

Fecha de recepción: noviembre 2012

Fecha de aceptación: mayo 2013

Versión final: junio 2014

Arte Sartorial. De lo ritual a lo cotidiano

Ximena González Eliçabe *

Resumen: Mucho se ha dicho sobre los orígenes del vestido: que atávicamente ha servido para distinguir roles dentro de un grupo o comunidad, que ha sido forma de protección de la intemperie o de la desnudez, pero no debe olvidarse de su importancia en cuanto a la protección espiritual. El traje ha sido además, vehículo de comunicación con otras realidades, otros planos y dimensiones, capaz de transformar y transportar a quien lo porta, ha sido refugio, escudo y fetiche, segunda piel, hábitat. Así como en el espacio sagrado de las religiones chamánicas, o en las artes performativas, el vestido y la máscara ocupan un papel trascendental, el objeto deja de ser prenda para fundirse con el cuerpo y transmutar al sujeto en otra entidad, que adquiere los atributos de lo que el traje representa. A lo largo del texto se abordarán los paralelos entre arte y moda, se analizarán las obras de artistas que desde el género de la performance, encarnan el fenómeno del cambio con relaciones simultáneamente poéticas y mágicas.

Palabras clave: arte - chamanismo - cuerpo - danza - magia - moda - performance - ritual - transformación - traje.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 58]

(*) Diseñadora Textil (UBA). Artista e investigadora de las tradiciones textiles americanas. Es Profesora de la Universidad de Palermo en el Departamento de Diseños de Modas de la Facultad de Diseño y Comunicación. [Ver CV completo en página 205]

La relación entre la moda y otras disciplinas es un tema de estudio que se aborda desde distintas perspectivas, en tanto la moda es una manifestación de la sociedad y la cultura, que encarna aspectos tanto creativos como económicos.

Si bien la moda abarca un espectro aún mayor al de la indumentaria, podríamos decir que en ella se centra uno de los principales ejes de la moda, o al menos uno de los más visibles, volátiles y paradigmáticos, por su velocidad de cambio y transformación.

Mucho se ha dicho sobre los orígenes del vestido, que atávicamente ha servido para distinguir roles dentro de un grupo o comunidad, que ha sido forma de protección de la intemperie o de la desnudez, pero no debe olvidarse de su importancia en cuanto a otro tipo de protección, la protección espiritual. El traje ha sido además, vehículo de comunicación

con otras realidades, otros planos o dimensiones, capaz de transformar y transportar a quien lo porta, ha sido refugio y cobija, escudo y fetiche, segunda piel, hábitat.

Así como en el espacio sagrado de las religiones chamánicas, o en las artes performativas, el ropaje y la máscara ocupan un papel trascendental, el objeto deja de ser prenda para fundirse con el cuerpo y transmutar al sujeto en otra entidad, que adquiere los atributos de lo que el traje representa.

A lo largo del texto se abordarán los paralelos entre arte y moda, se analizarán las obras de artistas que desde el género de la performance, encarnan el fenómeno del cambio con relaciones simultáneamente poéticas y mágicas. Se trazarán líneas que vinculan los rituales ancestrales con la ritualidad cotidiana del vestir.

La unidad cuerpo-vestido en los rituales ancestrales

En todas las culturas, sociedades complejas y arcaicas, la vestimenta ha sido no sólo una manifestación identitaria sino un complejo sistema de relaciones simbólicas entre el individuo y su contexto, dentro del cual intervienen aspectos formales y sensoriales como volumen, color, brillo, textura, etc. así como inmateriales, sonido, olor, movimiento, tacto, etc. Las prendas de la liturgia cristiana fueron desde los comienzos del dogma uno de los instrumentos simbólicos utilizados para comunicar la virtud de los ministros de Cristo durante las ceremonias. Casullas adornadas con piedras y bordadas con hilos de oro y plata sobre finas telas de seda, hacían resplandecer la figura del sacerdote durante la misa. Su misión no sólo era la de imponer respeto, el lujo de esos ornatos es signo de divinidad celestial, por la sagrada misión que a éste se le ha encomendado, por ser un reflejo de su alma pura.

