

# LA IRONÍA PERSISTENTE. DUCHAMP, EL “BUDA DEL BAÑO” Y OTRAS EXQUISITECES

## PERSISTENT IRONY. DUCHAMP, THE “BUDHA OF THE BATHROOM” AND OTHER EXQUISITES

CARLES MÉNDEZ LLOPIS

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México  
<http://orcid.org/0000-0003-4401-1791>  
[cmendezllopis@gmail.com](mailto:cmendezllopis@gmail.com)

Recepción: 14 de octubre de 2020

Aprobación: 17 de marzo de 2021

HORTENSIA MÍNGUEZ GARCÍA

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México  
<http://orcid.org/0000-0002-8531-4572>  
[horteminguez@gmail.com](mailto:horteminguez@gmail.com)

### RESUMEN

El presente artículo muestra un recorrido por las estrategias artísticas que llevaron a Duchamp a elegir *La Fuente* (1917) como un principio de insurrección que todavía forma parte de la discusión artística en nuestros días. Por medio de una aproximación hermenéutica a sus escritos epistolares y entrevistas, y sumando el poder interpretativo de textos críticos al respecto, se pretende exponer sus juegos irónicos a través de las ambigüedades dispuestas en la elección de una cosa cualquiera como obra de arte. Así, sabiendo del placer que las ambivalencias provocaban en Duchamp, profundizaremos en las capacidades asociativas que asume dicho urinario, pese a la reiterada insistencia del mismo artista en su anestesia estética para visualizarlo como un “objeto talismán” que reivindica lo cotidiano.

*Palabras clave:* Duchamp, La Fuente, cotidiano, objeto talismán, ready-made

### ABSTRACT

This article shows a journey through the artistic strategies that led Duchamp to choose *The Fountain* (1917) as a principle of insurrection that is still part of the artistic discussion today. By means of a hermeneutical approach to his epistolary writings and interviews, and adding the interpretive power of critical texts in this regard, it is intended to expose his ironic games through the ambiguities arranged in the choice of any thing as a work of art. Thus, knowing the pleasure that the ambivalences provoked in Duchamp, we will delve into the associative capacities that the urinal assumes, despite the repeated insistence of the artist himself on his aesthetic anesthesia to visualize him as a “talismanic object” that vindicates the everyday.

*Keywords:* Duchamp, The Fountain, everyday, talisman object, ready-made

## INTRODUCCIÓN. EL INICIO DE LA DIFERENCIA. DE CAMINO A LA FUENTE

En Historia del Arte resulta siempre paradójico precisar una ubicación cronológica específica, como si de ascensiones positivistas se tratara, pareciera que se estuviera atendiendo a una historia de la capacidad. Sería un atropello comenzar a hablar de estratos culturales balbuceando fechas cerradas para indicar el principio o la conclusión de algún movimiento o actividad histórica.

Sin embargo, para aproximarnos a lo que será la futura discordia con el Naturalismo y la llegada de los *ready-made*, pareciera buen momento iniciar el recorrido rupturista con las deserciones de algunas figuras de la pintura de las exposiciones impresionistas.<sup>1</sup> Precisamente, para ubicar un punto de salida en lo que será el abandono de la práctica representacional y la puesta en marcha de un proceso de desplazamiento teórico del arte que, en última instancia, originó “una serie de principios que pusieron en duda los criterios regentes de la esfera artística” (Vite, 2007: 20), hasta llegar a ubicar al mismo arte como centro reflexivo. De hecho, ya los impresionistas habían quebrantado —sobre todo de la mano de Manet—<sup>2</sup> la representación fidedigna de la realidad, por lo que podríamos considerar esa localización como el soplo de cierta ruptura histórica que dará inicio con el Modernismo (Danto, 1999).

De este modo, hacia finales del siglo XIX encontramos en el territorio artístico cambios más o menos radicales que, al menos, suponen una reflexión en el lenguaje plástico y poético. Una situación que, como veremos, promoverá una serie de desplazamientos semióticos en el arte, así como una renovación de su papel social, de los artistas y de la figura del espectador, pero, sobre todo, propiciará un escenario que desembocará con la explosión experimental de las primeras vanguardias del siglo XX.

