

ISSN 2215-9444

Arquetipo

5



Universidad
CATÓLICA
de Pereira

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO
ARQUETIPO, AÑO 2, No. 5, PEREIRA - COLOMBIA
MAYO - DICIEMBRE DE 2012. ISSN 2215-9444

REVISTA INDEXADA, INCLUIDA EN EL ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO NACIONAL PUBLINDEX DE COLCIENCIAS - CATEGORIA C
<http://biblioteca.ucp.edu.co/ojs/index.php/arquetipo>

Claudia Fernández Silva

rosaholografica@yahoo.com

Claudia.fernandez@upb.edu.co



N

**uevas imágenes y
cuerpos vestidos**

*New images and
dressed bodies*

Primera versión recibida el 20 de Julio de 2012.
versión final aprobada 24 de septiembre del 2012.

Resumen.

En el texto se rastrea la posibilidad de entender al vestido como medio y al cuerpo como imagen, como manera de aprehender el proceso de creación constante que el ser humano hace de su apariencia. Para ello, se define la relación vital entre imagen y cuerpo algo que lo habita y modela, y se exploran las implicaciones de las nuevas imágenes y las transformaciones conceptuales del mundo contemporáneo.

Palabras claves:

Imagen, medio, vestido, cuerpo.

Abstract.

As a complement of this inquire, we search for the possibility to understand the body as an image and the dress as a medium, as a way to apprehend the constant creation process that human being do with its appearance. But for that, we cannot stand on the old paradigms that define the image like something out of the man, but like something that inhabits and shape him, we have to know what imply the new images and the conceptual transformations that deliver to this time.

Keywords:

Image, medium, dress, body.

Para citar este artículo: (Fernández. 2012). "Nuevas imágenes y cuerpos vestidos". En: Revista Académica e Institucional, Arquetipo de la UCP, 5: Páginas 63-74

Nuevas imágenes y cuerpos vestidos*

New images and dressed bodies

Claudia Fernández Silva**
rosaholografica@yahoo.com
Claudia.fernandez@upb.edu.co

65

Arquetipo

Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino –algo completamente distinto– como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes auto-engendradas, aun cuando siempre intente dominarlas. Sin embargo, sus testimonios en imagen demuestran que el cambio es la única continuidad de la que puede disponer. Las imágenes no dejan ninguna duda de cuán voluble es su ser. De ahí que deseche muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo. La incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen”.

Belting. Antropología de la imagen.

* El presente artículo hace parte de la tesis doctoral denominada “El vestido en la creación de cuerpo, una mirada desde el diseño y la creación”.

** Diseñadora Industrial. Claudia Fernández Silva. Candidata a Doctor en Diseño y creación, en el área de Arts of design. Docente de la Universidad Pontificia Bolivariana.



Hablar de imagen hoy trae consigo varios problemas, no solamente desde un carácter nominal, en el que se cuestiona si lo que se ha venido entendiendo como tal sigue hoy llamándose de la misma forma y significando lo mismo, sino que conlleva también la reevaluación de nuestros viejos paradigmas en torno a la relación con el entorno y los artefactos.

En el proceso por construir las nociones teóricas que lleven a la comprensión del vestido como objeto del diseño, y más específicamente, al estudio de cómo el cuerpo humano y este artefacto tienen la capacidad de establecer un proceso de determinación mutua en la acción de vestir, nos detenemos a indagar sobre las implicaciones que las transformaciones del concepto de imagen proponen al análisis conceptual de esta relación.

Se ha determinado que para comprender las condiciones que nos llevan a reflexionar sobre la mutación del concepto de imagen, exploraremos primero de la mano de Alain Renaud (1990), la posible existencia de unas nuevas imágenes provenientes de un orden visivo diferente.

Este tipo de imágenes han sido marginadas por la teoría del arte y su enseñanza, encontrando un terreno fértil de experimentación en otros espacios del saber y la cultura, y plantean por tanto, nuevos campos problemáticos para su estudio. El de mayor interés para esta reflexión

corresponde a la aproximación antropológica propuesta por Hans Belting, que abre otras perspectivas de análisis al poner el énfasis en la imagen del cuerpo como imagen del ser humano que evoluciona de la mano con las preguntas y ansiedades puestas en un mundo cambiante.

