

NÚMERO 1

ESTÚDIO I

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E ESTUDOS EM BELAS-ARTES
FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

O tema proposto, por chamada de trabalhos à escala internacional, foi o olhar particular que cada um dos autores / artistas lança, em cada um dos artigos, sobre as obras de um seu colega de profissão.

Abrangeram-se artistas e criadores num sentido lato, o que incluiu, além dos artistas visuais (pintores, escultores, ceramistas, gravadores, inter-media), também designers, performers, encenadores, compositores, cineastas e outros mais.

Estes 54 artigos, organizados em oito capítulos, testemunham, na sua ampla variedade, os novos caminhos que caracterizam a arte contemporânea.

Observaram-se, neste :Estúdio, rigorosos procedimentos de *blind peer review* no sentido de se garantir um fórum de ideias aberto, independente, rigoroso e isento.

: Estúdio

Revista Estúdio: Artistas Sobre outras Obras
Ano I, Número 1, 2010
Centro de Investigação e
Estudos em Belas-Artes
Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa

Direcção

João Paulo Queiroz

Comissão de coordenação

Nuno Sacramento
Susana Anjos

Conselho editorial

Heitor Alvelos (Faculdade de Belas Artes,
Universidade do Porto)

Álvaro Barbosa (Universidade Católica
Portuguesa, Escola das Artes, Porto)

Fernando Rosa Dias (Faculdade de Belas-
Artes da Universidade de Lisboa)

Luís Jorge Gonçalves (Faculdade de Belas-
Artes, Universidade de Lisboa)

Fernanda Maio (Centro Estudos
Interdisciplinares Século XX, CEIS 20,
Universidade de Coimbra)

Artur Ramos (Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa)

João Paulo Queiroz (Faculdade de Belas-
Artes da Universidade de Lisboa)

J. Paulo Serra (Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

Textos neste número

Almudena Fernández Fariña, Álvaro
Barbosa, Anita Prado Koneski, Artur Ramos,
Betânia Silveira, Carmen Porta Salvia,
Cristina Pastó Aguila, Daisy Proença e
Anita Koneski, Elisa Lozano Chiarlones,
Fernanda Maio, Fernando Rosa Dias,
Francisco Cardoso Lima, Heitor Alvelos,
Guillermo Martínez Salazar, Helena Santana,
Inmaculada Jiménez Huertas, Inmaculada
Rodríguez Cunill, J. Paulo Serra, Joana
Batel, João Mota, João Paulo Queiroz,
Joice Rodrigues de Lima, Jorge dos Reis,
José Jiménez, José Manuel Trigueros, Josep
Montoya i Hortelano, Juan Francisco
Cárceles Pascual, Katia Prates,

Luciana Martha Silveira, Luciane Garcez,
Luís Jorge Gonçalves, Luísa Jacinto, Lurdi
Blauth, M. Reyes González Vida, Maria
Amelia Bulhoes, Maria Clara Buffo de
Cápua, María del Mar Rodríguez Caldas,
Marilice Corona, Marisa Rodríguez.,
Maristela Salvatori, Martha de Mello
Ribeiro, Mónica Febrer Martín, Neide
Marcondes, Nuno Sacramento, Paco Lara-
-Barranco, José Luis Molina González,
Patricia Hernández Rondán, Paula Santiago
Martín de Madrid, Priscila Lolata, Regina
Melim, Rosana Baptistella, Rosário Santana,
Sara Matos, Tariana Sulzbacher, Teresinha
Barachini, Viviane Gil Araújo,
Maria Manuela Lopes, Paulo Bernardino,
Zalinda Cartaxo.

Concepção e Composição

Ana Baliza

Tratamento de imagem

Eva Gonçalves

Imposição de imagem

Nuno Luz

Impressão

Serisc Expresso

Relações Públicas

Isabel Nunes

Assessoria

Nuno Mendes

Propriedade e Serviços Administrativos

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e
Estudos em Belas-Artes

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal

Telefone +351 213 252 100

Fax +351 213 470 689

Tiragem 1000 exemplares

Depósito Legal Nº 308352/10



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

226	TERRA E SANGUE COMO PIGMENTO	Viviane Gil Araújo
234	6. REALIDADES ENQUADRAMENTO Artur Ramos	
236	A AUTORREFERENCIALIDADE NA OBRA DE MARK TANSEY	Marilice Corona
243	CARTOGRAFIAS DE CLAUDIA TELLES	Daisy Proença e Anita Koneski
249	CHADWICK'S SELF-PORTRAIT: NOVAS ABORDAGENS	Maria Manuela Lopes & Paulo Bernardino
255	MARIANNE BRANDT EN LA BAUHAUS	Marisa Vadillo
262	LO DIGITAL: LUIS RICOURTE	Patricia Hernández Rondán
267	GRAFFITI EN EL MEDIO URBANO	José Manuel Rodríguez Trigueros
274	7. SINGULARIDADE ENQUADRAMENTO Álvaro Barbosa	
276	CASULOS EM UMA POÉTICA DO REVESTIMENTO	Luciane Garcez
281	SÉRIE REGISTROS DE SANGUE, DE KARIN LAMBRECHT	Viviane Gil Araújo
288	ADRIANA VAREJÃO: REFLEXÕES E AUTOFAGIA	Marilice Corona
295	ROBERT IRWIN E O CONVITE AO PRESENTE	Luisa Jacinto
300	LA HUELLA DE DUCHAMP	Elisa Lozano Chiarlones
305	ESCULTURA SACRA DE MIGUEL FUENTES DEL OLMO	Guillermo Martínez Salazar
312	LA POESÍA GRÁFICA, SALOMÓN CHAVES BADILLA	Patricia Hernández Rondán
320	8. USAR ENQUADRAMENTO João Paulo Queiroz	
322	GIA: EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DE LIBERDADE	Priscila Valente Lolata
329	IMAGENS "AFTER" IMAGENS	Maria Amelia Bulhoes
334	LA DECONSTRUCCIÓN DEL LUGAR URBANO	Paula Santiago Martín de Madrid
342	MAREPE E A POESIA COTIDIANA DOS FATOS	Priscila Valente Lolata

