



Ironías de la presencia I. La (des)aparición del *Urinario* de Marcel Duchamp

Antonio Sustaita

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El *Urinario* de Duchamp es tal vez la obra más representativa del arte contemporáneo. Resulta paradójico, por tanto, que jamás haya sido expuesta. Desde el principio se enfrentó al rechazo y la desaparición. Rechazo por parte del juicio artístico tradicional. Desaparición, como una nueva estrategia de supervivencia y presencia estética. En este artículo se analiza tanto el rechazo como la desaparición, en torno a la obra mencionada, tomados como rasgos que inauguran el arte

contemporáneo.

Palabras clave: Arte contemporáneo, desaparición, rechazo, Duchamp, *Urinario*.

La *Fuente*, tal vez el *readymade* más famoso de Duchamp, también es conocido como el *Urinario* [1]. Desde su aparición, dando muestra de una ironía que caracterizó a los movimientos plásticos de la primera mitad del siglo XX, la *Fuente* estuvo marcada por la desaparición. Aparición y desaparición fueron caras de una misma moneda, con la que Duchamp entraba de lleno en el mercado de lo impredecible y lo imposible. “Muy poco se vio o se escuchó del *Urinario* durante casi cuarenta años. Tanto como se sabe actualmente, el *Urinario* jamás fue exhibido, y tampoco fue reproducido o discutido en ninguna forma significativa hasta que Duchamp lo expuso en Nueva York de nuevo durante los 1940’s” [2]. Una de las pocas visiones reales del *Urinario*, vertiginosa y onírica, más propia de un sueño que de la vigilia, fue la que aconteció en abril de 1917. El *Urinario* desató una febril atmósfera en la primera exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes. Rechazada, la *Fuente* fue oculta detrás de un tabique. Después la obra no expuesta, negada a la exhibición, cruzó la galería en brazos de su comprador, Walter Arensberg. “Si esto fue así, hay que añadirle una técnica nueva, de estirpe dadaísta: el escándalo, concebido como una especie de trabajo colectivo de efectos conscientemente programados. La primera escaramuza, tras las discusiones en el comité y el abandono de Duchamp, consistió en la compra del *Urinario* por parte de Walter Arensberg, y en la retirada ostentosa de tal objeto recorriendo las salas abarrotadas de público.” [3]

El día que entraba en la Historia del Arte, envuelta en una atmósfera de misterio, la *Fuente* desaparecía. Tal hecho brindó una lección exquisita de economía estética. A partir de ese momento la desaparición fue una más de las estrategias artísticas para conseguir la presencia. El arte se daba la mano con la magia. “No podemos consultar el objeto en sí mismo, ya que desapareció muy temprano, y no tenemos idea de lo que le ocurrió. Duchamp dijo que Walter Arensberg compró el *Urinario* y después lo perdió. Clark Marlon, autor de recientes publicaciones sobre la Sociedad de Artistas Independientes, declara que fue roto por William Glackens. Otros lo reportaron como oculto o perdido.” [4]

En el caso de la *Fuente* nos enfrentamos, desde el principio, a una combinación de silencio y ausencia. Duchamp, para quien fue central la idea del secreto, presente en la planificación de la obra, así como en su realización, “enfaticó la necesidad del artista de ‘ir por debajo de la tierra’, de trabajar en secreto. Ir bajo tierra no era sólo una reacción a la creciente secularización y al aspecto ‘retiniano’ de la mayoría de las actividades artísticas y de la publicidad que circunda el arte y la actividad artística, más importante fue la reafirmación de Duchamp de su intento por evitar exhibiciones cada vez que pudiera” [5]. Vivió su propia vida de forma secreta, ausente para los otros. Despistaba a los otros brindando pistas falsas, para que les fuese difícil no ya encontrarlo, sino identificarlo. Su vida y su actividad estética, su campo, fueron acotadas por el secreto [6]. Ese fue el límite que se impuso.

Como un secreto, oculto, casi inaudible, así pasó el *Urinario* por entre los espectadores el día de la exposición. Casi invisible, el secreto de Duchamp iniciaba su recorrido fantasmal. Ya que encierra un fuerte simbolismo corporal, tanto masculino como femenino, su desaparición podría interpretarse como una desaparición del cuerpo. Y en tanto el *readymade* puede ser entendido como una proyección tridimensional de la palabra, su desaparición implicaría la desaparición del cuerpo y la palabra.