Decía Brihuega (1999: 235), que aquello que todas las vanguardias comparten en principio es que los artistas fungen como “[...] depositarios de una misión universal por la que deben alumbrar un universo autónomo, susceptible de establecer innumerables puentes de ida y vuelta hacia las distintas facetas de la realidad y la imaginación”. Y es que se había dado inicio a nuevas configuraciones artísticas que no podrán detener su desarrollo en lo sucesivo. Los factores que recorren la senda hacia la crisis de la concepción tradicional del arte son múltiples, pues se estaban cultivando alteraciones en cadena dentro, además, de un contexto de revolución industrial, política y económica que la propiciaban. La academia

- 1 Personajes como Renoir, Cézanne o Berthe Morisot, por ejemplo, fueron algunas personas que dejaron de participar en las ocho conocidas exposiciones de los impresionistas entre 1874 y 1886, al contrario que Camille Pissarro, presente en todas ellas.
- 2 A este respecto, la distancia histórica ha visto la contribución de Edouard Manet no solo a la pintura francesa del siglo XIX, sino a la incorporación y posterior explosión del arte moderno, con el rechazo de la pintura tradicional, de sus temáticas políticamente correctas y, técnicamente, de las tradiciones espaciales en pintura y de los medios tonos.

se estaba poniendo en entredicho y el gusto se tornaba una abstracción inestable —e insostenible para los nuevos términos vanguardistas—; dos símbolos de autoridad artística que —junto a la Iglesia, la alta burguesía o la aristocracia—, estaban siendo fuertemente cuestionados a través de círculos intelectuales alimentados por una incipiente pequeña burguesía.

Para cuando diera inicio el siglo de la “vanguardización”, el sistema visual heredado ya se encontraba en aprietos. Muy debilitado a raíz de las reacciones contra el Naturalismo y las continuas propuestas de ruptura con la unidad formal, las renovaciones lingüísticas se irán sucediendo en el trayecto de la experimentación material y conceptual. Simultáneamente, los artistas incluirán nuevos medios con el objetivo de recuperar la autonomía del quehacer artístico, aquella que había sido conquistada históricamente por la academia o la burocracia institucional, y en muchas ocasiones lo harán de forma colectiva. En un medio artístico cambiante en búsqueda de lo nuevo,<sup>3</sup> las visiones compartidas se configurarán como amalgama asociativa, lugar en el que los artistas comenzarán a agruparse, pudiendo así incorporar la vida social y el contexto cultural a su labor como parte de esta voluntad de modernización.

Así que, en cuanto asomó el siglo XX llegaron “las fieras”,<sup>4</sup> con quienes el objeto de la pintura ya no era la luz sino el color y su expresión subjetiva, un impulso vital que fue construyendo el temperamento de la nueva plástica. Según Derain, los “[...] colores llegaron a ser para nosotros cartuchos de dinamita, cuya misión era descargar luz. Acometíamos el color directamente. Era maravillosa la idea de que podía elevarse todo por encima de la realidad” (González-García *et al.*, 2009: 45).

Pero el punto álgido en la crisis —representacional y mayormente en la pintura—, lo localizamos en el Cubismo. Pero más que centrarnos en su afán matemático por la multiperspectiva en el plano de la representación, nos interesa específicamente su “peligrosa” introducción del *collage*. Es decir, cuando las cosas en el mundo —los objetos—, fueron presentadas como si de pigmentos sobre la tela tejida se tratara; cuando la realidad ficticia

3 El “nuevo” papel teórico de los artistas y este “colectivismo” concretan el inicio de textos, proclamas y manifiestos, una suerte de escritos programáticos que dan explicación a la urgencia expresiva y la pasión radical de estas formas que pretenden superar el lenguaje histórico tradicional en reacción a la disciplina académica y a la imitación. Un deseo que creará nuevos códigos y valores plásticos autónomos a fin de establecer paradigmas terminológicos y conceptuales afines a esta época convulsa.

4 En 1905, Louis Vauxcelles, visitando las salas del Salón de Otoño de París, ya observó el contraste de la oposición entre la expresividad y el orden al proferir un: “Vaya, Donatello en medio de las fieras”. Los *fauves* habían llegado para comprometer a una escultura de Marque que se encontraba en la misma sala “[...] produciéndose un contraste muy violento entre esa obra, ingenua y serena, y los encendidos colores puros de las pinturas que la rodeaban” (Calvo, 2001: 226).

del cuadro hospedó una realidad objetual.<sup>5</sup> La ilusión ahora era un objeto real no pictórico —aunque estuviera ubicada en el lienzo—, porque ¿qué podía haber más real que la cosa misma?, ¿podría este puro realismo significar la muerte de la ilusión a la vez?