Si el cuerpo puede llegar a ser entendido como imagen, como diseñadores nos preguntamos por la participación del artefacto que ha sido considerado en sí mismo como el fetiche transformador de la imagen (Saulquin, 2010): el vestido. Desde allí planteamos como hipótesis que si el cuerpo es imagen, el vestido puede ser entendido como medio. En las siguientes líneas indagaremos acerca de algunos conceptos que nos ayuden a dar forma a esta propuesta. Comenzaremos con una contextualización sobre qué significa hablar de imagen en la actualidad y si este término puede seguirse usando para referirse a aquello 'nuevo' que ha emergido, para más adelante, a partir de la relación entre imágenes mentales y artefactos físicos, enunciar la postura sobre la relación cuerpo vestido planteada en la hipótesis.

Contextualización, ¿qué es la imagen hoy?

Dentro de los debates de la contemporaneidad, los temas alrededor de la imagen y el cuerpo conllevan toda suerte de posiciones y reacciones. Ante la emergencia de los nuevos medios, como se ha dado en llamar a las formas mediales producidas por la participación de tecnologías de la información y la comunicación en la interacción humana, estos dos conceptos provocan fuertes cuestionamientos acerca de las maneras de entenderlos, al igual que las relaciones que se tejen entre ambos. El papel que ocupa el cuerpo hoy, lo evidencia como lugar de la experiencia de la imagen o



como imagen misma. Lejos del discurso unidimensional del arte y de su historia, que la nombraba a la imagen a partir de sus soportes, es leída ahora, según lo evidencian los autores que abordaremos, como algo vivo, que no solo se contempla sino que se practica.

Abordemos entonces, para esta contextualización, a Hans Belting, historiador y especialista en teoría de la imagen, con sus dos aproximaciones frente a la imagen hoy: una antropológica, con la cual busca devolver el lugar al ser humano en el estudio de las imágenes, y la otra, desde una nueva mirada sobre la iconología, donde, en lugar de discutir acerca de la cultura contemporánea, el autor prefiere hablar de una historia de las imágenes en marcha. Explica que es por esto que propone un nuevo tipo de iconología cuya generalidad sirve al propósito de traer el pasado y el presente en la vida de las imágenes, y por tanto, no se limita al arte, como lo hizo la iconología de Panofsky, la cual deja de lado.

Una iconología crítica hoy, afirma Belting, "es una necesidad urgente porque nuestra sociedad está expuesta al poder de los medios de masas de una forma sin precedentes" (Belting, 2005, p. 303).

El segundo autor desde el cual abordaremos la condición actual de la imagen es Alain Renaud, quien propone cuatro campos problemáticos para abordar la reflexión sobre la imagen en el momento contemporáneo: (1) aspecto logístico, técnico e industrial, (2) aspecto epistemológico y científico, (3) aspecto estético y artístico y (4) aspecto antropológico. Comencemos entonces con los principales conceptos que se distinguen de estos campos.

Desde el aspecto logístico, técnico e

industrial, destacamos el concepto que el autor propone de "imagerie", donde la imagen se hace producción de imágenes.

El sujeto, según nos explica, participa hoy de una situación de experimentación visual inédita, muy de la mano de la simulación que se apodera de los otros registros de la sensibilidad corporal, en especial del sentido del tacto: "La imagen, objeto óptico de la mirada se convierte en imagerie, praxis operativa de una visibilidad agente" (Rinaud, 1990, p. 2).

El aspecto epistemológico y científico nos presenta la relación que establece ahora la imagen con la metodología científica (experimentación numérica y simulación visual de los objetos físicos o teóricos). Rinaud nos llama a pensar en que a la imagen, ahora calculada a partir de un modelo matemático, le surge una nueva identidad epistemológica. Comprender la Imagen hoy, nos dice,

Es en primer lugar, asumir epistemológicamente (en el seno de una episteme por crear y desarrollar filosóficamente) la redistribución fundamental de las posiciones y de las funciones del concepto, de la imagen y de lo real, volver a pensar su enunciación en la producción de los saberes (Rinaud, 1990, p. 2).

El tercer aspecto, el estético y artístico como campo problemático de la imagen, nos hablará de una estética de los procedimientos, en los que el



proceso predomina sobre el objeto. El autor llama a esta transición "de la forma a la morfogénesis".