Dos rasgos estéticos sobresalientes, en el caso del *Urinario*, le brindan esa mezcla de espectacularidad y lejanía, propios del fantasma [7]: se trata del rechazo y la ausencia.

Una de las características más notables en el caso del *Urinario* es el rechazo, que da lugar a la desaparición. Aunque Duchamp no lo consideró como rechazo sino, más bien, como “supresión”. El rechazo, en cierto modo, define la vida artística de Duchamp, y en gran medida su existencia como ser humano.

El primer gran rechazo, relacionado con el ámbito artístico, ocurre cuando, siendo muy joven, hace una solicitud para ingresar en la escuela de Bellas Artes. El segundo corresponde al rechazo del *Desnudo bajando una escalera*, en la exposición cubista de Puteaux. Este rechazo, relevante por el hecho de que sus hermanos formaban parte del jurado, estuvo relacionado con el título del cuadro más que con su calidad artística. La supresión del *Urinario* de la Exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, en 1917, constituirá el rechazo más sonado y, para propósitos estéticos, el más afortunado.

Me parece necesario recordar un hecho que no deja escapar Tomkins en su biografía sobre Duchamp. Algo que no ha sido valorado lo suficiente al estudiar el juego de alteridades que define su vida y su obra. Es algo que tiene una gran importancia. Se trata del rechazo que el Duchamp recién nacido experimenta por parte de su madre, quien, ante la irreparable pérdida de una beba de meses, en lugar de Marcel esperaba una niña que pudiera servirle de consuelo. Pero en lugar de hembra hay un varón. El rechazo del sexo del hijo llevará a la madre a vestirlo y peinarlo como niña [8].

La primera exposición de la Sociedad de Artistas Independientes buscaba ser una copia del Salón Parisino de Artistas Independientes de 1916. Cualquier artista podría exponer, sólo necesitaba enviar su obra y pagar los seis dólares exigidos. “Walter Arensberg, Joseph Stella y Marcel Duchamp habían ido a comprar el artículo en cuestión aproximadamente una semana antes de la inauguración de la exposición, tras una animada conversación de sobremesa. Así pues, se encaminaron juntos hacia el local de exposición que J: L: Mott Iron Works, un fabricante de sanitarios, tenía en el 118 de la Quinta Avenida y Duchamp eligió y adquirió un urinario de porcelana, modelo Bedfordshire, de fondo plano. Marcel se lo llevó a su estudio, lo colocó boca abajo y pintó con grandes letras negras el nombre de R. MUTT acompañado de la fecha, 1917, en su reborde inferior izquierdo. Dos días antes de la inauguración oficial el objeto llegó al Grand Central Palace, acompañado de un sobre en el que se adjuntaban los seis dólares de la cuota de ingreso y participación del ficticio Mr. Mutt, su dirección ficticia de Filadelfia y el título de la obra *Fountain (Fuente)*” [9]. Sin embargo, el urinario que con el título *Fountain* enviaba R. Mutt, no fue expuesto, ni siquiera apareció en el catálogo. Como no podían rechazarlo, porque ya se habían recibido los seis dólares, decidieron ocultarlo. En entrevista a Cabanne dice Duchamp que detrás de un tabique o un sillón. “La obra fue, simplemente, suprimida. Yo formaba parte del jurado pero no se me consultó, debido a que los oficiales no sabían que era yo quien la había enviado; precisamente y la había inscrito con el nombre de Mutt para evitar las relaciones con las cosas personales. La *Fountain* fue situada, simplemente, detrás de un tabique y, durante toda la exposición, no supe dónde estaba. Ni siquiera podía decir que era yo quien había enviado ese objeto, pero creo que los organizadores lo sabrían gracias a los chismes que habían circulado. Nadie se atrevía a hablar de eso. Me enfadé con ellos, puesto que me retiré de la organización. Después de la exposición encontramos la *Fountain* detrás del sillón y la recuperé” [10].