Sin embargo en otras culturas no occidentales, como aquellas que sustentan sus creencias en principios animistas –creencia que atribuye vida anímica y poderes a los objetos de la naturaleza; creencia en la existencia de espíritus que animan todas las cosas (RAE, 2013)–, no existe el dualismo cuerpo y alma, sino que perciben a los seres de la naturaleza –personas, animales, plantas– mediante conceptos múltiples, corporales-espirituales.

Es así que para el pensamiento chamánico, la ropa es la entrada o umbral a una dimensión diferente a lo que puede entenderse como cuerpo material. Por esa razón, los indumentos rituales están compuestos por elementos mágicos, partes que aportan características específicas, como la utilización de pieles, plumas, garras, dientes, metales, caracoles, determinadas telas o colores. No son mera apariencia o metáforas de la transformación, sino que son el activador de la transformación misma, no se asemejan a una imagen o disfraz, son cuerpos encarnados.

En sus *Reflexiones sobre la transformación y la metamorfosis en las tierras bajas de Sudamérica -No do couro da onça*, la etnógrafa Ulrike Prinz narra la experiencia de transformación espiritual y corporal en las sociedades amazónicas, a partir del concepto de “ropa” del chamán, que se diferencia del uso de máscaras y parece en sí mismo expresión de una disolución de límites y un cambio de perspectivas. Tomando diferentes fuentes, algunas de teóricos, antropólogos y otras directas, como registros de conversaciones con nativos amazónicos, que dan cuenta del viaje del chamán dentro del “cuero del jaguar” –

en Brasil, “*couro da onça*”. (Prinz, 2004, p. 286).

Prinz compara la noción de Peter Rivière –doctor en antropología, profesor de la Universidad de Oxford– que interpreta a “la ropa ritual como metáfora, como expresión de animalidad, manifestando la domesticación del aspecto animal en la naturaleza humana”, (Prinz, 2004, p. 290) con la visión del antropólogo brasileño Enrique Viveiros de Castro, que por el contrario, considera a la ropa como un vehículo de la transformación:

...la ropa que los chamanes usan en sus viajes cósmicos no son disfraces o máscaras de carnaval, sino instrumentos, se parecen a equipos de buceo o trajes espaciales...Activan afectos y habilidades del animal en cuestión, son dotados de poder y son activos...no hay duda de que los cuerpos son descartables e intercambiables, y que detrás de ellos simulan subjetividades que son formalmente idénticas a las de los humanos. (Viveiros de Castro, 1998, p. 482.)

Para Viveiros de Castro, no se trata de que el cuerpo sea una ropa, sino de que la ropa es un cuerpo. “Para poder mudar de formas, independientemente de si las formas transforman al espíritu o viceversa, hay que suponer una esfera en la cual esta permutabilidad pueda transcurrir y donde se puedan influenciar mutuamente”. (Viveiros de Castro, 1998, p. 482). Y agrega Pinz (2004) que: “El control de la metamorfosis siempre incluye un aspecto artificial, performativo, que consiste en una cierta manera en el acercamiento al estado híbrido de la transformación y a la idea de la alteridad ‘incorporada’”. Por incorporada o personificada, el término se refiere a que esta incorporación hace hincapié en un acto no tanto ideal sino mas bien concreto y corporal.

La ropa del otro –hombre o animal– despliega sus habilidades desligándose de su cuerpo de origen. Para esto se requiere una eficiencia en el control de los procedimientos o poderes, dado usualmente en el contexto de la ceremonia, inducido por sonidos, música, danza, rezos, que resultan en un trance. Esta mutación es invisible a la mirada de los no iniciados. Prinz señala que: “el poder de ver el mundo tal como es sólo lo tienen los chamanes; ellos desvelan las “ropas”, ellos pueden ver lo invisible” (2004, p. 288) y explica la diferencia entre el uso de la vestimenta, la ropa y las máscaras...

Aunque las máscaras parecen tener mucho en común con la “ropa”, el concepto de la “ropa animal” no se sirve de representaciones visuales ni trata de imitar al otro... para provocar transformaciones... En comparación con la máscara, el concepto de “ropa” parece más difícil de captar, aunque, ambas entendidas como habilidad o poder, tienen también mucho en común. Pero mientras que la máscara y la pintura del cuerpo sirven para hacer visible la alteridad y basan su efecto en la representación delante de un público, el uso de la “ropa”, el “viaje dentro de la piel del jaguar”, está relacionado con la condición del crepúsculo y con la invisibilidad. La metamorfosis se lleva a cabo en lo oculto. Con esto la “ropa” es más misteriosa que la máscara, menos accesible –aunque la accesibilidad de la máscara, aún siendo visible y materialmente existente, también es una ilusión–, ella también se actualiza solamente durante un tiempo limitado cuando despliega su poder efímero. (Prinz, 2004, p. 295).