Y por último, el aspecto antropológico, uno de los más determinantes para nuestra reflexión particular sobre el vestido, ya que introduce la mirada hacia el cuerpo del ser humano en la reflexión sobre la imagen. Nos habla de cómo la producción actual de imágenes numéricas con todos sus soportes de distribución y almacenamiento, salen hoy del laboratorio y tienen la capacidad, no solo de proponer nuevos utensilios para la comunicación visual existente, sino además las condiciones para la transformación de los conceptos y las prácticas alrededor de la imagen respecto a los modelos clásicos impuestos por la cultura.

Con base en estos cuatro presupuestos de análisis, exploraremos cuáles son las imágenes a las que estamos respondiendo hoy desde nuestra experiencia perceptual, imágenes que como hemos visto, enfrentan diversos aspectos problemáticos que van desde su técnica y su estética hasta sus consecuencias en la vida cotidiana y sus maneras de nombrarlas, comprenderlas y estudiarlas. Nos preguntamos ahora si estas premisas nos llevan a considerar que, en efecto, existe un nuevo tipo de imágenes, si sólo son las mismas afectadas por circunstancias contextuales, temporales, tecnológicas y de soporte, o si en definitiva no

pueden más seguir siendo llamadas de la misma forma.

Imágenes sí, pero no las mismas.

¿Por qué seguimos hablando de imágenes?, pregunta John Johnston en *Machinic Vision* (1999), "cuando la imagen en sí misma se volvió solo una forma que la información puede tomar y si la percepción ya no puede ser definida en términos de la relación con las imágenes" (Johnston, citado en Wegenstein, 2006, p.149). La noción de imagen, proveída por los soportes y las razones del arte, enfrenta hoy la pregunta por su definición desde dos aspectos: su materialidad y su función. La imagen de código binario que se intercambia en las redes la mayoría de las veces sin referencia ni autor, pierde su aura mística de creación y sirve a propósitos poco definidos y más cercanos a la estimulación momentánea que a la reflexión teórica o espiritual.

Para Debray, será determinante otorgar entonces una nueva denominación que pueda dar cuenta de sus actuales usos:

"Nadie escapará a la confusión continuista en que está sumergida la historia oficial del arte sino toma medidas conceptuales y, en primera instancia, terminológicas. A función diferente, nombre diferente. La imagen que no soporta la misma práctica no puede llevar el mismo nombre". (Debray, 1994, p.176).

Esta crisis del término y su significado, como advierte Belting, pone en evidencia que la pregunta por la imagen en los últimos años se ha convertido en un asunto que toca los terrenos de la moda y dado que una de las funciones de ella es la homologación de los signos, hablar de imagen significa hoy hablar de todas sus manifestaciones bajo el mismo significado:



"En las formas de referirse a la imagen se ponen de manifiesto discrepancias que permanecen inadvertidas sólo debido a que una y otra vez aparece el término imagen como un narcótico, ocultando el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aun cuando se arroje este término como un ancla en las oscuras profundidades de la comprensión". (Belting, 2007, p. 13).

Si en efecto, en la actualidad nos enfrentamos a un nuevo tipo de imágenes que ya no dan cuenta de los significados anteriormente dados a ellas y que se refieren a otras prácticas y funciones, ¿qué características tienen estas llamadas nuevas imágenes? Exploremos de la mano de Renaud sus principales implicaciones.

Las nuevas imágenes

Si bien existe un consenso por parte de diversos autores acerca de la necesidad de establecer una nueva categoría sobre la imagen, definirla como algo diferente, que requiere una reflexión propia, supone una conciencia de su novedad que no ha llegado a ser ampliamente reconocida. Renaud trae a consideración una reflexión de Bachelard sobre la difícil condición de presentar un saber nuevo a la ciencia, ya que esta lo impregna de todos los prejuicios, dificultando su asimilación. Para Renaud, esta sería la causa de la dificultad que resulta pensar la imagen como un objeto nuevo.

Al parecer lo que interesa es nombrarla de algún modo para poder estudiarla, o a lo que asistimos, como afirma Belting (2007), es a una pugna por los monopolios de su definición. Nuestro autor aduce que en realidad hemos arribado a un orden visivo diferente donde la palabra imagen pertenece a un vocabulario arcaicamente fundado, haciendo imprescindible hablar de una

radical novedad epistemológica en lo que concierne al objeto-imagen. Como nos lo explica, "no se trata sólo de añadir o yuxtaponer nuevas imágenes a las existentes, se trata de integrar el movimiento de un imaginario específico, orgánicamente unido a la historia de la Representación Figurativa, sus posiciones, sus avatares y sus crisis, en otro tipo de imaginario, unido a un orden visivo completamente diferente: el orden numérico, sus dispositivos y sus procedimientos" (Renaud, 1990, p. 11).