En el caso del *Desnudo bajando una escalera*, el rechazo se debía en gran medida a la desacralización de un tema clásico en la pintura, digamos del gran tema. Con respecto al *Urinario*, de forma semejante, el rechazo obedecía a la puesta en duda no sólo de un tema artístico, sino del espacio sagrado de la galería, y al hecho de que el *Urinario* connotara el cuerpo de un hombre meando entre las pinturas. En este sentido, además de fantasmal, el *Urinario* encierra un significado inmundo [11] puesto que se trata, simbólicamente, de un líquido arrojado por el cuerpo.

Hasta aquí el rechazo, ahora vayamos al tema de la desaparición.

La *Fuente* era una pieza ordinaria de sanitario, rotada noventa grados, puesto en un pedestal y firmado R. MUTT. Fue enviado en abril de 1917, pero no logró el beneplácito del jurado. Es curioso que los miembros del jurado no hayan sabido reconocer el valor estético de una de las obras más importantes del siglo XX. Al final de la exposición fue recuperado por Duchamp y vendido a Arensberg, quien lo extravió. De tal modo la *Fuente* se convirtió, desde sus inicios, en un fantasma, un objeto desaparecido que volvería de forma insistente. Su primera desaparición, en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, parece no ser un error. La desaparición posterior, estando en posesión de Arensberg, confirmaría su naturaleza estética y fantasmal. En la *Fuente*, que por su importancia podría ser considerada una de las obras consideradas como origen del arte contemporáneo, la desaparición aparece como una de las estrategias más poderosas e influyentes.

Dalia Judovitz hace un análisis profundo de esta desaparición, identificando una serie de desplazamientos que van a marcar pautas a seguir en la concepción del arte del siglo XX. La *Fuente* fue materializada después de su no-exhibición a través de la revista *The blind man*, no. 2 (mayo, 1917). En esta revista hay un doble discurso que trae el *Urinario* al mundo de la presencia; se trata de una fotografía de Stiglitz y de un texto atribuido al propio Duchamp.

“El caso Richard Mutt.

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin mediar discusión, este artículo desapareció y nunca llegó a exponerse.

He aquí los motivos para el rechazo de la fuente del señor Mutt:

1. Unos adujeron que era inmoral, vulgar.
2. Otros que era un plagio, una mera pieza de fontanería.

Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, sería absurdo, cuando menos no más inmoral que una bañera. Es una pieza de mobiliario que vemos todos los días en los escaparates de los fontaneros.

El hecho de que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos, carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario

desapareció. Bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a lo de la fontanería, es absurdo. Las únicas obras de arte que Norteamérica ha producido son la fontanería y los puentes” [12]. Debe aclararse que la *Fuente* nunca apareció.

“El juego de sustituciones que este trabajo activamente representa incluye: 1) un objeto artesanal sustituido por un objeto producido en serie, 2) un objeto sustituido por una fotografía, 3) La firma de Duchamp sustituida por el seudónimo “R. Mutt”, 4) el autor (Duchamp) sustituido por un fotógrafo (Stieglitz) y una mujer escritora (Norton), y 5) el espectador (quien atiende al Show de los Independientes, pero no ve el trabajo) sustituido por *El hombre ciego* (un documento que públicamente exhibe y documenta este trabajo, que previamente fue no-mostrado)” [13]. Desaparece la *Fuente*, no sin dejar un rastro que es recogido por la revista *Blind man* (El hombre ciego, el ciego). Según el Pequeño Larousse *espectador* es “La persona que acude a un espectáculo público”, pero también es el “Testigo ocular”). El espectador de la Sociedad de Artistas Independientes, quien debía ver, pues esta facultad lo define, no consigue hacerlo.

Es irónico que quien consigue dar cuenta de aquello que debía exhibirse y verse, y que debido a la supresión no fue exhibido ni pudo ser visto, sea una revista que, paradójicamente, lleva por título *El hombre ciego* (*The blind man*). Con relación a la vista de aquello que encierra un contenido atroz, Didi-Huberman afirma que, para ver, deben cerrarse los ojos [14]. Resulta extraño que sólo haya sido *El ciego* quien viera el objeto desaparecido. Es como si lo que se ha preparado para ser exhibido, para ser mirado, adoleciera, de antemano, de una enfermedad secreta. Una enfermedad existencial que va a provocar su desaparición en cuanto aparezca. O podría tratarse de la incapacidad del espectador para percibirlo. Sólo será capaz de dar cuenta de objetos artísticos de esta índole un hombre que ya no mire, pues los que ven (quienes tienen ojos), resultan ya incapaces de hacerlo. Uno de los significados más profundos de la *Fuente* está encerrado en esta paradoja: que al momento que se supone debía exhibirse, desaparece. El otro enigma, sobre el cual Duchamp brindó siempre pocas explicaciones, tiene que ver con la rotación del objeto. Hasta el año 1989, dice Camfield, no hay “registro de que Duchamp explicara el nombre o la rotación de 90° del Urinario.” [15]