Por lo tanto, a nuestro entender acerca de estas cosmovisiones, es difícil hallar la diferencia entre el indumento como herramienta promotora de la transformación y la ropa como cuerpo del otro, bajo el principio de alteridad, donde el espíritu habita otro contenedor que es visible como otro cuerpo (hombre o animal). No hay que olvidar que esto ocurre en el contexto de la ceremonia, en un espacio sagrado, donde también intervienen otros elementos que acrecientan la percepción. Esto transcurre en tiempo y espacio, donde la representación es la chispa que enciende la mecha no una mera imitación, por lo que si bien la vestimenta es la puerta de entrada para que la transformación suceda, el resultado es una completa unidad entre cuerpo y vestido.

Arte Vida

En el campo de las artes plásticas, algunos artistas han tomado este tipo de relaciones entre la acción y la proyección mediante la utilización o manipulación del traje como vehículo. Especialmente a partir de los años sesenta es cuando los artistas, a través de la performance y el happening como géneros plásticos acercan al público a la obra, en realizaciones colectivas de experiencias sensoriales.

Se entiende por *performance* al género plástico que utiliza como medio al cuerpo en acción y/o instalado en el espacio-tiempo.

A partir de una propuesta conceptual, narrativa o abstracta, hermética o explícita, lineal o no-lineal, combina elementos escénicos (teatro, música, danza, puesta en escena) en vivo frente al espectador con o sin la participación de éste. Puede utilizar como recursos la luz, el sonido, el video, los objetos, etc.

El impacto que generan obras de esta naturaleza se debe al quiebre de determinadas visiones de la realidad circundante, suceden acciones que modifican algo en el espectador, lo involucran voluntaria o involuntariamente, se producen situaciones inesperadas, movilizadoras, con desenlaces marcados o finales abiertos. La apropiación del espacio por parte de los artistas establece una presencia que invade los ámbitos tanto públicos como privados (estaciones de trenes, calles, galerías, museos, etc.) Delimitan espacios sagrados donde el cuerpo es vehículo del mensaje, donde el tiempo se transforma, el espacio se diluye, el observador se contagia de la experiencia.

La *performance* tiene su origen en las prácticas futuristas y dadaístas que a través de manifestos, poesías y representaciones teatralizadas cuestionaban las formas tradicionales del arte y la sociedad de su época, tratando de aproximarlos a la vida cotidiana. Pero el término *performance* como se lo conoce hoy al arte de acción surge a fines de la década de 1950.

Algunos de los artistas más destacados que exploraron el género desde sus comienzos son Joseph Beuys, John Cage, Louise Bourgeois, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Alberto Greco, Ana Mendieta y posteriormente Nick Cave, Rebecca Horn, Maria Blaisse, Lucy Orta, entre otros. Aclaro que si bien hay muchos otros artistas de trascendencia que han utilizado la performance como medio de expresión, sólo se desarrollará en este texto la obra de algunos de ellos, los cuales tienen directa relación con el tema del vestido y la transformación mágico-simbólica.

Joseph Beuys (Krefeld, Alemania 1921-1986) uno de los más notables y controversiales artistas del siglo XX, se valió de la acción como una nueva manera de establecer comunicación con el público, presentándose a si mismo como un chamán, un personaje capaz de penetrar en las las esferas del arte y la vida simultáneamente, un mediador entre lo terrenal y lo espiritual.

En el rol del chamán - artista, experimenta la transformación de la materia, utilizando diferentes sustancias que hasta el momento no se empleaban en el arte tradicional, como cera, miel, grasa, fieltro, animales muertos o vivos, minerales, oro, cobre, acero, materiales simples con un valor simbólico muy específico, ya que lo importante no era el resultado estético sino que por su poder y naturaleza terapéutica estos materiales son capaces de provocar una transformación.

