

---

# Cortar es pensar\*

Germano Celant

Cortar es pensar y ver. Desde el momento en que el arte moderno se ha planteado como un *hacer*, basado en la actividad de la mano y del ojo, orientado a construir un objeto en sí mismo, la experiencia constructiva y formal de todas las cosas ha cambiado, pasando de la imitación a la construcción de lo real: el arte como acto autónomo del conocer. Fueron los cubistas, con Picasso y Braque, los que *cortaron* las imágenes para descomponerlas y recomponerlas con el fin de establecer nuevas relaciones con el objeto visto y vivido. Hundieron las tijeras en superficies e imágenes para dar idea y conciencia directas de un arte que, tras haber vaciado, agotado y destruido la representación de lo real, crea una realidad propia: un nuevo objeto que no interpreta las cosas, sino que las construye y produce.

---

\* Capítulo de *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano, 2008.

Cortar y organizar en la superficie y en el espacio formas y figuras, imágenes y materiales, fue un proceso radical, puesto que modificó tanto el proceso de percibir la realidad como el de construir su nueva existencia. La primera concepción moderna del diseño, la fotografía, las artes gráficas, la moda y el cine surge del cubismo y de su corte, en el sentido práctico y lingüístico.

El corte estructura el lenguaje, pero también el vestido. Interviene en las convenciones tradicionales de la representación y de la visión de un cuerpo o de una cosa y produce una *nueva sensación*. El tijeretazo es comparable al disparo de una cámara fotográfica o cinematográfica, a un trazo de lápiz o a una pincelada, pues todos ellos aíslan con decisión absoluta una forma o una figura, marcan una superficie que *genera* una realidad.

El corte pone fin a la representación tradicional de la imagen, la desintegra y la restituye como testimonio de la visión y la comprensión del artista. Si esto es así, el corte otorga significado y su uso emparenta al artista y al fotógrafo, al diseñador y al sastre que delimitan una visión de entre el magma de los materiales: sean éstos color o bronce, tejido o película, metales o lanas, madera o lienzo.

En la historia de lo moderno el corte es un mecanismo significativo que contribuye a la crisis de ciertos principios fundamentales. Si la realidad y la naturaleza pueden ser atravesadas, a un mismo tiempo, por angulaciones y perspectivas diversas, la pretensión de conocer la verdad se hace indeterminada y relativa. Y si el proceso artístico consiste en atravesar y delimitar las apariencias para provocar su lectura, el corte es su alma. Se constituye en intérprete íntimo y sensible a la hora de definir la realidad en concreto. El corte es el alma del vestir y del vestido. Rompe el hilo infinito del traje como simple contenedor y complejo retrato de la figura humana. Lo transforma en un acto creativo, en lenguaje constructor de nuevos objetos.

El pensamiento que nace del corte cubista abre espacios infinitos. Se insinúa perversamente en la interpretación del mundo. Ignora el carácter rígido y absoluto de éste para hacer y deshacer su representación, para someterla a un torbellino de significados, furtivos e instantáneos, libres de cualquier orden momificado.

El futurismo, pocos años después del cubismo, es el primer movimiento moderno que teatraliza la lógica de un arte que rompe y parte, trunca y atraviesa, taja y separa, quiebra y talla, intersecciona y cruza; hace de ella un instrumento de acción concreta y filosófica, política e ideológica, teórica y artística, escultórica y pictórica, cuyo objetivo no es el formalismo de un pensamiento visual, sino la intervención factual en el mundo de lo vivido en todas sus manifestaciones lingüísticas. Un mundo que hay que modificar para adecuarse a la nueva sensibilidad mecánica: *Reconstrucción futurista del Universo*. La hipótesis supone una mutación radical y un cambio de piel que desbarata cualquier superficie y toda forma de ver y de pensar, sin excluir la segunda piel, el traje, que se somete a cortes y transformaciones. En Giacomo Balla el deseo de cambiar de piel, expresado en el manifiesto *Vestito antineutrale*, 1914, se caracteriza precisamente por la ruptura con anteriores propuestas decorativas de arquitectos como Van de Velde y Joseph Hoffmann, y de modistos como Paul Poiret, que había utilizado en sus trajes tejidos estampados con motivos de Raoul Dufy. Si los primeros pretenden racionalizar y esencializar el vestido, parte desde ahora del gran proyecto industrial y social, los futuristas parecen más interesados en introducir el desorden en su lógica y su comunicación. Los cambios se basan en el uso de la asimetría, del choque entre colores, de las formas contrapuestas y dinámicas, reforzados por la utilización de tejidos que muestran motivos geométricos e iridiscentes, fechados en 1913, así como por la eliminación de partes y los cortes diagonales que destruyen el concepto de unidad y univocidad del vestir. Si con el futurismo el vestido piensa y ac-