En esta serie de sustituciones Dalia Judovitz encuentra una violación de los criterios tradicionales que definen lo artístico, ya que “1) el urinario no es un objeto original, pues se trata de un objeto producido en masa, 2) una reproducción (fotografía) es exhibida en vez del original, 3) el uso del seudónimo para firmar la obra levanta cuestionamiento de atribución, 4) resulta difícil atribuir la obra a un solo autor, ya que su reproducción involucra otros autores, y 5) el espectador no ve el original pero conoce la obra sólo a través de su reproducción” [16]. En cada uno de los casos identificados por Judovitz uno de los términos necesarios para la definición de la obra de arte es reemplazado, lo que imposibilita las condiciones para definir la obra como arte desde una perspectiva tradicional.

La desaparición, además del desplazamiento físico y el simbolismo sexual, es un rasgo que la *Fuente* comparte con otros *readymades*: el *Porta-botellas* (versión original de 1914, perdida) el *Porta-sombreros* (versión original de 1917, perdida), y el *Porta-abrigos* (versión original de 1917, perdida) [17]. El juego de aparición y desaparición del *Urinario* no termina con la revista *The blind man*, no. 2, sino que continuará a través de reproducciones, versiones a escala completa y ediciones en miniatura. La obsolescencia tecnológica y la discontinuidad llevaron a la desaparición de los otros ejemplares que, junto al que compró, estaban en el mercado, por lo que resultó imposible conservar otro ejemplar semejante. Las reproducciones son, cada una, distinta de la otra. Cada intento por reproducir la *Fuente* alejó a Duchamp, y a quienes buscaron lo mismo, del objeto original. Me parece que en este objeto/evento lo importante no es el objeto, sino el evento, quiero decir que la importancia no estaría en el objeto sino en su desaparición. Siendo así, los intentos por reproducir la *Fuente* para recuperar su presencia habrían conseguido, por el contrario, ahondar su ausencia, hacerla mayor.

El conjunto de *Urinarios* firmados por Duchamp está compuesto por cinco ejemplares, uno original y cuatro réplicas. En primer lugar tenemos el original, de 1917. La primera réplica correspondería al año de 1951 (Nueva York), un *Urinario* de 24” (61 cm. de altura). En segundo lugar está el de 1953 (París), una réplica hecha para ser vendida en subasta a beneficio de un amigo de Duchamp. La tercera corresponde al año 1963 (Estocolmo), réplica hecha por Ulf Lind para el Museo de Arte Moderno de Estocolmo. La quinta es del año 1964 (Milán), una réplica a escala natural llevada a cabo bajo la supervisión directa de Duchamp con base en la impresión de las fotos del original. “Duchamp confió a la Galleria Schwarz Milan la producción de una edición firmada y numerada de sus *readymades* más importantes. La edición para cada selección estuvo limitada a 8 ejemplares firmados numerados del 1/8 al 8/8. Dos ejemplares no estaban a la venta, fueron reservados para Duchamp y Schwarz, en la parte posterior, cerca de filo, en tinta negra, ponía: Marcel Duchamp, 1964” [18]. Es el año en que Beuys presenta su acción *El silencio de Duchamp está sobrevalorado*. En el año 1938 Duchamp creó un modelo a escala, una maqueta de la *Fuente*, para *La caja en valija*, de 1941. Un ceramista iba a hacer trescientas reproducciones. El proceso fue prolongado y Duchamp tuvo que dejar el trabajo en al menos tres alfareros, de modo que las reproducciones muestran ligeras diferencias unas en comparación de otras.