LA HUELLA DE DUCHAMP EL MOLDE COMO OBRA DEFINITIVA

Elisa Lozano Chiarlonies

España, área de Escultura de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Artista visual y profesora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Como artista ha participado en exposiciones individuales y colectivas. Premio Nacional de Artes Plásticas Art Nalón, Asturias, 2008, entre otros.

Resumen

Este trabajo trata sobre la faceta más importante y menos conocida de Duchamp. Su relación con artesanos y su experimentación y trabajo con la impresión, la huella, los moldes del cuerpo y el molde como obra definitiva.

Duchamp, Molde, Cuerpo

Abstract

This paper treats the important and less known facet of Duchamp's artistic work: his relation with craftsmen and his experimentation and work with print and body casts. The cast as a definitive work of art.

Duchamp, Cast, Body

Introducción

El trabajo a través de los moldes del cuerpo fue considerado ya desde el Renacimiento un trabajo artesano y menor, que bajo ningún concepto podía emplearse en la realización de una obra artística. Desde ahí la aversión al moldeado, sobre todo directo del cuerpo, fue una postura firme y continua en la historia del arte. Los historiadores censuraron en sus escritos las evidencias del uso del molde del natural, como hizo Vasari con el trabajo de Donatello. Los artistas hasta Rodin temían ser acusados de haberlo empleado en la realización de sus obras y esta era la mayor deshonra que podía sucederles. Tanto es así que este tipo de trabajo fue llamado *infamis-ars*, arte infame. Nuestro estudio trata siempre de evidenciar la importancia que los moldes han tenido en el arte y en el desarrollo de nuestro arte contemporáneo. Nos interesan los artistas, que a pesar del rechazo y la marginación sufridas por la técnica del vaciado han sido capaces de incluir estos procesos en su experiencia artística

El molde en la obra de Duchamp

El molde y la impresión nunca han desaparecido. Tan despreciado e infravalorado como han estado desde el Renacimiento y hasta nuestros días, no podemos dejar de preguntarnos qué hubiese sido del arte sin él. El molde o las huellas habrán sido una posibilidad más sobre la que investigar, o a veces, una hipótesis infinitamente amplia y creativa a la que algunos

creadores se habrán dedicado casi por completo, debido a la infinidad de posibilidades que ofrece. Esto en la historia del arte no va a ocurrir hasta las vanguardias a través del trabajo experimental de Duchamp. Los antimodernistas le culparon de la desaparición del arte, gracias a su invención más polémica: el *ready-made*; que dio paso, según estos, al 'todo vale' o 'haz lo que sea' del arte contemporáneo. Quizás esta fue, sin duda, la faceta más conocida y polémica de Duchamp, que le hizo aparecer en muchas ocasiones como un manipulador del arte.

Los *ready-mades* sólo ocuparon una parte de su trabajo, Duchamp trabajó con pintura, grabado, fotografía o vaciado. George Didi-Huberman es quien más ha escrito y estudiado sobre la importancia de la impresión y el vaciado en el desarrollo del trabajo de Duchamp. El grabado fue la primera técnica con la que tuvo contacto. La anécdota que encontramos en el catálogo *L'empreinte* de Georges Didi-Huberman, cuenta, como Duchamp que se veía durante tres años haciendo el servicio militar, supo que siendo obrero del arte podía librarse de dos. Es así que descubrió que podía ser impresor tipográfico o grabador, pues su abuelo lo había sido. Rescató algunas de las planchas de su abuelo y fue a pedir a un grabador que le enseñara a imprimirlas, para pasar un examen con un jurado de artesanos que valoró positivamente su trabajo.

Aunque en su apariencia formal la obras de Duchamp parecían deberle poco o nada a la impresión, todo cuanto hizo guardaba una estrecha relación con los moldes, las huellas, las matrices y todo tipo de elementos de que posibilitaran la reproducción y producción de formas mediante el contacto. Huberman reconoció el hecho de que la mayor parte de los escritos que se han encargado de la obra y la vida de Duchamp lo hicieron sin ver la importancia que la cuestión técnica tuvo en su desarrollo intelectual y su trabajo. Afirmó también que Duchamp siempre prefirió llamarse artesano y no, artista, y lo cierto es que su obra rebotó del buen saber hacer artesanal técnico.

