

El cuerpo vivido: La expresividad de la aparición

Renata Pitombo Cidreira *

Resumen: A partir del trabajo de la artista Liege Galvão, el presente artículo analiza la vestimenta como segunda piel y agente configurador de una aparición. En su dinámica de renovación el acto de vestirse expresa modulaciones corporales que contienen formas de interacción del individuo con el mundo y con los otros, en una actividad que se renueva constantemente. De esta forma, se intenta también, evidenciar la capacidad creativa presente en el vestir, que es, por un lado, un producto funcional, y por otro lado, un medio capaz de provocar contemplación. Para esto se analizan autores como Maurice Merleau-Ponty, Luigi Pareyson, Alfredo Bosi y Marshall McLuhan, entre otros.

Palabras clave: cuerpo - vivencia - expresividad - aparición - ropa.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 227-228]

(*) Periodista, Mestre y Doctora en Comunicación y Cultura Contemporáneas por la Faculdade de Comunicação, de la UFBA. Hizo pos-doctorado en Sociología, en la Université René Descartes - Paris V - Sorbonne. Profesor asociado de la Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Líder de Grupo de Investigación Corpo e Cultura (catastrado en el CNPq).

Introducción

El reciente trabajo de la artista plástica Liege Galvão re-encendió el debate en torno a los posibles entrelazamientos entre cuerpo, moda y arte. Explorando la maleabilidad de la materia prima: cuero. La artista se adentra en la investigación de la plasticidad corporal que permite conceptualizar a la ropa como una segunda piel, exhibiendo un resultado bello y consistente. Las piezas revelan poco a poco fragmentos del cuerpo humano, que en gran parte, remite a accesorios y vestimentas: un par de guantes, un corsé, una bota, entre otros. El *cuero-cuerpo*, como define la artista, está embebido de vivencias entrelazadas, éste “se metamorfosea de una apariencia corpórea incompleta y transitoria en una constante actualización”.

Esa potencialidad del cuerpo y su relación con la apariencia del hombre es lo que lo instiga y coloca con disposición positiva y siempre curiosa en relación a la moda de la indumentaria y de los elementos que con ella se relacionan como el maquillaje, el peinado y los

acesorios, al final todos se constituyen en adiciones sobre el cuerpo. Es en ese sentido que en el presente artículo se recupera la contribución del filósofo Merleau-Ponty sobre el cuerpo, con el objeto de promover una observación sobre la vestimenta como segunda piel y agente configurador de una aparición. Así, se intentará también evidenciar la capacidad creativa presente en el acto de vestir, que se asume, por un lado, como un producto funcional y, por otro, como un artefacto capaz de provocar la contemplación.

El cuerpo vivido

En el campo de la filosofía, sobretudo en la fenomenología, se destaca una reflexión interesante sobre el cuerpo en el trabajo del francés Maurice Merleau-Ponty. Especialmente en su libro *Fenomenología de la Percepción* (1994), la temática del cuerpo aparece de forma ejemplar. Sin embargo, también en *Lo visible y lo invisible* (1992) y en *El ojo y el espíritu* (2004) se pone en relieve la presencia del cuerpo en su argumentación. Su perspectiva es aquella que coloca la reflexión en clave de experiencias, para buscar en ellas el sentido y es a partir de ese horizonte que el autor afirma que el cuerpo es siempre una unidad expresiva, constituyéndose en la propia expresión del ser, ya que “a cada momento el cuerpo exprime las modalidades de la existencia” (Merleau-Ponty, 1994, p. 222).