“El objeto no puede llegar a la presencia, permanece envuelto en la sombra, suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser, y es precisamente esta imposibilidad la que confiere tanto al *ready-made* (...) todo su enigmático sentido” [19]. La aparición/desaparición de la *Fuente*, seguida de toda una serie de

apariciones enigmáticas posteriores, me lleva a pensar en la importancia del fantasma (un fantasma concreto, objetual -diferente del fantasma humano), como un tema central del arte contemporáneo.

Siguiendo los razonamientos de Freud, Agamben habla del fetiche como de un objeto que, siendo inexistente, es decir que gozando sólo de una existencia simbólica, sirve de sustituto para una ausencia. Mitad real y mitad irreal, el fetiche es el signo de una ausencia. Se trata de un objeto que tiene una existencia real a medias. En ese sentido constituye una “epifanía de lo inasible”, es decir que se trata de la aparición de aquello que no puede tocarse. Objeto intocable: objeto fantasma. Paradójico estado del fetiche: a pesar de su existencia material no se presta al tacto. La *Fuente* de Duchamp es de una naturaleza semejante, pues se hace presente sólo a través de su negación. “En cuanto que es negación y signo de una ausencia, el fetiche no es de hecho un *unicum* irrepetible, sino que es, por el contrario, algo sustituible, hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar completamente la nada de la que es cifra. Y en cuanto que el fetichista multiplica las pruebas de su presencia y acumula un harem de objetos, el fetiche se le escapa fatalmente de entre las manos y, en cada una de sus apariciones, celebra siempre y sólo la propia mística fantasmagoría” [20]. No podemos dejar de pensar en las muchas manifestaciones o reapariciones de la *Fuente*, sin que ello signifique que alguien la tiene, que alguien la ha tocado, o siquiera que Duchamp mismo la ha firmado, pues no se trata más que de presentaciones fantasmagóricas. Duchamp utiliza como sinónimos el término representación y retardo. Si la representación es aquello que aparece, y el retardo es aquello que todavía no aparece, entonces para él la representación sería, en términos paradójicos, una ausencia. “Las ‘estrategias de la ausencia’ ocupan en el cuadro de ‘interferencias’ un tema central que implica una reevaluación de la materialidad y los conflictos diferenciados entre vacío y forma plena’. En el arte de nuestro siglo las ‘desmaterializaciones’ constituyen una de las tendencias innovadoras” [21].

“De este modo, los esfuerzos para reproducir la *Fuente* pusieron en movimiento una auténtica industria: un original que es una copia documentada lleva a la proliferación de copias que son ahora originales documentados. Estos dos gestos dispares espejan y se invierten el uno al otro. El primer gesto envuelve la selección de un objeto producido en masa y que pasa como arte. El segundo involucra la reproducción de una copia que busca producir objetos de arte legítimos, firmados por Duchamp. (...) El valor artístico emerge como una función de la reproducción, esto es, como un proceso de repetición que pospone el valor de la obra por su inscripción en la temporalidad del futuro perfecto” [22]. El desdoblamiento presente en el *readymade*, que no es un ente verbal ni un ente físico, le brinda ese estatuto fantomático que está presente en el fetiche. El carácter místico que corresponde a la mercancía, del cual ha hablado Marx [23], se incrementa en el *readymade*: Para los *readymade* Duchamp utiliza generalmente objetos producidos en masa, productos de la industria. Si la producción industrial de la mercancía lo desdobra en valor de uso y valor de cambio, lo que le brinda su carácter de objeto ausente, la intervención de Duchamp provocaría un proceso de irrealidad mayor. Duchamp muestra que “objeto y ausencia de objeto están unidos” [24]. El objeto, antes de ser *readymade*, podría ser considerado una negación (por la limitación a la que está sometido), una vez constituido como *tal* se afirma, liberándose. No es posible ver el objeto total, sino la proyección hacia el infinito, hacia el espacio infra-leve.

Notas:

[1] Voy a utilizar uno y otro término para expresar significados distintos en busca de efectos diferentes. De tal modo utilizaré *Fuente* cuando busque referirme a *origen*, como fuente de algo, sobre todo con relación al origen del arte del siglo XX. En cambio usaré *Urinario* para referirme al espacio del sanitario, buscando explotar su simbolismo abyecto y fálico.