túa, resultado de un corte en que se sintetizan todas las dinámicas del ojo y de la mente, del movimiento y de la acción, con Sonia Delaunay, en 1914, se convierte en armonía de colores y materiales no homogéneos sino diversificados por texturas y colores. El montaje de Delaunay se basa en la mezcla y coexistencia *simultánea* de tejidos, que aparecen en su trabajo hacia 1912-13 gracias a la inserción de más telas que crean intensas relaciones cromáticas. Es un *assemblage* de formas y motivos irregulares, que refleja la pintura tanto de Sonia como de Robert Delaunay. No modifica la construcción del vestido, ni lo fragmenta para transformarlo, ya que no recurre a un corte distinto al tradicional de la época. De hecho, si se sigue la evolución en los años 20, sus prendas cubren una variadísima gama de variantes compositivas y cromáticas que enriquecen la alegría y la superficialidad de la moda, pero no la perjudican en el plano de la construcción formal y del diseño: el objetivo es mostrar *La influencia de la pintura en la moda* (1926), para volver a proponer la misma unicidad y búsqueda de superficie.

La coincidencia entre primera y segunda piel en los futuristas rusos es el método adoptado para elevar a su máximo grado la completa identificación entre arte y vida. En 1913 Mijail Larionov e Iliá Zadanevic declararon la coincidencia entre pintura y pintura del cuerpo adornándose los rostros. Fue un primer ejemplo de maquillaje o *make-up* creativo y excéntrico, o mejor personalizado, que tuvo su continuación en las innumerables acciones futuristas que se sucedieron en las ciudades rusas gracias a la conjunción de las camisas y las chaquetas, a rayas blancas y negras, vestidas por artistas como Maiakovski o Berliuk. En este caso la equivalencia entre carne y tejido, entre maquillaje e indumentaria, supone una nueva idea de la moda, el deseo de identificar las formas vestimentarias con el perímetro anatómico, un punto de contacto entre exterior e interior, de modo que el vestido *sea* cuerpo, tránsito de lo mismo a lo mismo. Lo que se pretende es dominar la construcción

del propio cuerpo. Si Picasso había pensado cortarlo por imágenes ahora es posible decorarlo y modelarlo. La conciencia del deporte es un instrumento activo de este esculpido de las carnes, hasta el punto de que Rodchenko, Ekster y Stepanova, junto con la modista Lamanova, proyectan en 1923 numerosos trajes de atleta y diversos uniformes deportivos.

Si la carne piensa y es diseñable, se adivina la proximidad de una fase en la que su vacuidad se convertirá en plenitud, su silencio en grito. En el surrealismo el cuerpo sugiere oscuras latencias, saca al exterior deseos e íncubos, fuerzas internas e *imageries* que maravillan. Amenaza una explosión inminente, la vacilante sensación de que está a punto de descomponerse en una miríada de partes y fragmentos. La escisión en miembros mutilados supone tanto un no-poseerse como una equivalencia entre el cuerpo y el objeto, reducible a trozos y descomponible. En cuanto material estructural y estructurable se puede superponer a cortes y escansiones, intercambios y expropiaciones, inversiones e identificaciones. Sometido a una estrategia de expropiación y despersonalización se puede pasar por la máquina de coser, como en el collage (1931) de Joseph Cornell, o coserse sexualmente como en el *Electrosexual Sewing Machine* (1943) de Óscar Domínguez. Pasa a ser al mismo tiempo objeto y anti-objeto, consciente e inconsciente, desnudo y vestido, masculino y femenino: lugar de una equivalencia entre significados inestables y aleatorios.

Las inversiones imaginarias que afectan a la moda, en la época del surrealismo, nacen de la inédita relación entre objeto y cuerpo, que conduce a una nueva figura centáurica, a medio camino entre la cosa y el ser humano. La colocación, por parte de Salvador Dalí, fotografiado por George Platt Lynes, de una langosta sobre el pubis de una modelo desnuda, además de «vestirla», exalta la carga enigmática y agresiva de la sexualidad. Produce una desviación lingüística con respecto al papel del objeto que cubre, la ropa, y re-

vela su tensión erótica secreta. Dalí usa al animal de pinzas cortantes, metáfora de las tijeras, para crear un corte del que surja un vestido, metáfora de deseo y sexo, placer y seducción. La iluminación que aquí se produce nos descubre el vestido como proceso regulado por el deseo. La violencia del deseo en el orden de la moda no puede escapar a los surrealistas y es reintroducida a través de objetos de lujo, como velos y abanicos, sombreros y sedas, joyas y cinturones, cuya cercanía al sentido del tocar y el abrir, del entrever y el cubrirse, entraña, de modo inmediato y directo, una consonancia erótica.