Merleau-Ponty argumenta que el cuerpo es un *ejemplar sensible*, ya que es sensible para sí, es un “conjunto de colores y superficies habitadas por tacto y visión. Por tanto, *sensible ejemplar*, que capacita a quien lo habita y lo siente de sentir todo lo que de fuera se parece” (Merleau-Ponty, 1994, p. 132). Es por eso que, mi cuerpo, siendo uno de los visibles, tiene la capacidad de verse a sí mismo y así “se vuelve luz natural, abriendo para lo visible su interior, para que venga a ser mi paisaje (...)” (Merleau-Ponty, 1992, p. 116). De ese modo, es a través de la espesura del cuerpo que se puede llegar a lo íntimo de las cosas; en palabras del autor: “haciéndome mundo y haciéndolas carne” (Merleau-Ponty, 1992, p. 132). En este sentido, el cuerpo se construye como un elemento de transmisión del ser por excelencia, a partir de gestos, movimientos, miradas, de la voz, del vestir. Es decir, del modo en que uno se presenta y actúa, muchas veces, inconscientemente. Como resalta el autor, “Si el cuerpo puede simbolizar la existencia, es porque la lleva a cabo y porque es su presente” (Merleau-Ponty, 1992, p. 227). Así, el significado de un gesto no se separa de su expresión, ya que el cuerpo no es un transmisor de un supuesto significado, sino que es él propio quien lo materializa. En este sentido, el autor enfatiza: “(...) el signo no indica apenas su significación, el es habitado por ella; de cierta forma, él es aquello que significa” (Merleau-Ponty, 1992, p. 222-223). De esta manera, Merleau-Ponty destaca la dimensión corpórea de la comunicación, estableciendo que se le atribuye sentido a las cosas y a nosotros mismos a través de nuestra dimensión corporal, carnal y de comportamiento.

Tal perspectiva está en sintonía con comprender a la moda como manifestación de la presencia del ser. En su dinámica de renovación, el acto de vestirse, termina expresando modulaciones corporales que contienen formas de interacción del individuo con el mundo y con los otros dentro de una actividad comunicativa que se renueva constantemente y, cada vez, tiene la capacidad de constituir nuevos sentidos. Como sugiere Merleau-Ponty (1992), cuando se usa un sombrero o un bastón y el sujeto se apropia de ellos. Más aún,

el autor sostiene que: “los hacemos participar del volumen de nuestro propio cuerpo. El hábito manifiesta el poder que tenemos de expandir nuestro ser en el mundo” o, inclusive –como complementa el autor– “de cambiar la existencia acoplando a nosotros nuevos instrumentos” (1992, p. 199).

Esa capacidad expresiva del cuerpo sugiere una subjetividad personificada, una subjetividad que se actualiza, se crea y se re-crea a cada momento, en el movimiento existencial de una corporalidad, inclusive en su relación con las cosas, con otras subjetividades, con la cultura y la historicidad, en un proceso perceptivo y vivencial. Para Merleau-Ponty:

Las cosas, el aquí, el allí, el ahora, el entonces no existen más en sí, en su lugar, en su tiempo. Sólo existen en el término de estos rayos de espacialidad y temporalidad, emitidos en el secreto de mi carne. Su solidez no es la del objeto puro sobre el que el espíritu sobrevuela, pero es experimentada por mí desde el interior, mientras estoy entre ellas y ellas se comunican por mi intermedio como cosas que se siente (1992, p. 113).

Para Merleau-Ponty, “No es al objeto físico que el cuerpo se compara, más bien es a la obra de arte” (1994, p. 208). En el texto *El Ojo y el Espíritu*, en el que profundiza sus reflexiones sobre la pintura, Merleau-Ponty (2004) destaca las relaciones entre el cuerpo y el arte. En el artículo *La duda de Cézanne*, cuestiona lo que el pintor percibe. Y al responder relata que, además de percibir las cosas, Cézanne percibe *el movimiento* de la percepción en relación a las cosas. Siendo un arte del espacio, ya que se hace sobre tela o papel, la pintura suscita movimiento a través de visiones instantáneas en serie “(...) mostrando, en caso de un ser vivo, actitudes inestables interrumpidas entre un antes y un después. En resumen, apariencias de cambio de lugar que el espectador leería en su rastro” (Merleau-Ponty, 1992, 2004, p. 40). En este sentido, reitera la idea que la percepción ya es, en sí misma, un acto expresivo. La percepción original ya es creación, expresión. Nos damos cuenta de esa dimensión cuando algo nos llama la atención en medio a nuestros quehaceres cotidianos y sentimos un nuevo sentido configurándose. Las demás posibilidades expresivas como la pintura, la música, la literatura y tantas otras, potencializan o exhiben de forma más radical esa capacidad humana que se da en el cuerpo. “Me refiero a una cosa que es movida, pero mi cuerpo él mismo se mueve, mi movimiento se desarrolla. El no está ignorando a sí, no está ciego para sí, el irradia de sí mismo...”¹ aclara Merleau-Ponty. Desde esta perspectiva el autor aclara que estamos siempre situados, siempre posicionados, ya que nuestro cuerpo solamente se da cuenta de lo que está en su campo de presencia.