[2] Little was seen or heard of Fountain for almost thirty years. Insofar as is presently known, Fountain was never exhibited, and it was neither reproduced nor discussed in print in any significant form until Duchamp settled in New York Again during the 1940's". Camfield, William A. *Marcel Duchamp: Houston Fine Art Press, USA, 1989, p. 62.* La traducción es mía. Todas las traducciones que aparecen en nota al pie, a lo largo de este artículo, han sido hechas por mí.

[3] Ramírez, Juan Antonio. *Duchamp: el amor y la muerte, incluso: Madrid, Siruela, 1993, p. 53.*

[4] “We are not even able to consult the object itself, since it disappeared early on, and we have no idea what happened to it. Duchamp said that Walter Arensberg purchased *Fountain* and later lost it. Clark Marlor, author of recent publications on The Society of Independent Artists, claims that it was broken by William Glackens. Others reported it as hidden or stolen”. Camfield, William A. *Marcel Duchamp. Fountain: Houston, Houston Fine Art Press, 1989, p. 13.*

[5] On more than one occasion during the years when he was assembling this environment, Duchamp emphasized the necessity for the artist to “go underground”, to work in secret. Going underground was not only a reaction to the growing secularization and “retinal” aspect of most art activities and to the publicity surrounding art and artwork; more important, it was Duchamp’s reaffirmation of his

intent to avoid exhibitions whenever he could". Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp (Volume 1)*: New York, Delano Greenidge Editions, 2000, p. 239.

- [6] *Un ruido secreto (A bruit secret)* 1916 es una obra relacionada con el secreto. Se trata de una escultura dinámica, formada por un ovillo de cordel comprimido entre dos láminas de latón, sujetas entre sí por cuatro tornillos. Siguiendo las instrucciones de Duchamp Arensberg aflojó los tornillos e introdujo un objeto dentro del ovillo sin decirle a Duchamp lo que era. En 1912 Duchamp viaja a Munich. Durante ese verano permanece solo. Durante ese viaje proyecta elementos que serían esenciales para *El vidrio*, como son algunos bocetos de la novia y los pretendientes. De septiembre de 1918 a junio de 1919 tenemos nuevamente a Duchamp trabajando en secreto en Buenos Aires, Argentina. Cabe destacar dos obras de esa época. La primera es *Para mirar* (desde el otro lado del vidrio (con un ojo de cera durante casi una hora y un ready-made realizado con motivo de la boda de su hermana Suzanne con Jean Crotti: que consistía en las instrucciones para un ready-made a distancia. Había que colgar un tratado de geometría de la ventana de su apartamento y fijarlo con una cuerda, para que el viento hojeara el libro.
- [7] El tema del fantasma, como rasgo distintivo de la cultura contemporánea, sobre todo a partir de la noción de "fantasma inverso" puede ser consultada en la revista *Espéculo* número 38: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/fantlibe.html>.
- [8] "Henri-Robert-Marcel Duchamp nació en su casa de Blainville un caluroso día de verano a las dos del mediodía. Era el 28 de julio de 1887. Hacía apenas seis meses que la hija de tres años de Eugène y Lucie, Madeleine, había muerto de difteria, la despiadada plaga de los niños, y algunos datos apuntan a que Lucie Duchamp tenía la esperanza de mitigar el dolor de esa pérdida dando a luz otra niña. En una fotografía a los tres años de edad, Marcel luce un vestidito blanco con encajes y una melena con flequillo. A pesar de que vestir a los niños de ese modo no resultaba insólito en la Francia de la época, a los tres años ya se era demasiado creditado y, además, en este caso el aspecto es más femenino de lo habitual". Tomkins, Calvin. *Duchamp*: Barcelona, Anagrama, 1996, p. 28.
- [9] Tomkins, Calvin, *op.cit.*, p. 203.
- [10] Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*: Barcelona, Anagrama, 1984, p. 83.
- [11] Tomkins, Calvin, *op.cit.*, p. 203.
- [12] Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*: Barcelona, Anagrama, 1984, p. 83
- [13] "The set of displacements that this work actively stages includes: 1) an artisanal object replaced by a mass-produced object, 2) an object replaced by a photograph, 3) Duchamp's signature replaced by the pseudonym "R. Mutt", 4) the author (Duchamp) replaced by a photographer (Stieglitz) and a woman writer (Norton), and 5) the spectator (who attends the Independents' Show, but does not see the work) replaced by *The Blind Man* (a document that publicly exhibits and comments on this work, which was previously not shown)". Judovitz, Dalia. *Unpackaging Duchamp. Art in transit*: Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 127.
- [14] « Fermons les yeux pour voir » Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*: París, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 10.
- [15] "To date, there is no record that he ever explained the name or the 90° rotation of the urinal (...)". Camfield, William A., *op. cit.*, p. 23.
- [16] "(...) 1) the urinal is not an original object, since it is mass-produced, 2) a reproduction (photograph) is exhibited rather than the original, 3) the use of a pseudonym to sign the work raises questions of attribution, 4) it is difficult to attribute the work to a single author, since its reproduction involves other authors, and 5) the spectator does not see the original but knows the work only through its reproduction". Judovitz, Dalia, *op. cit.*, p. 127.
- [17] La pérdida, tal vez, tenga que ver con el hecho de que haya empezado haciendo *readymades* en 1913, con la *Rueda de Bicicleta*, y que no haya sido sino hasta 1915 que utilizó por primera vez este nombre para designar el nuevo tipo de trabajo artístico. El primer *readymade* exhibido fue la Fuente. Otros *readymade* perdidos son: *Rueda de bicicleta* (1913), *Pulled at four pins* (1915), *In advance of broken arm* (1915), *The Battle scene* (1916), *Pliant de Voyage* (1916), *Fuente* (1917), *Porta sombreros* (1917), *Corscrew's shadow* (1920), *Readymade Malheureux* (1919).
- [18] "Duchamp entrusted the Galleria Schwartz, Milan, with the production of a signed and numbered edition of his most important Ready-mades. The edition for each selection was limited to 8 signed