Beuys dejaba trascender que cuando era piloto de avión, durante la guerra en Crimea en 1944, su aeronave fue abatida y fue rescatado del choque en un campo nevado por un nómada tártaro, que lo untó en grasa de animal y lo envolvió en fieltro para sanarlo, restringiendo sus movimientos -ya que tenía huesos rotos - y para mantener su temperatura corporal. Después de varios días de convalecencia se recuperó gracias a que los tártaros lo habían alimentado y cuidado; éstos luego lo invitaron a unirse al clan, propuesta que finalmente no aceptó.

Estos hechos fueron desmentidos posteriormente por un testigo de la batalla, que dijo que Beuys había sido rescatado por fuerzas alemanas y llevado a un hospital militar y que en el sitio donde había sido hallado no había tártaros. Sin embargo esa historia en particular podría haber ocurrido en la zona de invisibilidad manejada por los chamanes, permaneciendo oculta a la mirada de los otros, los no iniciados, y sin duda ha sido parte de la construcción del mito del artista, de su enigmática identidad.

En sus instalaciones así como en sus *performances* rituales *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (Cómo explicar la pintura con una liebre muerta), 1965, *Eurasia* (1965), *Like America and America Likes Me-coyote*, (*Me gusta América y le gusto a América – coyote*) (1974) Beuys mostró su compromiso con su sentido filosófico y metafísico del arte y de la vida. Pero fue en la última mencionada donde quizás más se pone de manifiesto su papel como operador del cambio, y donde demuestra la coherencia entre su persona y su obra. La acción consistió en lo siguiente: Beuys vuela a New York y es trasladado desde el aeropuerto en una ambulancia hasta la galería Block donde se desarrollaría la performance. Baja de la ambulancia totalmente cubierto por una manta de fieltro e ingresa en la galería donde convive en una sala totalmente rodeada de malla de acero con un coyote salvaje. Durante tres días permanece encerrado con el animal, al comienzo mirándose mutuamente, él continúa envuelto en la manta de fieltro gris y provisto de una vara de pastor y guantes de cuero. El coyote lo rodea y desgarrar fragmentos de la manta de fieltro. Luego él comienza a hacer ciertos movimientos y figuras, a interactuar con el animal, establece un espacio común, duerme en la paja que servía de cama para el coyote y pasado un tiempo se aceptan mutuamente en la convivencia. Al cabo de los tres días Beuys regresa al aeropuerto totalmente envuelto en fieltro, dentro de la ambulancia como había llegado. De esa manera no toma contacto con la ciudad, ni visualmente ni con el público ni los críticos, y sin siquiera pisar suelo norteamericano regresa a Alemania.

Simbólicamente el fieltro lo aísla y conserva su energía, devuelve al hombre su contacto con la naturaleza. Según el artista la experiencia con el coyote significaba contactarse directamente con lo ancestral de la cultura americana, con el espíritu libre del animal totémico, con su energía pura sin contaminar por la civilización.

En cuanto al *Traje de fieltro* (obra de 1970) si ponemos atención al origen mítico de Beuys, marcado por el auxilio de los tártaros, el traje representaría una vuelta al inicio definida por el renacimiento del cuerpo y la adquisición de la conciencia (Sustaita Aranda, 2011, p. 123).

Coincidentemente es a partir de este trabajo que Beuys logra su mayor reconocimiento artístico por parte de sus contemporáneos, a pesar de ser un detractor del sistema del arte institucionalizado y comercial.

Los artistas brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica, miembros del movimiento neo-concreto, a comienzos de los años 60 comienzan a utilizar las *Performances* y el *Happening*, el *Body Art*, como una forma de expresión más libre y orgánica, que abría la precepción a los sentidos y rompía con la contemplación estática de la obra.

Los Parangolés (1964) de Hélio Oiticica (Río de Janeiro, Brasil 1937-1980) eran mantos o estandartes inspirados en los desfiles del carnaval, en el urbanismo desordenado de las favelas, que reunían una multiplicidad de expresiones creativas como la danza, la palabra, el sonido, el cuerpo en movimiento, la fotografía, accionados por la participación del público. *Parangolé* es un giro folklórico de Río de Janeiro que significa encuentro divertido. Oiticica abordó con su propia la experiencia su preocupación acerca del emergente popular. Estas obras surgen luego de involucrarse con la *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira* donde participaba como pasista, e integrándose a las comunidades del *morro*. Se trataba de construcciones tridimensionales, como prendas o envolventes, que combinaban diferentes tejidos y colores, retazos, materiales reciclados, en forma de capas, estandartes, banderas. Trajes usados especialmente en el ritual de vestirse y bailar, que convierten a los que los llevan en esculturas vivas.