El ejemplo lo tenemos a principios de 1912, cuando Picasso realiza la pintura *Naturaleza muerta con silla de mimbre* —aunque quizás pintura no sea el término adecuado—, en la cual podemos observar que una parte considerable del cuadro no fue pintada, sino pegada —específicamente la rejilla de mimbre—. Un lienzo de 27 x 35 cm destruye cualquier vestigio de ilusión pictórica —aquella visión a través de una ventana imaginaria que veíamos en Rembrandt al ubicar la escena del mundo real—, en el que se incluyen además las letras "JOU" —que presumiblemente debería leerse como parte de *journal*, periódico—, como formas de seguir el juego, pues como sabemos, las palabras, como la rejilla, están claramente ligadas a la realidad, aunque ellas mismas no sean materia como el mimbre.

En este sentido, si bien podemos atestiguar que el Cubismo nunca negó los temas tradicionales como bodegones y retratos, hemos de considerarlo relevante en la génesis de las múltiples rupturas artísticas que acontecerán más tarde —incluso hasta llegar al arte conceptual—, básicamente por cuatro razones fundamentales: Primeramente, será el introductor de imágenes y objetos cotidianos en sus creaciones de una forma continuada y natural, algo que prefigura el uso —elección— del *ready-made*; en segundo lugar, porque es un movimiento que concreta una declaración epistemológica desde el arte, que lo propone como conocimiento autónomo, entendiendo su práctica como una investigación acerca de la representación y sus posibilidades que nos muestra lo que sabemos de la realidad; en tercer lugar, porque frustra, contrasta o interrumpe la expectación del espectador para ir haciéndole progresivamente participante activo de lo que ve; y por último, y ligado al segundo punto, porque fusiona, en sus diferentes incursiones, la vida de la calle con la vida hermética del estudio,<sup>6</sup> una cotidianidad que resultará fundamental en la selección de los objetos propuesta por Duchamp. Por lo que, atisbando nuestro trazado, podríamos

5 Existe una evidente conexión entre el mundo de los objetos y la pintura, mayormente desarrollada por todo el amplio universo del bodegón, una rama de la pintura muy popular a partir del siglo XVII en la que se representaban objetos de toda clase junto a fauna y flora diversa. Sin embargo, nos referimos a la incorporación directa, no pictórica, de las cosas en el plano de la representación pictórica y de la ruptura, en muchos casos, de la barrera bidimensional de la técnica.

6 Podemos encontrar algunos paralelismos entre el uso de objetos e imágenes cotidianas del Cubismo y la literatura de la época. Más tarde, Apollinaire afirmó que su tintero era una obra de arte *ready-made*, cogía fragmentos de conversaciones al azar y las dejaba caer en sus poemas.

reducir demasiado el camino de la conceptualización de Duchamp y Dadá —o del período en general, salvando las distancias—, residiendo únicamente en el *ready-made*.<sup>7</sup>

#### QUÉDATE CON ESE PORTABOTELLAS, [SEGÚN] MARCEL DUCHAMP

Y, de repente, aparece Marcel Duchamp, ese mismo 1912 de la *Naturaleza muerta con silla de mimbre de Picasso*. Duchamp presentaría una extraña pintura titulada *Desnudo bajando una escalera* para el Salón de los Independientes. Un cuadro que según los cubistas dogmáticos Albert Gleizes y Jean Metzinger —miembros de la curaduría— era cercano formalmente al Futurismo, y por tanto inaceptable en una exposición "vanguardista". Aunque aún era más desdeñable su título pintado en la parte inferior —algo considerado caricaturesco— y, sobre todo, según ellos, la bochornosa literalidad de esa declaración que presentaba, ya que un desnudo no bajaba escaleras. Aspectos con los que, en general, ningún cubista querría asociarse.<sup>8</sup> La sugerencia: cambiar el título para poder incluirlo en la exposición junto a las piezas de Raymond y Gaston (Jacques Villon), hermanos de Duchamp y afamados artistas cubistas.

