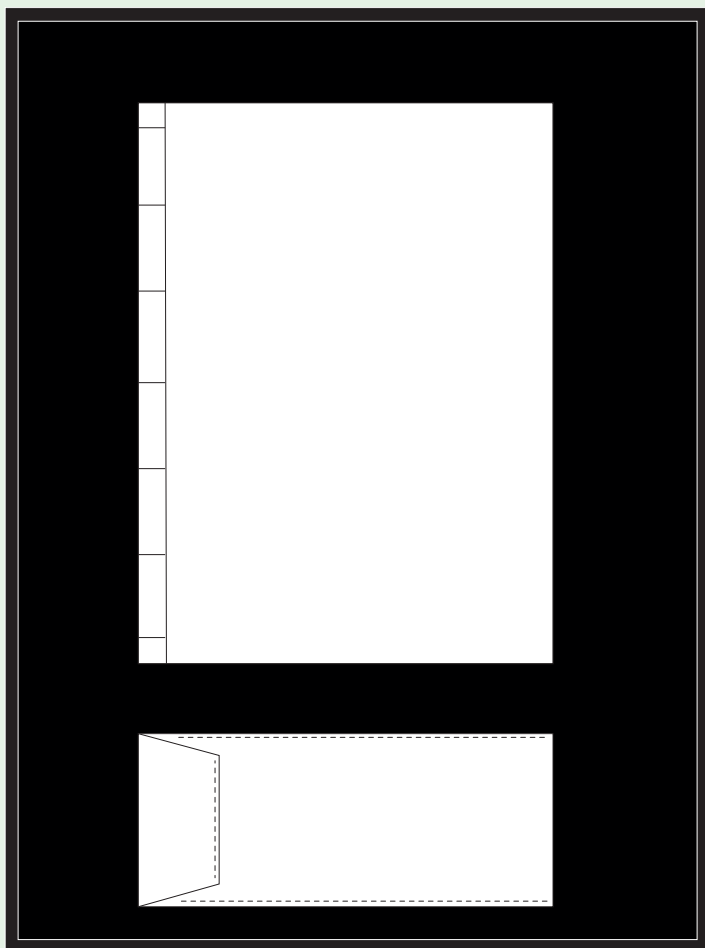


Propuesta visual final





Vista lateral del
contenedor.



División en dos partes,
basada en cajas bento.

Sobre de negativos originales,
cosido con hilo, por lo que solo
se puede abrir una vez.

conclusiones

En la realización y finalizando este proyecto, se revisan nuevamente los objetivos planteados en un inicio. Se concreta la obra principal, el libro de artista planteado como medio de expresión y exploración del cotidiano. La materialización de este proyecto se da gracias al estudio teórico realizado los últimos meses, es decir, la indagación en los conceptos a utilizar, la perspectiva japonesa, que está detrás de la enseñanza y masificación de los mismos; la herramienta de identidad y relación que los objetos representan entre las personas y el mundo que les rodea.

Por otra parte, y desde mi perspectiva personal, espero que nichijou no kurashi sea un aporte a la formación de futuros estudiantes de Diseño, en tanto una de las principales enseñanzas es que a partir de la disciplina y nuestra identidad personal es posible generar análisis, proyectos y contenidos de creación y exploración.

Este proyecto nació desde mi creencia de que el Diseño es un trabajo interdisciplinar e intercultural, en donde, para cada proyecto de creación, deben participar diversas formas de pensar, bases teóricas, manufacturas y perspectivas, que nos ayuden a borrar las limitaciones sociales que tenga la disciplina por ser vista como una herramienta de sobreproducción en masa.

Los libros de artista configuran un medio de creación en expansión, cada vez más utilizado no solo por artistas, sino también por fotógrafos y diseñadores, por lo que espero que como obra editorial, se posicione como una oportunidad de ampliar las posibilidades de trabajo y creación dentro del Diseño.