Preferir la palabra artesano a la palabras artista, es preferir un anacronismo, curioso en esta época (1967) donde Duchamp empezaba a ser reconocido por sus 'conceptos' y sus 'actitudes' provocadoras con respecto a la noción usual de la obra artística. Preferir la palabra artesano a la palabra artista, es remontar en el tiempo, es convocar una época – la de Cennini, por ejemplo – donde la estética humanista aun no había establecido sus jerarquías, y donde la historia del arte vasariana no había fijado aun sus criterios de 'entrada en la historia' (Didi-Huberman, 1997. p. 123).

El vaciado tiene en Duchamp una importancia fundamental. Muchas de sus obras o partes de ellas se sustentaban en el molde como paradigma de la representación anti-retiniana, que además le dio la oportunidad

del juego entre positivo y negativo. Este juego fascinaba a Duchamp que trabajaba entre las formas y las contraformas, los moldes y sus originales o copias, entre lo cóncavo y lo convexo.

La primera experiencia de vaciado directo sobre el cuerpo la realizó en 1947 con la colaboración de Enrico Donati un artesano especializado en moldes. Fue evidente que en el transcurso de la vida y obra de Duchamp siempre que fue necesario, se rodeó de los mejores artistas y artesanos. Con Enrico Donati realizó varios vaciados de senos que iban a servir como estudio o experiencia preparatoria para al obra *Prière de toucher* (*Se ruega tocar*, 1947), una especie de libro objeto en cuya portada aparecía en relieve un pecho femenino. Tres años después surgieron dos piezas fundamentales, *Not a Shoe* y *Feuille de vigne femelle*. En 1950 realizó *Not a Shoe*, una pieza en yeso que teniendo en cuenta el conjunto de la obra de Duchamp podría ser un molde de la zona genital femenina.

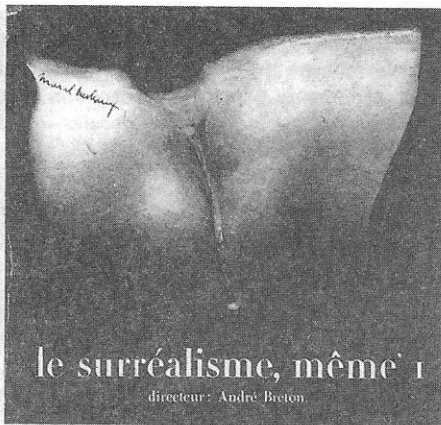
Podemos afirmar que el molde o el negativo utilizado como obra definitiva fue empleado por primera vez por Duchamp en *Feuille de vigne femelle* (*Hoja de parra femenina*, 1950-1951). Es posible que la pieza *Not a Shoe* (1950) también lo fuera pero, en este caso, no podemos asegurar que este pequeño objeto hubiera sido conseguido a partir de un molde sobre el cuerpo. Duchamp invirtió los conceptos de positivo y negativo, dándole a un molde del cuerpo por primera vez, la posibilidad de mostrarse como obra definitiva que revelaba la forma. Duchamp encontró en el molde la contradicción del parecido exacto que en su negatividad impedía el reconocimiento, pues al ver esta obra uno no reconocía encontrar, sino tras una lenta observación y reflexión, ante una impronta sexual femenina.

Como bien afirmó Huberman en *L'empreinte*, ésta obra fue un gran desafío erótico y técnico. El título aportaba las pistas fundamentales para el reconocimiento pues en el proceso de realización el molde había funcionado como una hoja de parra que no permitía lo que luego era mostrado sin pudor, pero con truco de inversión. La hoja de parra había servido siempre para esconder las partes íntimas en la escultura y pintura clásica del cuerpo humano, pero en este caso se nos mostraba aquello que no debía ser visto.

Hay probablemente en toda impresión, un misterio de la referencia. Parecerse por contacto es a menudo no dejarse reconocer. Duchamp, parece que, ha explorado en la impresión – ya sea real o ficticia, procesual o paradigmática – la posibilidad de volcar la relación a la referencia. El pequeño objeto de yeso, en el que consiste Feuille de vigne femelle nos deja delante de su evidencia como delante de un misterio que Duchamp ha querido, está claro, dejar en suspense: cuando le hablamos de readymade el responde escultura y cuando le decimos molde, él



Figura 1. Marcel Duchamp, *Not a shoe*. Yeso galvanizado, 7 x 5,1 x 2,5 cm (1950). Centro Georges Pompidou, París. Fuente: L'Empreinte. Georges Didi-Huberman, p. 199.



Figuras 2 y 3. A la izquierda: Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*. Yeso galvanizado, 8,5 x 13 x 11,5 cm (1950-51). A la derecha: Marcel Duchamp, *Fotografía de yeso galvanizado para portada Le surréalisme mêmé* (1956). Fuente: *Duchamp el amor y la muerte incluso*, Juan Antonio Ramírez, p. 243.

ISSN: 1647-6158



9 771647 615803