Hoy sabemos que ocurrió todo lo contrario: Duchamp retiró de la exposición aquel extravagante cuadro porque éste hacía palidecer a la renombrada vanguardia moderna, así como tambalearse el adoctrinamiento, exclusividad y tiranía con la que aquella pretendía revelarse contra la academia. Un año después, el lienzo aparece en la *International*

7 La crítica de arte se amplía y vemos cómo otras estrategias conceptuales se instauran no solo a partir del Cubismo, sino en el mismo advenimiento de la pintura monocroma, la abstracción, en el despliegue de la indignación dadaísta y en el deseo de fusionar los medios, que llevó, por ejemplo, al énfasis o supresión de la relación entre la palabra y la imagen. Así que esta crisis pictórica, alcanzó "conclusiones" —o clímax— tanto con Kazimir Malévich y su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) —que recordaba a las hilarantes "escenas" monocromáticas de Alphonse Allais (1854-1905)—, como en la primera abstracción lírica de Kandinsky o la "frialidad" del Neoplasticismo.

8 De hecho, recordemos que Octavio Paz solía decir que implicaba precisamente el fin del Cubismo, dando inicio a algo que todavía está por terminar (Ruíz, 1995). El mismo Duchamp, se distanciaba de aquel planteamiento, explicando que la idea del cuadro proviene de un dibujo que realizó en 1911 para ilustrar el poema de Jules Laforgue "Encore à ce astre", y continúa: "No creo que exista una relación cualquiera entre el *Desnudo bajando una escalera* y el Futurismo. Los futuristas habían organizado su exposición en la Galería Bernheim Joven en enero de 1912. En ese mismo momento yo estaba pintando el *Desnudo*. Desde 1911 tenía ya ejecutado el boceto al óleo" (Duchamp, 1978:152). Incluso en la entrevista con James Johnson Sweeney se desvincula totalmente de aquellos cuando afirma no conocer a ningún futurista "[...] y hasta ignoraba que existieran. La célebre manifestación futurista tuvo lugar en París, en enero de 1912 en el mismo momento en que yo me dedicaba a mi *Desnudo*. ¿Fue una mera coincidencia, o bien la idea ya estaba en el aire? No sé" (Duchamp, 1978: 157). Ciertamente alude a que el estudio de 1911 versaba sobre la desmultiplicación del movimiento —cuestión que todavía le interesó en la pintura de 1912 en cuanto al acercamiento al cine por las cronofotografías de Marey, Eakins o Muybridge—, para negar la misma anatomía del desnudo.

*Exhibition of Modern Art*<sup>9</sup> (Armory Show, 1913) de Nueva York, donde fue aclamada entre la crítica, aunque, de todos modos, Duchamp no tardaría en dejar la pintura:<sup>10</sup> “[...] quería alejarme del aspecto físico de la pintura. Estaba mucho más interesado en recrear ideas en la pintura. Para mí, el título era muy importante [...] Quería volver a poner a la pintura al servicio de la mente. Y, por supuesto, mi pintura fue inmediatamente considerada ‘intelectual’, ‘literaria’” (Duchamp, 1978: 221).

Después de mudarse a Nueva York, en 1915, surge la idea del *ready-made*. Ya antes, en 1913, Duchamp había fijado una rueda de bicicleta a un taburete —en 1916 la replicaría para su estudio y describiría su gestación en 1961—, y aunque tiempo después los surrealistas adoptarían esta idea como “objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista” (Breton, 1934: s.p.), la primera intención duchampiana pareciera ser más la de enaltecer lo arbitrario e indeterminado: “En 1913 tuve la feliz idea<sup>11</sup> de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete y mirar cómo giraba” (Duchamp, 1978: 237). En Duchamp el objeto cotidiano quedaba sin función, con la advertencia de quedar “estéticamente anestesiado”, construido a partir de “la indiferencia visual, al mismo tiempo en ausencia total del buen o mal gusto”. Por eso no hay que llamarse a engaño: “el *Ready-made* no tiene por fin abrirle caminos al arte, sino más bien cerrárselos, incluso cerrárselos al *Ready-made* mismo” (Duchamp, 1992: 6).