De esta manera, el sentido de un gesto está en el propio cuerpo que lo ejecuta y es en eso que el cuerpo es comparable a la obra de arte:

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, es decir, seres en los que no se puede distinguir la expresión de lo expresado, cuyo sentido es solamente accesible por contacto directo, y que irradian su significado sin abandonar su lugar espacial y temporal. Es en ese sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. El es un nudo de significados vivos y no la ley de un cierto número de términos co-variantes².

Además, es preciso destacar, como lo hace Merleau-Ponty que el cuerpo, es vidente y visible, que se mueve, que mantiene las cosas a su alrededor y no al frente, “ellas son un anexo o un prolongamiento del mismo, están incrustadas en su carne, hacen parte de su definición plena, y el mundo es hecho del mismo material que el cuerpo” (2004, p. 17). A través de esta observación del gesto de pintar, el autor pone en evidencia que todo lo percibido está siempre colocado en un tejido mundano que le permite aparecer. El pintor tiene la misión de enseñarnos a ver el mundo como ser de lo visible, que siempre ofrece algo más a ser visto. Como advierte Merleau-Ponty (2004), la obra no es gestada en los rincones de la subjetividad, pero en el encuentro del artista con el mundo, que él transmuta –por su arte– en otro mundo. Como también, en el encuentro del artista con otras obras de las cuales la suya propia emerge.

Cada creación modifica, altera, esclarece, profundiza, confirma, exalta, recrea o crea anticipadamente todas las otras. Si las creaciones no son una adquisición, entonces como todas las cosas, ellas pasan; y también ellas las tienen delante de sí toda su vida³.

Transponiendo esa idea para el universo de la moda, nos damos cuenta de que la ropa, alcanza una dimensión de artisticidad, también tiene la capacidad de crear nuevos mundos, y al habitarla, somos instados a experimentar una dilatación de nuestro ser. La percepción de la moda en la forma más amplia está fundamentada en los gestos relacionados de portar una vestimenta dentro de un contexto social cuyo imperativo es ver y ser visto. En tal situación la dimensión expresiva se revela a través de un estilo y la dimensión estética está sedimentada en el *formato*. La noción de *formato estético* es formulado por Valverde (2007), procurando “establecer una articulación dinámica entre forma, medio y modo de expresión con el campo de la recepción”⁴. Esa “forma en acto” se exhibe de modo pleno cuando pensamos en la moda, ya que la ropa es una *forma* para el cuerpo: no solamente un adorno, pero también *incorporación* de órdenes, jerarquías, costumbres que se expresan en procedimientos corporales y conductas determinadas.

La expresividad del *cuero-cuerpo*

En este tema procuramos evidenciar la capacidad expresiva de la segunda piel en contacto con el cuerpo, formando así, una aparición posible del hombre. Por tanto, tomamos como inspiración la bella e instigante exposición *Corsé* –una poética con el cuero en metamorfosis, de la artista visual Liege Galvão. La artista trae a esta muestra fragmentos de su cuerpo que se inscriben en una relación temporal, en la que las marcas van constituyendo, poco a poco, nuevas texturas corporales. Trabajando con cuero como materia prima, Liege Galvão experimenta en esta plataforma varias formas de manipulación de la misma, amasándola, frunciéndola, doblándola; en una tentativa de asociación con las transformaciones que la piel humana sufre a lo largo del tiempo y a partir de otras interferencias. Como explica el folleto de la apertura de la exposición, el cuero-cuerpo efímero, “transita en un tiempo-biológico, entrelazando el tiempo-deseo, que, imbuido de una memoria

corpórea, busca y cuestiona un ideal estético confrontando la antropomorfia en la búsqueda eterna de la belleza en el tiempo-ahora”. De este modo, su proceso de experimentación cuestiona la homogeneidad corporal; reflexionando –básicamente– sobre la transitoriedad carnal que es amasada, fruncida, que puede arrugarse; y a veces es marcada, conscientemente rasgada, costurada, perforada... De esta forma se va modelando, a partir de los rastros del tiempo y de la cultura que tocan y constituyen nuestra piel.