La capa [...] es un núcleo constructivo, abierto a la participación del espectador y que torna la cosa vital. Todos los detalles son relativos. Cada obra es apenas un medio de búsqueda de ambientes totales, los cuales podrían ser creados y explorados en todos los grados, del infinitamente pequeño, al espacio arquitectónico urbano, etc. La obra puede tener la forma de estandarte pero no representa un estandarte, o la transferencia de un objeto ya existente para uno u otro plano. El debe esta naturaleza cuando toma forma, cuando se moldea al contacto con el espectador. La tienda toma su forma a partir del propio caminar del espectador alrededor de ella, su estructura es develada a través del contacto corporal del espectador (Oiticica, 1964).

Oiticica concebía sus trabajos como parte de un campo experimental donde todas las posibilidades humanas son permitidas y expandidas, como un lugar mítico donde quienes participan pueden construir su propio cosmos interior. El artista opera de acuerdo con el público involucrado –ya no se trata de un mero espectador– conduciéndolo en una

especie de utopía colectiva donde establece relaciones de experiencias vitales, de energías universales, *fluxus da vida como elementos da arte*. De esta manera, lo esencial de la obra no es más el objeto en sí mismo sino la relación que el objeto –capa– establece con quien lo porta en la situación extática de la acción, y de cómo éste puede generar múltiples puntos de vista. El fenómeno de la alteridad. La experiencia activa el poder de un cuerpo diferente, como en los ritos del candomblé cuando una divinidad se "incorpora", posee al cuerpo del iniciado durante la danza, el rezo o la declamación.

Lygia Clark (Belo Horizonte, Brasil 1920- 1988), realiza una serie de obras en el año 1967 entre las cuales podemos mencionar a *Máscaras sensoriales*, *Guantes sensoriales*, *Ropa-cuerpo - ropa*, *Máscara abismo*, *Camisa de fuerza*, que se relacionan con el espectador a través de la exploración sensorial táctil, y de introducirse dentro de ellas, penetrando el espacio de la obra e incorporando el cuerpo para activarla. Se trata de objetos efímeros manipulables, confeccionados en tela y otros elementos, con formas de capuchas, overoles, guantes y otros que no presentan ninguna asociación tipológica. Estas prendas-objeto adquieren forma y sentido, cuando el cuerpo del público entra en contacto con ellas; el desplazamiento del cuerpo y su comunión con los objetos, hacen que la artista considere a las obras como "organismos vivientes". En este tipo de acciones, el espectador es partícipe, se involucra y altera su realidad. La performance es un acto espontáneo que ocurre de acuerdo con el espectador, quien recibe mínimas o ninguna instrucción acerca de lo que acontecerá; el resultado estético es sólo una consecuencia de la experiencia sensorial, ayudado a concretarse por la solemnidad que el acto requiere. Las características de repetición del acto y solemnidad contienen la misma estructura en la performance que en el rito. Al igual que en el pensamiento mágico, cada acto –y su repetición– es el mismo y uno nuevo al mismo tiempo, pero cada uno de ellos es una nueva experiencia que permite un nuevo resultado. La indumentaria y la danza son el "medio" por el cual, el participante experimenta ese cambio.

Louise Bourgeois (París, Francia 1911- New York 2010) incursionó también en el lenguaje de las instalaciones y la *performance*. La talentosa escultora que recorrió una larga trayectoria con una obra autobiográfica, provocadora, crítica y despiadada, supo mostrar distintos aspectos de la sensualidad como energía vital en constante movimiento, entre la fortaleza y la vulnerabilidad, lo femenino y lo fálico. Bourgeois no tuvo miedo de confrontar la experiencia humana cruda y directa en su performance *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts* (1978). Invitó a un grupo de críticos, historiadores del arte y estudiantes a presenciar la acción que se llevaría a cabo en la *Hamilton Gallery of Contemporary Art de New York*. La audiencia se instaló en la sala donde había sido dispuesta en el centro, a modo de mesa de banquete, una tarima que exhibía fragmentos de esculturas blandas u objetos realizados en tela y látex, que remitían a partes del cuerpo humano. A sus lados, el espacio entre el público que se hallaba sentado sobre unos prismas y la mesa, formaba una especie de pasarela, por donde circularon personas ataviadas con largos trajes que remitían a la misma temática. Túnicas con hileras de pechos de látex desde el escote hasta el ruedo, vestidas por hombres, remitían a esta polaridad que la artista supo explorar en toda su obra. Las referencias simultáneas al alimento y al cuerpo humano, acentúan la dicotomía entre la comida en la mesa familiar y el canibalismo ritual, la destrucción y la reconstrucción, provocando un quiebre en la percepción del espectador, que se sorprende