Pero ¿sería esto posible? Duchamp inauguró la borrosidad entre obras de arte y meras cosas, entre la fabricación y la apropiación, proporcionaba unas distancias nunca antes recorridas en la tradición artística y en sus juegos de lenguaje. Antes de *La Fuente*, Duchamp ya había concretado concepciones expandidas del sistema artístico que poco tenían que ver con normatividades institucionales. Los *ready-mades* son en sí mismo una contradicción: “[...] no son antiarte, como tantas creaciones modernas, sino a-rtísticos. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía [...] su interés no es plástico sino crítico o filosófico” (Paz, 2008: 31).

9 La exposición se dio en la armería del 69º regimiento de la Guardia Nacional en Nueva York, de ahí su nombre, del 17 de febrero a 15 de marzo de 1913, en la que se importaron múltiples piezas del viejo continente a fin de encauzarse hacia el arte moderno y enfrentar el academicismo dominante.

10 Aunque el último cuadro data de 1918, es a partir de 1923 cuando abandonará la pintura definitivamente si contamos *La novia desnudada por sus solteros, mismamente* (*El Gran Vidrio*), como una pieza pictórica como tal. Y más que por cualquier resistencia al medio o recelo de sus experiencias de la pintura en general, más parece vincularse a las necesidades de madurez de su obra. Lo podemos observar cuando subraya que la considera “[...] como un medio de expresión y no como un fin. Un medio de expresión entre muchos otros y no un fin destinado a llenar toda una vida [...] la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión” (Duchamp, 1978: 160).

11 Feliz idea porque suponía, por un lado, la invención del objeto encontrado y, por otro, la intuición temprana del arte en movimiento, que tendría más tarde, con los rotorrelieves y la máquina óptica, un papel fundamental para establecer los orígenes del Cinetismo.

En 1916, después de su asentamiento neoyorquino,<sup>12</sup> le escribió a su hermana Suzanne:

Aquí, en Nueva York, he comprado objetos del mismo estilo y los califico de *readymade*; [...] Tengo, por ejemplo, una gran pala de quitar la nieve en la que he inscrito abajo: *In advance of a broken arm*. Traducción: *En anticipación de un brazo roto* —no te esfuerces por comprenderlo en ningún sentido romántico, o impresionista o cubista, no tiene nada que ver. [...] Todo este preámbulo para decirte: Quédate con el portabotellas. Lo convierto en un *readymade* a distancia. Le escribirás abajo y en el interior del círculo inferior, con letras pequeñas pintadas con un pincel al óleo en color blanco de plata, la inscripción que voy a darte a continuación, y firmarás con el mismo tipo de letra como sigue (Duchamp, 2010: 15-16).

El resto de la carta no ha sido encontrada, pero fijémonos en la importancia del discurso lingüístico proveniente de la idea que se sobrepone al objeto en sí, y la instrucción por sobre el acto artístico. Hacer un *ready-made* a distancia no es una proeza, es una consecución lógica de no tener "[...] nada de único [...] La réplica de un *ready-made* transmite el mismo mensaje; de hecho, casi todos los *ready-mades* que hoy existen no son originales en el sentido usual del término" (Duchamp, 1978: 238).

Efectivamente, se suele hacer hincapié en el origen verbal y poético de la obra duchampiana, manifestándose más cercanía con Mallarmé, que con otros artistas visuales de la época ligados a la vanguardia (González, 1990). Basta recordar la importancia del lenguaje para Duchamp (1978) cuando anota para los *ready-made* una "[...] característica importante: la breve frase que en cada ocasión inscribía [...] esta frase en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales" (Duchamp, 2010: 164). Alteraciones lingüísticas que también se le suelen asociar a su gusto por la obra de Raymond Roussel, de donde surgen los mecanismos delirantes y juegos de palabras venideros, llenos de transformaciones y retruécanos que con sonidos semejantes y sentidos disparejos dislocaban la realidad pese a contener puentes verbales entre ellos. Una concepción dinámica del lenguaje, más poética, que si bien no salva al artista —poeta—, lo disuelve en la realidad más vasta y poderosa del habla. "Su fascinación por el lenguaje es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos" (Jiménez, 2012: 24).