No es por casualidad que la artista escoge el término Corsé para bautizar sus experimentos. Como sabemos, la palabra corsé viene del francés *corset* cuya raíz etimológica viene de *corps*. Son las varias facetas de ese cuerpo que Liege Galvão procura explorar. Curiosamente, esa misma palabra va a servir para designar una pieza de vestuario que, por lo que parece, ya era usada por los antiguos griegos y que ganó mayor difusión entre los siglos XII y XIV, llegando a ser popular entre los siglos XV y XVI, como muestran las pinturas renacentistas. En ese periodo eran confeccionadas en materiales como fierro, madera y hueso de ballena, bastante incómodos para la piel. Los principios objetivos del corsé eran afinar la cintura y levantar los senos del cuerpo femenino, alargando la silueta y proporcionando una buena postura. De esta manera, la pieza agrega dos valores extremadamente fuertes en la sociedad occidental: disciplina y seducción.

En su libro *Fetichismo: moda, sexo & poder* (1997) Valerie Steele observa que son muchos los que interpretan al corsé como un instrumento de opresión física y de mercantilismo sexual. Sin embargo, considera que la pieza de vestir también puede ser valorizada por su capacidad de erotización del cuerpo. En el siglo XX el corsé comienza a desaparecer de la moda femenina, substituido por fajas y corpiños, pero mantiene un lugar de destaque en el campo fetichista. Steele complementa enfatizando que, en la actualidad, el corsé volvió a entrar en escena de la moda con fuerza, siendo usado tanto como ropa íntima, y como ropa común, revelando que el significado de la ropa es constantemente redefinido. En ese sentido, la autora afirma que la carga simbólica de la pieza es contextual.

La dominadora viste su corsé como armadura, su curvatura extrema y rígida es el último insulto sexual al esclavo que puede ver pero no puede tocar... El esclavo, por otro lado, viste el corsé como castigo⁵.

Contemporáneamente, la figura más entusiasta a favor del corsé, es Fakir Musafar, que defiende la dimensión erótica de la pieza enfatizando su capacidad de disciplinarización del cuerpo, del control de sí mismo.

De este modo, comparte con muchos adeptos del corsé, la idea de que el uso del corsé se basa en un estilo de vida que va más allá de las tendencias de la moda. Sin embargo, no podemos ignorar que también el universo de la moda supo retomar ese deseo por lo prohibido, recolocando al corsé en la escena de la moda.

Una de las estilistas que supo explorar muy bien los apelos de la pieza fue Vivianne Westwood que los reinterpretó en la década de los 80, apostando en una estructura más ligera y el acabado con cierre, en vez de las cintas y lazos. Como apunta Valerie Steele, “desde mediados de los años 80, los corsés han sido un tema recurrente en la moda contemporánea”⁶. Thierry Mugler, Azzedine Alaïa, Karl Lagerfeld, Christian Lacroix, Ungaro, Valentino son algunos ejemplos que apostaron en el Diseño de los corsés. De un modo u otro,

la pieza atiza el deseo, ya sea por la posibilidad de control o por la sensación de la piel ceñida, como si el corsé simulase un abrazo. Es como si un cuerpo fuera envuelto por otro cuerpo que tiene la capacidad de moldar al primero. Y reforzar, en el diálogo cuerpo/ropa un diálogo mayor, el diálogo cuerpo/mundo. Como refuerza France Borel, al analizar las metamorfosis del cuerpo, a través de lo que él llama vestimentas representadas, “como el artificio, es justamente el mundo exterior que penetra en la piel”⁷. Así, la vestimenta como artificio, se imprime en la carne hasta hacerse cuerpo con ella. “El artificio es absorbido justamente porque modifica fundamentalmente el ser y el aparecer condicionado al gestual”⁸. A lo que acrecenta:

Si una mujer usa una pluma en su sombrero, su cuerpo se prolongará hasta el término de la pluma, y automáticamente, ella dotará gestos y actitudes a su nueva dimensión. El artificio de la vestimenta y del ornamento se integran y se incorporan perfectamente⁹.