a sí mismo inmerso en una manifestación humana del inconsciente colectivo, que reflota los atavismos en contraposición a lo políticamente correcto.

Nick Cave (Missouri, USA 1959), profesor y director del Departamento de Moda en *The School of The Art Institute of Chicago*, trabaja sobre la metamorfosis y la construcción de nuevas identidades, a partir de sus objetos escultóricos portables –o trajes– utilizados en performances. Estas obras a las que denominó *Soundsuits* por el sonido que emiten al estar en movimiento, son elaboradas con materiales textiles y de descarte, a partir del rescate de técnicas tradicionales como el crochet, el macramé y la utilización de hilos de rafia, sisal, plumas, cuentas, botones, retazos de tejidos de punto, flores artificiales, siempre cosidos y confeccionados con la misma precisión y cuidado de las prendas de alta costura. La morfología de estas obras puede variar pero siempre prevalecen las características del cuerpo humano, sin signos de una sexualidad definida, aunque sí se remarca la extensión del “yo corporal”, que en muchos de los casos deriva en formas fálicas.

El efecto transformador se produce mágicamente al pasar de la escultura estática al fluir del movimiento y el sonido en la performance, invitando a la audiencia a una experiencia multisensorial. Cave logra movilizar a los participantes de la acción y al público –estos roles no siempre son los mismos, porque si bien él es un bailarín formado con Alvin Ailey, muchas veces son sus alumnos y asistentes quienes realizan la actuación ante el público–, articulando de una manera contemporánea la experiencia artística con el ancestral uso de la máscara y del vestir en el ritual. Aludiendo visualmente a las antiguas ceremonias africanas, los tótems y a los banderines de *voodoo*, crea una atmósfera fantástica, donde el artista es el chamán que conduce la transfiguración.

Como en la obra de los otros artistas anteriormente mencionados, el traje es el vehículo, o quizás también pueda ser una armadura protectora, que más que embellecer el cuerpo lo protege de las influencias del exterior, lo embebe del poder sanador y regenerador del arte, aloja al espíritu en una nueva realidad, produce esta alteridad transportándolo a un lugar reinventado que lo inspira a ser libre, a soñar.

Esencia y apariencia

En la moda y en la cotidiana ritualidad del vestir podemos encontrar ciertos paralelismos con la metamorfosis producida por la simbiosis de cuerpo y vestido.

En un ensayo sobre la moda en la postmodernidad publicado en la revista *Nómadas de la Universidad Complutense de Madrid* se menciona lo siguiente acerca del “fenómeno *fashion*”:

La metamorfosis ha sido desde siempre una de las obsesiones recurrentes del ser humano y a menudo representa, de forma patente y brutal, el deseo implícito de subvertir lo establecido. Asociado a ella se puede adivinar el engaño, la apariencia, en otras palabras el disfraz (Vásquez Rocca, 2005, p. 59).

No obstante para algunos la moda es entendida como mera apariencia sin contenido, resulta para quienes operamos en ella desde su concepción, desde la interpretación de las necesidades de una sociedad, un fenómeno transformador no sólo de la fachada sino también del pensamiento.

Aunque aún perviven en ella aspectos frívolos, arbitrarios, y para muchos de quienes la siguen resulta una conducta imitativa, un juego de espejos dónde se ve y se es visto, una representación ante la mirada del otro, no deja de ser a la vez un reflejo de la realidad circundante, con sus grandezas y sus miserias.