Indaguemos ahora sobre cuáles serían las características de estas nuevas imágenes y desde donde está orientada su reflexión actual. Como principal característica, Renaud reconoce su distanciamiento de los preceptos más ortodoxos del arte, con sus condenas frente a lo digital:

"La novedad de las nuevas imágenes no es inicialmente artística: En el sentido clásico de la palabra 'arte': los escultores, los pintores, harán bien ignorando o burlándose de estas imágenes sin memoria pictórica, sin potencia creadora, que remedan el hiperrealismo" (Renaud, 1990, p. 19).

Advierte además cómo la enseñanza de las artes se ha distanciado y particularizado en su radicalidad técnica mientras los artistas informáticos, acusados de ignorantes e incultos estéticos,



han hecho uso de los nuevos medios como "verdaderos laboratorios experimentales de la sensibilidad y el pensamiento visual" (Renaud, 1990, p. 20), y han permitido que estas nuevas imágenes cobren vida más allá de los preceptos puristas de las academias.

Por tanto, las nuevas imágenes definidas desde su producción técnica expresan dos ideas que resultan contradictorias, pero complementarias:

"Tecnificación, industrialización de lo imaginario por una parte, por tanto aplastamiento del sujeto cultural, que produce imágenes como puros síntomas de su desaparición; pero también, al mismo tiempo, imaginario tecno-cultural activo, creativo, capaz de hablar culturalmente (y no sólo manipular técnicamente) las técnicas y los procedimientos del momento, de abrir nuevos espacios/tiempos para una nueva era de lo sensible" (Renaud, 1990, p. 6).

De igual modo, frente a la pregunta por cómo está siendo abordada la reflexión de estas nuevas imágenes, observamos dos caminos: desde lo instrumental y desde lo cualitativo. La primera habla de cómo pensamos las imágenes actuales como datos científicos y técnicos y desde sus prestaciones como instrumento

infográfico. En la segunda, el autor toma su concepto de imagerie, referido -como mencionamos al inicio- a la importancia que cobra hoy la producción de imágenes más que las imágenes mismas; de este modo, su reflexión apunta a observar todas las posiciones "(epistemológicas, estéticas, sociológicas) que califican y sobrentienden las producciones de imágenes (imagerie) contemporáneas" (Renaud, 1990, p.7), las cuales, según el autor, permanecen ampliamente enmascaradas por la presentación técnica, industrial y comercial inmediata en la que se contextualizan estas imágenes.

Al mismo tiempo que plantean nuevas cuestiones para su comprensión y reflexión, estas llamadas nuevas imágenes adquieren otras funciones que derivan, según Renaud, en otras modalidades estéticas de creación, como lo sería su incursión en la dramaturgia.

Para nuestro estudio particular alrededor de la relación entre el cuerpo y el vestido, las nuevas imágenes o más bien su producción, nos plantean importantes cuestiones frente a la idea de cuerpo en la contemporaneidad; idea que, como veremos más adelante, el vestido como creación ayuda a promover.

El cuerpo como imagen.

Para comprender la manera en la cual deseamos proponer una mirada sobre el cuerpo y el vestido en relación con la imagen, abordaremos primero el concepto de imagen mental, con el fin de entender el proceso por el cual vinculamos imágenes mentales con artefactos físicos. La pretensión, en última instancia, es crear un argumento que explique el proceso por el cual los seres humanos construimos nuestras maneras de aparecer (la manera en que somos percibidos), a partir de una idea de cuerpo que ajusta su apariencia mediante la apropiación de una serie de dispositivos de



transformación corporal, entre los cuales se encuentra el vestido. Se explorará la posibilidad de hablar de cuerpo como imagen y vestido como medio que modela esa imagen. El cuerpo como imagen mental de nuestro yo que se soporta en el artefacto vestido.