Otro autor que habla con maestría sobre el entrelazamiento entre el cuerpo y la ropa es el sociólogo Marshall McLuhan. Al comentar, juntamente con Quintin Fiore, la experiencia de mujeres argelinas que fueron estimuladas a retirar el velo (el *nigaab*¹⁰) en un determinado contexto¹¹, el autor describe el grado de incorporación de las vestimentas al cuerpo, al punto de provocar serios problemas de percepción y alteraciones sensoriales-motoras. Los autores profundizan este problema, trayendo una citación de Frantz Fanon sobre las vestimentas como armamento, presente en *Estudios sobre un Colonialismo Moribundo*¹². El filósofo relata la experiencia fenomenológica de una mujer argelina a través de la relación del cuerpo con el velo y la brecha para el establecimiento de un cuerpo inventado a partir del lugar híbrido en que ella se coloca. Recuperamos integralmente ese pasaje:

El cuerpo de una joven argelina, dentro de la sociedad tradicional, le es revelado cuando llega a la pubertad y por el velo. El velo cubre el cuerpo y lo disciplina, lo tempera, exactamente en la época en la que el cuerpo pasa por la mayor efervescencia. El velo protege, da seguridad, aísla. Se necesita haber escuchado las confesiones de una mujer argelina o haber analizado el contenido de un sueño de una mujer que recientemente abandonó el velo, para poder aquilatar la importancia del velo para el cuerpo de una mujer. Sin el velo ella tenía la impresión de que su cuerpo está siendo cortado en pedacitos y puesto a la deriva; los miembros parecían que se alargaban indefinidamente. Cuando una mujer argelina tiene que cruzar una calle, durante mucho tiempo ella comete errores de percepción con referencia a la exacta distancia a ser atravesada. Su cuerpo, sin el velo, parece escaparse, disolverse. Ella tiene la impresión de estar vestida inconvenientemente, inclusive por estar en la calle. Ella experimenta una sensación de no estar entera. Tiene la sensación de una cosa incompleta y al mismo tiempo una sensación atemorizante de desintegración. La ausencia del velo destruye el patrón corporal de la mujer argelina. Ella tiene que inventar rápidamente nuevas dimensiones para su cuerpo, nuevos medios de control muscular. Ella tiene que crear para sí misma una actitud de mujer sin velo



Figura 1. El cuero como materia prima. Fuente: Foto de la autora.

externo. Debe vencer toda su timidez, su torpeza (ya que tiene que pasar por europea) y al mismo tiempo, tener cuidado de no exagerar para no llamar la atención. Una mujer argelina que ande completamente desnuda en una ciudad europea re-aprende su cuerpo y lo restablece de manera totalmente revolucionaria. Esa nueva dialéctica del cuerpo y del mundo es elemental en el caso de una mujer revolucionaria¹³.

Al colocar en evidencia esa problemática, McLuhan, citando Fanon, nos obliga a reflexionar sobre el papel de la indumentaria en su relación íntima con el cuerpo, evidenciando que, a través de la condición de artífice de sí misma, artesana del propio-cuerpo-tejido, esta mujer fue capaz de crear otra subjetividad usando inclusive las herramientas del silenciamiento, que, entonces, fueron transformadas *en nuevas voces, constituyendo un nuevo cuerpo*.



Figura 2.



Figura 3.

Figura 2. *Corset II* - cuero, escarificación, oxidación.

Fuente: Foto de la autora.

Figura 3. Corset guerrilla, de McQueen

Fonte: FOOG, Marnie.

Tudo sobre moda. Tradução

de Débora Chaves,

Fernanda Abreu e Ivo

Korytowski. Rio de Janeiro:

Sextante, 2013, p. 462.

Con una de las piezas, extremadamente potente visualmente, Liege Galvão nos presenta un fragmento de cuerpo femenino, realizando la parte frontal del tronco en que los senos aparecen delineados, incluyendo el círculo de los pezones. El *Corset II* se exhibe así como si fuera una segunda piel. Es la revelación del propio cuerpo femenino, en un juego en el que la artista refuerza la ambigüedad sobre lo que es real y lo que puede ser proyectado sobre nuestro cuerpo (Ver Figura 2). En ese caso en particular, podemos hacer una asociación con el corsé del diseñador de moda Alexandre McQuenn (de la colección primavera/verano 1999, para la casa Givenchy) que reproduce la forma de los senos, también refor-

zando la línea de los pezones, además de realzar la cavidad de las costillas. El cuello alto e inspirado en el gorjal medieval usado bajo la armadura para proteger el cuello. La materia prima utilizada es también el cuero, que en este caso es vidriado, ofreciendo al corsé una dureza camuflada, como si fuera una armadura/piel, o si se prefiere, la propia piel como armadura (Ver Figura 3).