La metamorfosis de la cosa y el animal en vestido pasa a ser prolongación de un complejo circuito de formas de identidad. La fluidez entre signos hace posible el *disfraz*, el desplazamiento y la simulación de una movilidad entre objetos e imágenes, cosas y cuerpos. Las «transmutaciones» de un sombrero de hombre en vulva o la identificación del tocado femenino como seno (Man Ray, 1933), o la conversión de un zapato en pie (Magritte, *The red model*, 1935) o de un sombrero en zapato (Schiaparelli, *Shoe Hat*, 1937) proponen un principio metafórico que genera y destruye las formas, las disuelve y las hace nacer, de modo que el objeto y el cuerpo hacen el amor. El corte surrealista es una barra que separa, pero pone juntos fragmentos de cuerpos y de realidad de forma que, transmutándose recíprocamente, puedan funcionar como metáfora de un lugar activo a partir del cual es posible poner en movimiento una cadena de imágenes desplazadoras y explosivas, la *contaminatio* entre consciente e inconsciente, dentro y fuera: Schiaparelli, *Tear-Illusion Dress and Head Scarf*, 1937.

El reconocimiento que la mirada hace de las connotaciones antropomorfas y sexuales del vestir insufla vida a la moda. Ésta es una *sirena* ofrecida y huidiza, signo de un cuerpo inquietante cuya oscura seducción vive entre lo turbio y lo amenazador, lo fabuloso y lo horripilante, el orden y el desorden. La figura invertida y si-

métrica de Man Ray es imagen de una continua variación de lo mismo, basada en un juego especular que da una falsa idea de diversidad cuando es simple *representación* del cambio.

El vestido sigue siendo el mismo, pero produce significados múltiples, verdadera dinámica de la moda. Chanel fue la primera que inventó una figura-imagen: «el uniforme», a partir de cuya matriz se organiza, gracias a cambios en los materiales y el decorado, en el largo y los accesorios, el sueño de una variabilidad que satisfaga el deseo de cambio, que prolongue su existencia, que lo convierta en un *perpetuum mobile*.

A partir de 1948, el efecto de duplicidad y de desplazamiento procede del encuentro entre las formas y lo informe, en el umbral de una energía propulsora gestual e irracional que tiende a representar no ya la escenografía de un deseo difuso, sino el acontecimiento *in fieri* de una tensión concreta. Para Lucio Fontana el arte es una *accio vitale* que se manifiesta como potencia creativa y anarcoide. Vive en libertad acompañando el surgimiento de las teorías espaciales y energéticas, exalta el dinamismo de los comportamientos. Por eso su movimiento es inherente a la necesidad de abrir nuevas vías y nuevos universos del conocimiento artístico: forzar y penetrar en los agujeros negros del espacio. La extraordinaria aparición en sus mapas e inmediatamente después en las pinturas de un universo desconocido que se encuentra más allá de la superficie pictórica pone en marcha un mecanismo de afirmación del imaginario impalpable, no el representado en las figuraciones oníricas de los surrealistas, sino el concreto de cualquier persona que atraviese la oscuridad. El propósito de los cortes, los agujeros y los rasgamientos de la superficie monocroma, que aparece también en los vestidos realizados en colaboración con Bruna Bruni y las Hermanas Fontana, es cuestionar la línea-frontera, el plano de conjunción y de separación entre lo de arriba y lo de abajo, entre el tejido y la piel, lo vestido y lo desnudo. Aquí el corte actúa sobre el tejido, ne-

gro, amarillo y plata, como sus lienzos, y descubre la fuerza matérica y carnal, el tajo o el golpe de punzón en la tela como dialéctica entre espacios de energía: el corte como *concepto espacial*.

Pero el vestido no pertenece a una única serie de objetos, sino que participa del *display global* de las cosas. Además de como frontera entre la primera y la segunda piel, el vestido se puede entender como intervalo o territorio de contacto entre cuerpo y ambiente, lugar virtual o sistema alternativo de diferencia o semejanza con el *environment* social y cultural, arquitectónico y visual, natural y artificial.

El arte nunca deja ser un eco de su contexto, de responderlo a distancia. Es como si siempre buscarse una complicidad para producir un texto que revele su razón oculta. Cualquiera de sus productos, incluido el vestido, sirve como lugar de encuentro.

En 1952 Ellsworth Kelly, en París, establece una alteridad *pura* entre cuerpo y ciudad. Libera al vestido de cualquier hipoteca subjetivista y lo inscribe en el universo de los elementos puros y primarios. Lo transforma en una estructura que niega las diferentes particiones del cuerpo convirtiéndolo en una secuencia de superficies y colores, un repertorio de geometría bi o tridimensional. El vestido se convierte en una ocupación del espacio, un esquema visual que interviene en el caos del ambiente.