Estas contradicciones y procesos absurdos —pese a la seriedad de su descripción— ofrecerían la visión irónica e intelectual que ayudó a las disociaciones desencadenadas entre la

12 Casi simultáneamente, el asentamiento neoyorquino de Duchamp coincide con el surgimiento del Dadaísmo en Zúrich como respuesta al momento histórico del momento, que articulaba su rechazo a esa civilización que había sido capaz de llegar a la Primera Guerra Mundial con la destrucción de cualquier valor establecido de la época que fuera tibio o condescendiente con el contexto bélico. Gracias a ello, los dadaístas encontraron nuevas formas de relación con los objetos y los espacios cotidianos, y Duchamp, partícipe del movimiento en su sede en Nueva York, vemos que no sería ajeno a esta filosofía.

visualidad, la objetualidad, la representación y el lenguaje que las anuncia —o presenta—, sería la tarjeta de presentación de Duchamp y sus extraños objetos.

#### FUENTE Y URINARIO. EL BUDA DE PORCELANA

En diciembre de 1916 un grupo de artistas se constituye en Nueva York para crear la conocida Sociedad de Artistas Independientes con la finalidad de organizar una exposición anual, pero esta vez, promulgando un verdadero espíritu democrático: la decisión suponía eliminar los juicios sobre las obras y la censura, siempre y cuando el artista pagara las tasas de seis dólares para poder exponer (Ramírez, 1999). Cualquier artista podría participar, puesto que no habría “ni jurado, ni premios” (De Duve, 1991: 191), por lo que parecía una sencilla forma de oponerse al conservadurismo impuesto por muchas instituciones y hacer memorable la participación de cualquiera que considerara su trabajo una obra de arte. El presidente de la Sociedad de Artistas Independientes era William Glackens, un pintor realista, y otras direcciones incluían a Marcel Duchamp, Man Ray y el coleccionista William Arensberg.

La primera inauguración estaba prevista para abril de 1917. Justo antes de la fecha señalada, Duchamp adquirió un urinario de J.L. Mott Iron Works,<sup>13</sup> momento en que dio comienzo el ultraje deliberado: lo llevó a su estudio —ubicado en el 33 oeste de la calle 67—, lo reorientó 90 grados de su posición tradicionalmente asignada, lo firmó, lo fechó e hizo su participación junto a las otras dos mil obras presentadas.<sup>14</sup> Evidentemente, no tardaron en suscitarse las disputas argumentativas y las justificaciones procedimentales por parte de los directores de la sociedad. Glackens, quien evidentemente no sabía quién era R. Mutt<sup>15</sup> —pseudónimo acuñado por Duchamp en la pieza— estaba horrorizado, algo tan indecente no podía ser exhibido; Arensberg, recordó que R. Mutt había pagado los 6 dólares y la pieza debía ser expuesta. Finalmente, la reunión del comité directivo emitió

13 Compró el modelo Bedfordshire, en J. L. Mott Iron Works en el 118 de la Quinta Avenida. Aunque otras versiones de la historia aseguran que Duchamp no “seleccionó” el urinario, sino que solo lo incluyó para la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes para una amiga suya, según anota en una carta del 11 de abril de 1917 a su hermana Suzanne: “Una de mis amigas, que había adoptado el seudónimo masculino, Richard Mutt, me envió un orinal de porcelana como escultura” (Gammel, 2002: 47). Y aunque Duchamp mantuvo el nombre de la artista en secreto se especula que puede ser la dadaísta Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven o Louise Norton.

14 Véase J. A. Ramírez (1999: 52), *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, donde calcula la participación de mil doscientos artistas que colgaron “sus obras a lo largo de dos millas de paneles”.

15 Distintivo que Duchamp se había otorgado y que “[...] jugaba, en la asonancia, con la palabra francesa que significa ‘ricachón’, y aparecía solo con la inicial y punto. Los juegos de palabras fueron muchísimos, tanto en la obra de Duchamp como en la de sus compañeros dadaístas, algo sugerido por la facilidad de estos juegos en la lengua francesa; pero también se quería subrayar cómo la obra podía y debía revelar sentidos ocultos de las cosas” (Vettese, 2013: 55). Aunque también ha sido asociado al nombre de la tira cómica estadounidense *Mutt and Jeff*.

su dictamen tras la discusión y decidió no exhibir aquel objeto, pues no podían definirlo como una "obra de arte". Con esta sentencia se daba el pistoletazo de salida a un debate incendiario —técnicamente un escándalo provocado— que dinamizó el centro epistémico de la naturaleza artística del momento para llegar hasta nuestros días.<sup>16</sup>