En las dos imágenes que siguen, Liege Galvão trae más dos fragmentos del cuerpo humano, que corresponden a nuestras extremidades, las manos-guantes, *Corset IV*, y los pies-botas, *Corset III* (Ver Figuras 4 y 5). Los guantes son asociados al universo femenino, ya las botas, generalmente, son relacionadas con lo masculino, expresando fuerza y resistencia. Valerie Steele (1997) establece, al retomar el comentario del escritor Ernest Becker, que el par, pie y zapato, forman una unidad impresionante.

Si el pie es un ‘testigo’ bajo y sucio de ‘nuestra animalidad degradada’ el zapato –hecho de cuero barnizado, brillante y suave con un arco elegantemente curvado con una punta afilada, elevado del suelo por un taco duro y agudo– es la cosa más próxima al cuerpo, pero sin embargo, no es el cuerpo¹⁴.

Al estudiar el fetichismo a través de piezas de vestimenta y accesorios, la investigadora refuerza que hay una atracción tanto por las partes del cuerpo, como también por los artefactos que las cubren, especialmente los zapatos y los guantes. Citando una vez más a Becker, Steele comenta que “el fetiche funciona como un ‘encanto mágico’ que transforma la aterradorante realidad de ‘la carne de la especie’ en algo trascendental”. En este texto la atracción por ropas especialmente zapatos y botas es enfatizada.

Siempre que veía o tocaba [zapatos y botas] femeninas ‘el mundo cambiaba milagrosamente’ dice él. Aquello que era sólo ‘gris y sin sentido del cotidiano aburrido, solitario y fracasado, de repente se alejan de mí y la luz y el glamour irradian del cuero hacia mí’. Esos objetos de cuero parecían tener ‘una extraña aureola’ emitiendo su luz sobre todas las otras cosas. ‘Es ridículo, pero da la sensación de ser un príncipe de cuentos de hadas. Un poder increíble emana de esos guantes, pieles y botas y me encantan completamente’¹⁶.

Procurando por el diálogo entre el arte y la moda, nos acordamos de los guantes confeccionados por Schiaparelli en la década de los años 30, inspirados en una pintura de Salvador Dalí, que reiteraban la aproximación de la estilista italiana con el movimiento surrealista. Dinah Pezzolo afirma, “en la propuesta de la manifestación libre de lo irracional sin cualquier tipo de impedimento crítico, la estilista creaba modelos para impresionar”¹⁷ (2013, p. 58). Algunas de sus creaciones son inolvidables, como el sombrero en forma de zapato, y el vestido blanco con una langosta en la falda; pero aquí destacamos los guantes que hacían alusión a una pintura de Dalí en las que se encontraban dos manos pintadas de un color y las uñas de otro, haciendo contraste. Así, la estilista consiguió confrontar la realidad del objeto guante con aquello que intentaba ocultar.



Figura 4.



Figura 5.

Figura 4. *Corset IV* - Cuero, escafricación, oxidación. Fuente: Foto de la autora. **Figura 5.** *Corset III* - Cuero, escafricación, oxidación. Fuente: Foto de la autora.

Consideraciones finales

En estas piezas, fuera del fetiche, mostrado por Steele, vislumbramos el diálogo entre el arte y la moda. Especialmente por el tratamiento que la artista visual Liege Galvão dá a cada uno de esos fragmentos corpóreos, que vislumbramos en su relación con las piezas de vestimenta. La moda puede incorporar características del arte con sentido propio como belleza, innovación, fuerza, estética o unidad. Fuera de esto, también se reconoce en los trabajos de vestimenta, un hecho, un conocimiento y una expresión; aspectos que son atribuidos al proceso artístico y que de algún modo, pueden transformar esa ‘segunda carne de la especie’ –la ropa– en algo trascendental.

Como argumentan autores como Alfredo Bosi (1985), Luigi Pareyson (1993) entre otros, el arte presupone acciones a través de las cuales se modifica una forma, transformando una materia que se encuentra disponible en la naturaleza o en la cultura. Es necesario que

la laboriosidad se convierta en forma, algo cuya realidad es individual e irrepetible, que tenga autonomía de su creador, conquistando vida, vida propia.