Acerca de las temáticas abordadas durante la investigación, la tradición budista japonesa nos enseña que estar conscientes de la permanencia de las cosas no es motivo de desesperanza, sino más bien un llamado a la valorización del tiempo y gratitud por éste. Su tradición, desde hace siglos, es lo que ha dado a Japón su singular identidad y estilo de vida.

El diseño para el bienestar, específicamente el Slow Design, es una muestra de que podemos convivir con nuestro entorno sin la sobre-explotación de este, poniendo cuidado, como diseñadores, en los conceptos con los que trabajamos, las materialidades y los procesos de producción, con el objetivo de construir una sociedad más sustentable. Es imposible remover el consumo de nuestras vidas, pero en esa instancia, conceptos como *mono no aware*, *wabi sabi* y *ma* entregan elementos filosóficos y nuevas dimensiones de significado al mundo que consumimos y que nos rodea.

Comentario final y proyecciones a futuro

- ❖ Hablar de la tradición estética de un país en específico, de un medio, y de una disciplina, nos lleva a sintetizar y concluir que hay un hilo conductor presente en estas tres áreas: la identidad. Cada uno de nosotros la posee y la aplicamos en distintas áreas de nuestras vidas, como individuos y como comunidades. En el caso de la estética japonesa, el respeto a las tradiciones, la naturaleza y los rasgos espirituales presentes nos hablan de la identidad de un país que se mantiene a flote.

- ❖ En el caso de la fotografía, tomar conciencia de quiénes somos y cuáles son nuestros intereses nos aproxima a desarrollar nuestra propia identidad fotográfica, la que evoluciona con el tiempo y el trabajo que hacemos. En último lugar, en el caso del Diseño, específicamente en el Slow Design, al producir objetos de manera lenta y sustentable, buscamos también que éstos adquieran su identidad propia, llevándola transversalmente al usuario, quién la puede adaptar o cambiar dependiendo de sus gustos o intereses.

- ❖ Como proyección a futuro, desde mi posición de estudiante y futura diseñadora, me parece necesaria una cátedra o taller que inste a indagar en tópicos sobre educación cultural local y global; en suma a esto, sería interesante abarcar la enseñanza del diseño también desde otras áreas, como la fotografía o incluso la literatura, que pueden aportar nuevos conceptos, conocimientos y técnicas a nuestra disciplina.

- ❖ La exposición del material producido durante la realización de este proyecto, con el objetivo de aportar, en la medida de lo posible, a la discusión acerca de la relación entre el Diseño y otras disciplinas, la construcción de identidad propia, objetual y cultural, y las herramientas y posibilidades que la fotografía nos puede entregar como diseñadores. Esto, además, sería la culminación de este proyecto.

bibliografía

Crespo Martín, Bibiana EL LIBRO-ARTE / LIBRO DE ARTISTA: TIPOLOGÍAS SECUENCIALES, NARRATIVAS Y ESTRUCTURAS. Anales de Documentación, vol. 15, núm. 1, 2012, pp. 1-25 Universidad de Murcia, Espinardo, España

González, S. H. (2014). Treinta y un libros de artista: una aproximación a la problemática ya los orígenes del libro de artista editado. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.

Del Río, V. (2008). Fotografía objeto. La superación de la estética del documento. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Aurelio, M. (2019). Meditaciones (Vol. 5). RBA Libros.

Cardona, C. A. P. (2010). El diseño, el objeto y la comunicación. Revista Grafías, 43-46.

Sarata, M., Thomas, B., Hamada, A., Takai, Y., Goto, A., & Nishimoto, H. (2015). Investigation of “Bento” Culture in Focusing on the Order of Feeding Actions. Procedia Manufacturing, 3, 480-487.

Halber, J. J. (1975). New Japanese Photography ed. by John Szarkowski, Shoji Yamagishi. Leonardo, 8(4), 353-353.

Merino López, M. J., & Beltrán Gámez, I. (2016). El circuito de la fotografía contemporánea de autor en Santiago de Chile: un análisis crítico 2005-2014.

Berecochea, X. (2004). Presencia ausente. Juan Rulfo, fotógrafo. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, 27.