Duchamp, habiendo demostrado "las limitaciones de la más reciente y progresista de las instituciones artísticas americanas" (Ramírez, 1999: 53), recuperó el objeto y lo llevó a la galería del fotógrafo Alfred Stieglitz: las *Little Galleries of the Photo-Secession* que, por encontrarse en el 291 de la Quinta Avenida, acabó conociéndose precisamente por la 291. Stieglitz lo fotografió<sup>17</sup> y lo reprodujo en el número 2 de la revista *The Blind Man* con un editorial anónimo —atribuido a la editora Beatrice Wood o incluso al mismo Duchamp— que decía:

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 (*The Blind Man*, 1917: 5).

Éste venía acompañado de un artículo titulado "Budha of the Bathroom" firmado por Louise Norton.

Toda una algarabía. Pero estuviera apoyado por el escándalo mediático o no, es evidente que aquel urinario no podría considerarse algo neutro. En cualquier caso, acerquémonos al objeto: "[...] una forma encantadora ha sido revelada, liberada de su propósito funcional, por lo tanto un hombre claramente ha hecho una contribución estética. El Sr. Mutt ha cogido un objeto ordinario, y lo ha colocado de manera que su significado útil desaparece, creando una nueva aproximación al sujeto" (Danto, 2003: 11). Su banalidad —ahora sustituida por inutilidad— había sido superada por nuevas funciones más retorcidas y sutiles, por otras conexiones más allá de la moralidad presente en el mundo artístico y que Duchamp ya había sufrido.

16 A la mañana siguiente, Duchamp escribía a París, su hermana debía saber que una "amiga" suya que firmaba con el pseudónimo de Richard Mutt había presentado un urinario de porcelana, prestándole atención a la decencia que como pieza artística merecía siendo finalmente desdenada por el comité de la muestra. De ahí que se especule con el origen del urinario.

17 Ya se ha comentado en varias ocasiones la colocación del urinario para simular el objeto en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes: "[...] el urinario girado noventa grados respecto a su posición habitual, apoya horizontalmente su parte posterior sobre un elevado pedestal; la iluminación ligeramente ladeada y el punto de vista, muy bajo y algo esquinado, realzan con nitidez la forma de ese borde curvo más o menos ovalado. Es un efecto conscientemente buscado, como lo demuestra su correspondencia formal con la estructura del cuadro de Marsden Hartley *The Warriors* (1913), utilizado como fondo de la mencionada fotografía" (Ramírez, 1999: 55).

Es imposible separar el urinario de *La Fuente* e imparable el recuerdo de su función habitual en el objeto ahora artístico.<sup>18</sup> En 1991, Argan escribió al respecto:

Duchamp expuso un orinal y lo firmó con un nombre cualquiera, Mutt. Y, sin embargo, poniéndole una firma, quiso decir que ese objeto carecía de valor artístico en sí mismo, pero que lo adquiriría con la opinión formulada por un sujeto. Pero ¿cómo la formula si ya no tiene modelos de valor? De hecho se limita a separar el objeto de su contexto habitual, en el que cumple una función práctica: lo saca de su ambiente, lo desvía, lo lleva a una vía muerta. Separándolo de un contexto en el que, al ser todo utilitario, nada puede ser estético, lo coloca en una dimensión en la que, al no haber nada utilitario, todo puede ser estético. Por tanto, lo que determina el valor estético no es un procedimiento técnico, un trabajo, sino un puro acto mental, una *actitud* distinta respecto a la realidad" (Argan, 1991: 326-327).

Y quizás, por esta afirmación del discurso que cohabita en el objeto, la tendencia es pensar que Duchamp era un iconoclasta comandando un ataque sin tregua al arte, sin embargo, arremetía más bien contra su abuso, ese tedio repetitivo y vacío del sentido artístico, contra el "patetismo hipocrítico y la decadencia de la obra de arte que la llevaba a convertirse en un artículo de consumo" (Ruhrberg et al., 2001: 130).