En el arte está también implicado el conocimiento que significa, en última instancia, un nacer para algo, en la medida y en el momento en que algo nace para el ser humano. Así, en el caso del arte, el espectador y el artista, co-nacen en una dinámica de reciprocidad. El espectador es transformado por la obra y renace como sujeto; y también el artista nace para la obra, en el proceso de la ejecución de ésta.

Y no podemos olvidar que el proceso artístico es expresión. La expresión sería del movimiento del organismo para fuera, en una necesidad de exteriorización. Sin duda, es un reconocimiento dinámico de la dependencia del yo en relación a lo que lo cerca para alcanzar su entereza, como observa John Dewey (2010). Así, no es apenas la exteriorización de una subjetividad personal, pero de la relación que ésta subjetividad establece con el contorno, con su cultura, con su época. La capacidad comunicativa que una obra tiene está asociado a esa interconexión que el artista mantiene con los otros seres vivos de su época, de su cultura, de su comunidad y con las tradiciones de otras épocas, de otras culturas, de otras comunidades en un proceso histórico y social de sedimentación y asimilación de experiencias diversas, que alimentan y proporcionan la instauración de nuevas experiencias. A pesar de la naturaleza utilitaria de la moda vestimenta, que cubre y protege el cuerpo, llevando en cuenta aspectos como confort y practicidad, no podemos desconsiderar que algunas ropas tienen la capacidad de sorprender por la innovación estética y cultural, también por su belleza plástica. Un breve conocimiento de la historia de la moda revela algunos avances significativos que se han convertido en verdaderos íconos estéticos y que lograron imponerse hasta el día de hoy como objetos pasibles de contemplación, ya que son capaces de sorprender, conmover y transformar a los espectadores.

Además, reforzamos, que el acto de vestirse expresa modulaciones corporales que sintetizan formas de interacción entre los individuos y del individuo con el mundo, en una actividad comunicativa que se renueva incesantemente. Las vestimentas, los cuidados con los cabellos, el maquillaje, es decir, toda preocupación con la apariencia es un elemento decisivo en la composición de diversos personajes que representamos todos los días, y que ciertamente, es una dinámica que actualiza constantemente un involucramiento corporal en una escena que se constituye con mi presencia, pero va más allá de ella.

Recordamos las palabras de Merleau-Ponty, al considerar la vestimenta como un prolongamiento del cuerpo, reiteramos que las ropas “están incrustadas en su carne, hacen parte de su definición plena, y el mundo es hecho del mismo material que el cuerpo”¹⁸. Además de esto, como ya expusimos en otro contexto, las cosas y el propio hombre son inseparables de su manera de aparecer.

(...) yo no conseguiría desasociar alguien de su silueta, de su estilo, de su forma de hablar. Tan sólo observándolo por un minuto, lo comprendo de inmediato; mucho mejor de que enumerando todo lo que sé sobre él por experiencia o por lo que oí decir. Los otros son para nosotros, espíritus que habitan un cuerpo (...)¹⁹.

De esta manera la vestimenta representada es una forma expresiva de nuestros modos de ser, revelando modulaciones de nuestra existencia.

Notas

1. Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 16.
2. Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenologia da percepção. 1a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994, pp. 209-210.
3. Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 46.
4. Valverde, Monclar. Estética da Comunicação. Salvador: Editora Quarteto, 2007, p. 146.
5. Steele, Valerie. Fetiche: moda, sexo & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 69.
6. Steele, Valerie. Fetiche: moda, sexo & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 95.
7. Steele, Valerie. Fetiche: moda, sexo & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 20.
8. Steele, Valerie. Fetiche: moda, sexo & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 20.
9. Steele, Valerie. Fetiche: moda, sexo & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 19.
10. Velo usado en la tradición islámica para cubrir todo el cuerpo, dejando solamente los ojos descubiertos.
11. En el periodo de 1954-1958, efervescencia de la independencia de Argélia, los hombres árabes obligaban a sus mujeres a abandonar el uso del *niqaab* para que así pudieran infiltrarse como mujeres europeas y produjeran estrategias de resistencia. Sin embargo, al tirar el *niqaab*, ellas no sólo tiraban la indumentaria pero perdían la capacidad de interrelación con su horizonte circundante debido al cambio sensorial de estar en el mundo.
12. Fanon, Frantz. Studies in a Dying Colonialism. New York: Grove Press, 1965.
13. Fanon, *apud*, MCLUHAN/FIORE. Guerra e Paz na aldeia global. Rio de Janeiro: Record, 1971, pp. 157-159.
14. Steele, Valerie. Fetiche: moda, sexo & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 113.
15. Steele, Valerie. Fetiche: moda, sexo & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 114.
16. Steele, Valerie. Fetiche: moda, sexo & poder. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 113.
17. Pezzolo, Dinah Bueno. Moda e arte: releitura no processo de criação. São Paulo: Editora SENAC/São Paulo, 2013, p.58.
18. Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 17.
19. Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 43.