Una imagen mental, según la ha definido Jacques Aumont (1996), no es una especie de fotografía interior de la realidad, sino una representación codificada de la misma; dicha codificación -nos explica- no es verbal ni icónica, sino de una naturaleza intermedia. El autor llega a esta conclusión después de preguntarse cómo concebir estas imágenes:

¿Son (posición pictorialista) verdaderas imágenes en el sentido de que (sic), al menos parcialmente y en cuanto a algunas de ellas, representan la realidad del modo icónico? ¿O son (posición descriptivista) representaciones mediatas, parecidas a las representaciones del lenguaje? [...] todo el mundo está muy de acuerdo en que no se trata de imágenes en el sentido cotidiano, fenoménico de la palabra (Aumont, 1996, p. 124).

Pero su naturaleza, aunque intermedia y por tanto indeterminada, requiere un soporte para su comunicabilidad; de allí que la intensión de Belting será explorar el mecanismo por el cual estas imágenes mentales se hacen visibles y esto es gracias a su medio, que controla su percepción y crea la atención del observador. Traslademos ahora esa relación entre la imagen mental y su medio a la pregunta por la relación entre el cuerpo y el vestido, donde el cuerpo es imagen y el vestido el artefacto físico que actúa como su medio.

Como decíamos anteriormente, es mediante el cuerpo que somos percibidos y

aparecemos frente a la mirada del otro. El cuerpo es el encargado de comunicar nuestra presencia en el mundo brindando información, más allá de las palabras, acerca de nuestra procedencia, intenciones y roles sociales. Por tanto, hablar de cuerpo como imagen implica entenderlo como representación, permitiendo a los espectadores -según Jaques Aumont (1996)- ver por 'delegación' una realidad ausente, que se le ofrece tras la forma de un representante, pero para no adentrarnos en cuestiones ideológicas, no hablaremos del cuerpo como representación de una esencia sino de una idea del yo, construida individualmente en el contexto de una cultura.

A este respecto, Belting (2007) nos habla sobre cómo la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo y cómo al cuerpo se le ha asignado un juego de roles en tanto portador de un ser social: "Toda representación del ser humano, como representación del cuerpo es obtenida de la aparición" (Belting, 2007, p.112) y es esta relación entre ser y aparecer la que él explora cuando afirma que la persona es como aparece en el cuerpo: "Cada vez que aparecen personas en una imagen se están representando cuerpos. Por tanto, también las imágenes de esta naturaleza tienen un sentido metafórico: muestran cuerpos pero significan personas" (Belting, 2007, p.110).

De este modo vamos construyendo la argumentación planteada



previamente; el cuerpo actúa como imagen del ser humano, es su manera de aparecer y de materializarse, pero a su vez esta imagen de ser se ha construido a partir de otras imágenes que lo preceden y sobre las cuales no tiene dominio, pues sus significados y formas de representación los han formado otros. Desde una perspectiva antropológica, nos explica Belting, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino como "lugar de las imágenes" que toman posesión de su cuerpo; estas imágenes que él denomina como auto-engendradas dominan al hombre más allá de su voluntad ya que son resultado de la herencia histórica cultural de la sociedad que habita como sujeto.

Belting es también claro al afirmar que este tipo de imágenes transformadas en cuerpo implican vida, acontecen, no están en la pared ni en la cabeza y, además de ser ya imágenes, como cuerpo participan en la producción de unas nuevas. Es desde allí que explicamos el impulso creador y siempre cambiante de los seres humanos actuales de producir otros cuerpos-imagen, pues las imágenes auto-engendradas que le dan forma, se renuevan constantemente en la contemporaneidad, la cual desvía su objeto de atención de la representación a la literalidad, y el vestido como objeto juega allí un papel preponderante como medio y materia para su creación.

El vestido como medio.

Con base en lo planteado anteriormente, cuando vemos un cuerpo vestido lo vemos como la imagen y su medio. En el planteamiento de la hipótesis del proyecto de tesis doctoral, aducimos que el objeto-vestido, a diferencia de otros objetos de la cultura material, tiene la capacidad de crear cuerpo a partir de unos procesos de co-creación que se dan entre creadores (diseñadores) y usuarios, donde los primeros proveen las herramientas para la construcción de ese cuerpo cultural operando sobre la función, la forma y el significado; y los segundos, eligen la forma final de su cuerpo a partir de la combinación y/o transformación de los artefactos creados. De esta forma, cuando proponemos entender el cuerpo como imagen del ser humano, proponemos también entender el vestido como medio de ese cuerpo que le permite completar sus modos de aparecer frente a sí mismo y al otro.