Cheung, Dobie. (Sin año). *Chasitsu & Japanese Design*

Kwan, P. Y. (2012). Exploring Japanese art and aesthetic as inspiration for emotionally durable design. *DesignEd Asia*. Retrieved from < http://www.designedasia.com/2012/Full_Papers/Exploring%20Japanese%20Art%20and%20Aesthetic.pdf.

Tanaka, T. (2003). El haikú: la poesía japonesa más sencilla de la poesía universal. CEPE-UNAM, México. [Fecha de consulta: 25/11/2016]. Disponible en: < http://www.academiamexicanajaponesa.com.mx/docs/HAIKUPOESIA_JAPONESA.pdf.

Keinonen, T., Vaajakallio, K., & Honkonen, J. (2013). *Designing for wellbeing*.

Unzaga Bustos, L. (2018). *Wabi-sabi. La estética de lo evanescente*.

Gatica Ramírez, P. P. (2015). *Diseño y Emoción. La vinculación de dos conceptos como propuesta cultural*.

Izutsu, T., & Izutsu, T. (1981). *The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan*. Springer Science & Business Media.

Del Bufalo, E. (2016). La aparición fotográfica: más allá de la imagen y la representación. *Episteme*, 36(2), 43-65.

Concha, J. P. (2011). La desmaterialización fotográfica. Ediciones metales pesados.

Valdés, R. H. IKKO TANAKA: LA ESTÉTICA DE LA SUSPENSIÓN.

Verghese, G. H. (2003). The Way of the Detail in Japanese Design. idea journal.

Prusinksi, L. (2012). Wabi-sabi, mono no aware, and ma: Tracing traditional Japanese aesthetics through Japanese history. Studies on Asia, 4(2), 25-49.

Poster, Media Literacy is an Imagination, 2014; Designed by Shiro Shita Saori (Japanese, b. 1990); Germany; digital print on paper; H x W: 73 x 102.9 cm (28 3/4 x 40 1/2 in.); Gift of Shiro Shita Saori; 2014-35-3

Munari, N. (2013). Designculture * Kazumasa Nagai. <http://www.designculture.it/interview/kazumasa-nagai.html>.

Hisamatsu, S. I. (1963). Zen and Fine Arts. Philosophy East and West, 12(4).

Triana, N. Y. R., López, M. L., & Vásquez, J. J. C. (2012). Diseño y bienestar humano: puntos de encuentro a partir de metodologías de diseño. Iconofacto, 8(10), 88-114.

Koren, L. (2008). Wabi-sabi for artists, designers, poets & philosophers. Imperfect Publishing.

Prusinski, L. (2012). Wabi-sabi, mono no aware, and ma: Tracing traditional Japanese aesthetics through Japanese history. *Studies on Asia*, 4(2), 25-49.

Antanas, A. (2003) "Specific Features of Traditional Japanese Medieval Aesthetics" in *Dialogue and Universalism*, 13 no. 1/2.

Cantor, N. R. G. (2018). DISEÑO PARA EL BIENESTAR HUMANO. El sentido y el contenido del discurso gráfico. *Luciérnaga Comunicación*, 10(19), 91-109.

Munárriz Ortiz, J. (2019). La fotografía como objeto: la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación. *Ene*, 10, 30.

Ceja Bravo, L. (2016). Relación entre diseñador, persona y objetos de diseño en las prácticas contemporáneas (Doctoral dissertation, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco).

González González, G. (2016). El objeto y la memoria: un punto de partida para la construcción de narrativas visuales... El Théâtre du Soleil como su lugar de encuentro.

Estarita Guerrero, A. C. (2012). Compendio de intentos fallidos de resistencia a la impermanencia de las cosas.

Cáceres Álvarez, L. A. (2018, November 7). De lo digital a lo físico. El fotozine como práctica editorial alternativa. Análisis de la propuesta visual de un colectivo fotográfico peruano. El caso de MALDEOJO (2014-2017). Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Lima, Perú.