Referencias Bibliográficas

- Borel, F. (1992). *Le vêtement incarné: Les métamorfoses du corps*. Paris: Calmann-Lévy.
- Bosi, A. (1985). *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática.
- Cidreira, R. P. (2005). *Os sentidos da moda*. São Paulo: Annablume.
- Dewey, J. (2010). *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes.
- Dewey, J. (1974). *A arte como experiência* In Os Pensadores. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial.

- Fanon, F. (1965). *Studies in a Dying Colonialism*. New York: Grove Press.
- Guyau, J.-M. (2009). *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins Fontes.
- Larrosa, J. (2002). *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Espanha: Universidade de Barcelona, Revista Brasileira de Educação, N 19, p 20 - 28.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Merleau-Ponty, M. (1992). *O visível e o invisível*. 3a ed. São Paulo: Perspectiva.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. 1a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- McLuhan, M. e Fiore, Q. (1971). *Guerra e Paz na Aldeia Global*. Rio de Janeiro: Record.
- Mcqueen, A. *Purple Fashion, Issue, 7, Summer 2007*. In Blog.metmuseum.org/alexander-mcqueen/tag/eshu, Savage Beauty, publicada entre 04 de maio e 07 de agosto, de 2011 e consultada em 20/04/2015.
- Souza, J. e Öelze, B. (Orgs) (2005). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Pareyson, L. (1993). *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis: RJ: Vozes.
- Pezzolo, D. B. (2013). *Moda e arte: releitura no processo de criação*. São Paulo: Editora SENAC/São Paulo.
- Simmel, G. (1999). *Sociologie: Étude sur les formes de la socialisation*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Steele, V. (1997). *Fetiche: moda, sexo & poder*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Valverde, M. "Os limites do jogo poético" In Biao, Armindo; Cajaiba, Claudio; Pereira, Antonia e Cidreira, Renata Pitombo (Orgs.) (2000). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume - Salvador: GIPE-CIT.
- Valverde, M. (2007). *Estética da Comunicação*. Salvador: Editora Quarteto.

Abstract: From the artist Liege Galvão work, this article tries to observe the clothing as a second skin and configurator agent of an appearance. In its dynamic renewal, the act of dressing, expressed body modulations condense forms of individual interaction with the world and with others in a communicative activity that restores constantly. Along the way intentamos also highlight the creativity present in vestimentar enterprise, it is assumed, on the one hand, as a functional product and, secondly, as an artifact capable of causing contemplation. Therefore, we will trigger authors such as Maurice Merleau-Ponty, Luigi Pareyson, Alfredo Bosi and Marshall McLuhan, among others.

Keywords: body - experience - expression - appearance - clothing.

Resumo: A partir do trabalho da artista Liege Galvão, o presente artigo procura observar a vestimenta enquanto segunda pele e agente configurador de uma aparição. Na sua dinâmica de renovação, o ato de se vestir, expressa modulações corporais que condensam formas de interação do indivíduo com o mundo e com os outros, numa atividade comunicativa que se restitui constantemente. Nesse percurso intentamos, ainda, evidenciar a capacidade criativa presente no empreendimento vestimentar, que se assume, por um lado, como um

produto funcional e, por outro, como um artefato capaz de provocar a contemplação. Para tanto, vamos acionar autores como Maurice Merleau-Ponty, Luigi Pareyson, Alfredo Bosi e Marshall McLuhan, entre outros.

Palavras chave: corpo - vivência - expressividade - aparição - roupa.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