Cuando vemos cuerpos vestidos, su función como imagen y medio para nosotros como espectadores es la del reconocimiento. Como explica Patrizia Calefato (Calefato, 2004, p. 54), "el concepto de cuerpo vestido implica la interferencia de un espectador, implica además verse a sí mismo como otro". Un cuerpo vestido como imagen y medio, apela a la constancia perceptiva de la que habla Gombrich (citado en Aumont 1992), comparando lo que vemos con lo que ya hemos visto y que, en este caso, comienza por nuestro propio cuerpo usando un vestido.

Belting (2007) diría a este respecto que el ser humano tiene la propensión a verse como otros, y en imagen, causa de esto es la incertidumbre de sí mismo que ocasiona el hecho de crear nuevas imágenes y desechar las anteriores cuando le da una nueva orientación a las preguntas acerca de sí mismo y del mundo.



Para ampliar la relación entre cuerpo como imagen y vestido como medio, recurramos a Baudrillard (1980) y su afirmación de que el vestido está corroído por los significados del cuerpo y que su fuerza de máscara pura, de exuberancia fantástica que tenía en las sociedades primitivas, ha quedado neutralizada por la necesidad de tener que significar cuerpo, lo cual nos lleva a pensar que el vestido por sí solo, en la contemporaneidad, no puede entenderse como un objeto independiente y vital, sino que su función es significar cuerpo y el cuerpo se crea con el vestido, ambos están determinados por una mutua dependencia.

Belting (2007), por su parte, al hablar directamente a la vestimenta dice que esta se refiere menos al cuerpo que a la persona que por medio de ella modifica su imagen. Plantea de este modo que la dependencia se encuentra presente en la relación del ser con la vestimenta, y como ya hemos explorado, este ser se representa en cuerpo y es desde este conjunto de operaciones que se completa nuestra argumentación acerca del cuerpo como imagen y el vestido como medio.

Conclusiones.

A manera de conclusión, exploramos ahora el planteamiento de Bernard Stiegler (citado en Belting, 2007, p.16), acerca de si debería establecerse una nueva historia de la representación, que sería sobre todo una historia de los portadores de imagen. Más allá de los terrenos de la digitalización desde donde se soporta la concepción y la reflexión de las llamadas "nuevas imágenes", como vimos anteriormente, existen otras, las corporalizadas, que se soportan y toman forma a partir de sus medios y que son cambiantes en tanto imágenes auto-engendradas de las mareas fluctuantes de

información a las que es sometido el ser humano.

El diseñador de hoy que se vale de la visualidad para estimar la utilidad de sus artefactos y dar forma a las relaciones simbólicas entre los seres humanos, enfrenta la necesidad de expandir su campo de comprensión de la imagen. Ella se ha vuelto fértil terreno de información y experimentación, habiendo huido de la definición unilateral del arte más ortodoxo y de las academias. Los medios que las soportan y transmiten se han ampliado y han sido ellos mismos causa de reflexión.

Las condiciones de producción y de reproducción de las imágenes hoy, han condicionado también la forma de pensar el diseño: "Ante la pregunta '¿Qué es una imagen?' apunta en nuestro caso a los artefactos, a las obras en imagen, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen imágenes, por nombrar algunos ejemplos" (Belting, 2007, p.15). De este modo, para la creación en diseño, la noción de imagen no se refiere más a la apariencia exterior o las maneras de indicar una función desde lo visual. El mismo objeto está afectado por los presupuestos de la imagen y, como lo proponemos en nuestro caso, frente a la intimidad del vestido con el cuerpo, es este último quien determina una imagen que es cuerpo frente a nosotros mismos y a los otros como espectadores.



Referencias Bibliográficas.

Aumont, J. (1996). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Ávila Editores. Belting, H. (2005). Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry* 31(2), 302-319.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Barpal.

Calefato, P. (2004). *The clothed body*. Nueva York: Berg.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.

Renaud, A. (1990). Comprender la imagen hoy. Nuevas Imágenes, nuevo reino de lo Visible, nuevo Imaginario. En: VV.AA., *Videoculturas de fin de siglo* (pp.11-26). Madrid: Cátedra.

Saulquin, S. (2010). *La muerte de la moda, un día después*. Buenos Aires: Paidós.

Wegenstein, B. (2006). *Getting under the skin: the body and media theory*. Cambridge: MIT Press