De esta percepción del vestido en el espacio se ocupan, desde perspectivas diversas, los artistas interesados en la pura visibilidad y en la comunicación de masas. Unos y otros son conscientes del flujo ocasional de la vida y de los acontecimientos, pero los primeros creen posible controlarlos y sistematizarlos, y los otros aceptarlos e integrarlos. La estrategia del *antes* interesa a artistas como Getulio Alvani y Paolo Scheggi, Max Bill y Gabriele De Vecchi, que intentan, en ese ámbito del *décor* que abarca del vestido a la joya, moverse en el intersticio entre las imágenes, o si se quiere entre los modelos constitutivos de la imagen para subordinarla a efectos físico-matemáticos.



La pregunta por el *después* atañe a artistas pop y neodadá como Andy Warhol y Robert Rauschenberg, Arman y Daniel Spoerri, Kusama y Christo, que buscan el encuentro del arte con el contexto de masas, el de los objetos de consumo con la publicidad. Unos y otros aspiran a restituir el significado manifiesto de la ciudad como matriz preicónica y residuo icónico de un ver que es proyectar y consumir. El vestido se convierte en una superficie magnética que atrae sobre sí, como una cámara fotográfica en tres dimensiones, cosas y señales, marcas y objetos, ilustraciones y citas extraídas de la iconografía cotidiana de la publicidad y la televisión, del tebeo y del cine; el vestido pasa a ser una Sábana Santa laica de la idolatría de masas, reduce el ídolo a vestigios opacos y neutrales que han de llevarse con ironía.

El mapa imaginario de los lugares incluye, aparte de la naturaleza artificial, la natural, que carece de reglas y normativas, hecha de energías libres entregadas principalmente a sus componentes físicos y matéricos. De 1966 a 1980 la importancia de los materiales naturales, del organismo humano a los desiertos, compuestos de carnes y cortezas, de nieve y viento, de agua y arena, aflora como elemento residual de un *environment* aún por descubrir. Con la llegada del *land art*, el *body art* y el *arte povera* la atención pasa del objeto al significado factual de las cosas reales, como entidades naturales, animales y vegetales. Son modos de intensificación del ambiente que se presentan ajenos a cualquier apología objetual e icónica, óptica y popular, para afirmarse como procesos artísticos libres, casi intuitivos, en sintonía con núcleos focales de la vida. Un canto al elemento banal y primario (aire, tierra, fuego, agua) y al fragmento fisiológico y mental que trabaja a partir de incidencias y modelos de desfase mínimos.

El tijeretazo abre ahora una rendija o un corte en la corteza terrestre, delimita un ambiente natural. El vestido se mimetiza con él y se transforma en un chorro de energía que se relaciona con la vi-

talidad de un árbol o de un pez, de una calabaza o de una excrecencia de la piel, de Piero Gilardi a Alighiero Boetti, de Louise Bourgeois a Vito Acconci, de Richard Tuttle a Franz E. Walter y James Lee Byars.

En otros casos el vestido reivindica un carácter chamánico, sirve para exorcizar, reduciéndola a organización perfecta, la presencia de lo social, representado por el caos de la política y la naturaleza invasiva de los medios. Con Joseph Beuys y Nam June Paik el vestido se convierte en instrumento de mago y de charlatán de feria, entraña una ritualidad que aspira a embalsamar tanto las fuerzas de la sociedad como el ámbito de la comunicación de masas.

En los años 80 la inclusión del vestido en el territorio del arte no es ya una revelación, sino una necesidad, teniendo en cuenta que desde 1950 la moda se ha convertido en un proyecto global de democratización y de estetización del aparecer y el mostrarse. Lo que se consideraba fútil y frívolo, decorativo y excéntrico, pasa a ser una búsqueda de autenticidad, donde lo que cuenta es la originalidad y el cambio constante. La diferenciación entre arte y moda tiende a desaparecer, como si el corte que definía sus contornos hubiese logrado, gracias al posterior proceso de collage, superponerlos y unirlos. Con Judih Shea y Rosemarie Trockel, con Jana Sterbak y Jan Fabre, el vestido se vuelve una construcción inquietante, autómata y maniquí, estatua y máquina, imagen de sueño e íncubo, simulación delirante y escenografía paranoico-crítica, mientras que con Charles Le Dray, Oliver Herring, Wiebke Siem y Beverly Semmes se transmuta en vector de un impulso fantástico y maravilloso que reactiva la lógica soñada del vestir como juego y placer, vida y espectáculo, máscara y disfraz.

El elemento fabuloso del corte que delimita el vestido ha cruzado así todos los umbrales de la creatividad artística: es el momento

ahora de que la moda descifre sus latencias y sus deseos, para reconocerse como búsqueda libre y original, sabiendo que el arte no la perderá de vista, sino que continuará respondiéndolo con sus cortes y sus críticas.

G. C.

Traducción: *Marcello Serra.*