Andrea Saltzman, una de las pioneras de la enseñanza del diseño de moda en Argentina, desde la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad de Buenos Aires, nos dice en su libro *El cuerpo diseñado*: “El vestido plantea problemas sobre la identidad del cuerpo y el espacio, ya que se lo concibe como un área de introspección y a la vez como un medio de vinculación con los otros y con el entorno”. (Saltzman, 2004, p. 166)

Y agrega Saltzman con respecto al vestido y a la danza,

...pero podríamos decir lo mismo respecto a que encontramos también en la música, en la poesía y en las artes visuales factores consustanciales al movimiento como la forma, la energía dinámica, la trayectoria y el tiempo) ... Esto permite reconocer que en el espacio hay direcciones y niveles; en las formas que adopta el cuerpo; en el dibujo del movimiento en el espacio; en la energía, la calidad de la fuerza; en la dinámica, la manera de enlazar las formas; en la trayectoria, el recorrido, el tiempo, los ritmos, las pausas y los silencios". (Saltzman, 2004, p.150)

Es innegable que, en materia vestimentaria, la relación que opera entre el cuerpo, el traje, el desplazamiento y el espacio es lo que determina la sustancia misma de la moda. La moda no es sólo el qué se usa sino el cómo se usa, esto influirá en el quién y el dónde se usa. Los operadores de la moda –diseñadores, artistas, líderes de opinión– proponen sus elementos, pero son los códigos de uso de sus apropiadores los que determinan la forma que finalmente ésta tomará. Al igual que en las performances, es el público el que con su energía en acción determina el resultado de la obra, a través del fenómeno de la alteridad. Por su naturaleza cíclica, la moda se asocia con la metamorfosis, la transubstanciación, el viajar a través del espacio-tiempo en el cuerpo de otro, incorporando sus cualidades, migrando. El traje es el vehículo, es cuerpo y alteridad, lo permanente es el cambio.

Referencias Bibliográficas

- Oiticica, H. (1964). *Bases fundamentais para definição do Parangolé*. Documento 0867-70. San Pablo: Catalogue Raisonné.
- Prinz, U. (2004) *No do couro da onça. Reflexiones sobre la transformación y la metamorfosis en las tierras bajas de Sudamérica*. En: Boletín de Antropología. 18 - 35, pp. 283-298. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Saltzman, A. (2004) *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós
- Sustaita Aranda, J.A. (2011). *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral. ISBN 978-84-695-0333-1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- Vásquez Rocca, A. (11-2005). La moda en la postmodernidad. Deconstrucción del fenómeno *fashion*. *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. ISSN 1578-6730. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Viveiros de Castro, E. (10, 1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. 4-3, pp. 469- 488 London: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

Summary: Much has been said about dress origins: it has served to distinguish roles within a group or a community and it has been used as a protection for exposure or nudity. However, we must not forget its importance in terms of spiritual protection. The suit was also a communication channel with other realities, other scopes and dimensions, able to transform and transport its user. It has been a refuge, shield and fetish, second skin, habitat. As in the sacred space of shamanic religions, or in the performing arts, clothing and mask play an important role in which the object is no longer a garment to become an element that harmonizes with the body and transmutes materiality in another entity that acquires the attributes represented by the suit. This article approaches the parallels between art and fashion and discusses some works of artists which from the genre of performance, embody change phenomenon with simultaneously poetic and magical relationships.

Keywords: art - body - dance - fashion - magic - performance - ritual - shamanism - suit - transformation.

Resumo: Muito se tem dito sobre as origens do vestido: que serviu para distinguir roles dentro dum grupo ou comunidade, que foi uma maneira de proteção da intempérie ou da nudez, mas não deve olvidar-se da sua importância como protetor espiritual. O vestido tem sido, além, veículo de comunicação com outras realidades, outros planos e dimensões, capaz de transformar e transportar à pessoa que o porta, tem sido refugio, escudo e fetiche, segunda pele, habitat. Assim como no espaço sagrado das religiões xamánicas, ou nas artes performáticas, o vestido e a máscara ocupam um papel transcendental, o objeto deixa de ser prenda para fundir-se com o corpo e transmutar ao sujeito em outra entidade, que adquire os atributos do que o vestido representa. No trabalho se abordarão os paralelismos entre arte e moda, se analisarão as obras de artistas que desde o gênero da performance encarnam o fenômeno do cambio com relações simultaneamente poéticas e mágicas.

Palavras chave: arte - corpo - dança - magia - moda - performance - ritual - transformação - vestido - xamanismo.