examples numbered 1/8 to 8/8. Two examples, not for sale, were reserved to Duchamp and Schwarz. On the back, near the edge, in black paint: Marcel Duchamp, 1964". Schwarz, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*: London, Thames and Hudson, 1969, p. 466.

- [19] Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*: Barcelona, Áltera, 2005, p. 104.
- [20] Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*: Valencia, Pre-textos, 2001, p. 72.
- [21] « Les ‘ stratégies de l’absence ‘ occupent dans le cadre des ‘Interférences’ un thème central qui implique une réévaluation créative de la matérialité et des conflits différenciés entre ‘vide et forme pleine’. Dans l’art de notre siècle, les ‘dématérialisations’ constituent l’une des tendances innovatrices. Les méthodes, les structures formelles et leur contenu en contiennent un éventail varié de réalisations ». Kowanz, Brigitte (et al). *Les stratégies de l’absence* : Wien, Museum Moderner Kunst, 1991, p. 7.
- [22] “Thus, the efforts to reproduce *Fountain* set into motion a veritable industry: an original that is a documented copy leads to the proliferation of copies that are now documented originals. These two disparate gestures both mirror and invert one another. The first gesture involves selecting a mass-produced object and passing it off as art. The second involves the reproduction of a copy in order to produce legitimate art objects, signed by Duchamp (...) Artistic value emerges as a function of reproduction, that is, as a process of repetition that postpones the value of the work by inscribing it into the temporality of the future perfect”. Judovitz, Dalia, op. cit., p. 128.
- [23] “Una mercancía -escribe- parece a primera vista algo trivial y perfectamente comprensible... En cuanto valor de uso, no hay en ella nada de misterioso, ya sea que satisfaga las necesidades humanas con sus propiedades naturales con sus propiedades naturales, ya sea que esas propiedades hayan sido producidas por el trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre transforma las materias primas proporcionadas por la naturaleza de modo que se hagan útiles. La forma de la madera, por ejemplo, cambia si se hace con ella una mesa. Sin embargo la mesa sigue siendo madera, es decir un objeto común que cae bajo los sentidos. Pero apenas se presenta *como mercancía* entonces la cuestión es enteramente diferente. A la vez asible e inasible, ya no le basta poner los pies sobre la tierra, se endereza, por decirlo así, sobre su cabeza de madera frente a las otras mercancías y se abandona a caprichos más extraños que si se pusiera a bailar”. Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*: Valencia, Pre-textos, 2001, p. 78.
- [24] Maier, Corinne. *Lo obsceno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 32.

© Antonio Sustaita 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