De hecho, como veíamos, *La Fuente* puede considerarse tanto una pieza de arte como de anti-arte,<sup>19</sup> es decir, nació enfrentada a la Sociedad de Artistas Independientes para aventurar "[...] la posibilidad de poder ser tan cabalmente arte como cualquiera de los cuadros que se exponían [...] Pero al mismo tiempo *La Fuente* era anti-arte en el sentido de que transgredía radicalmente lo que el mundo del arte entendía como los límites del arte" (Shiner, 2004: 392). Así, mientras como forma artística pretende una ampliación terminológica y fronteriza dentro de un sistema tendente al cierre, en cuanto anti-arte, embiste directa y enérgicamente contra ese mismo sistema como estanco separado y autónomo al que reverenciar. Un juego de "ambigüación", acostumbrado por Duchamp, en el que estaba simultáneamente negando tanto la técnica como el valor, el gesto y el objeto mismo (Paz, 2008), estableciendo el unguimiento como un proceso estético configurador y desvaneciendo, de un plumazo, este mismo hecho al elegir una cosa cualquiera.<sup>20</sup>

18 Esa parábola imaginaria de la orina —masculina— vertiéndose sobre la concavidad de porcelana iba a convertir las "pequeñas energías" perdidas en una positivación artística, en el aprovechamiento del desperdicio —aunque fuera conceptual— como material plástico; unas asociaciones que Duchamp añadirá a sus creaciones de forma habitual.

19 Véase "A-rtística", como decía Octavio Paz (2008) en *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*.

20 Esta doble negación —de técnica y objeto—, viene dada al exponer pensamientos a través de la elección del objeto pues permite operar dentro de la finitud de elementos que dispone la realidad sin renunciar al infinito de lo simbólico. Duchamp en este sentido exhibe su idea con una elección "exenta de cualquier adherencia subjetiva" (Badiou, 2019: 91), con un difícil punto de indiferencia sobre la cosa. La ambigüedad queda servida al unguir un objeto cualquiera que por el mismo hecho de ser seleccionado deja de ser cualquier objeto.

Esta unción regresa una y otra vez para subrayar la pregunta de “¿Puede hacerse una obra que no sea obra de arte?” (Sanouillet y Peterson, 1973: 71). Como vemos, al parecer Duchamp disfrutaba el equívoco y la borrosidad, con las ambivalencias que emergían desde una posición crítica a la institución artística, aunque éstas fueran imposibles de sostener. Él mismo anotaba respecto de sus *ready-made*: “El hecho de ser considerados con la misma reverencia que los objetos de arte, probablemente significa que he fracasado en el intento de resolver el problema de acabar definitivamente con el arte” (Duchamp, 1968: 62; Cabanne, 1984: 71). La problemática se localiza entonces en la elección, en escoger un objeto sin impresión e intervención estética, sin interés presente o futuro, en simplemente decidir que en algún momento —desilusionado— se elegirá un *ready-made* basado “[...] en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto...de hecho una anestesia completa” (Duchamp, 1978: 237). Algo casi imposible, o ¿será posible permanecer indiferentes? ¿Seremos demasiado escépticos o es que no lo somos suficiente?

Ni siquiera la célebre *Fuente*, un urinario girado 90°, está totalmente desprovista de asociaciones con el arte previo ¿No son estas formas simétricas, centradas, cóncavas y convexas una parodia o una rehabilitación de la composición clásica? ¿No evocan estas curvas y redondeces asociaciones con el cuerpo femenino? ¿La firma “R.Mutt, 1917” en el urinario constituye un acto de puro cinismo o delata una dulce ironía que, más que aniquilar el concepto de arte, lo reafirma? (Ruhrberg et al., 2001: 458).

Efectivamente, la mirada hacia atrás siempre va a verter referentes, pero si este no es el diseño que evidencia este urinario ¿podríamos entonces eliminar del horizonte la idea de belleza para aproximarnos a esa fuente? ¿Aunque esa belleza sea “secundaria para la obra” como dice Danto (2005: 45)? Más que ser bella, su centro es una disociación del gusto en el arte. Pero aun orquestándose como fontanería moderna nos vemos imposibilitados a sortear cualquier asociación estética, así que aquella ansiada neutralidad sigue contradiciéndose, pues el objeto, ahora desalojado, es capaz de reclamar el retorno a la discusión de la belleza, sobreponiéndola a la interrogación que él mismo supone.

¿Cuál sería entonces la relación entre *La Fuente* y el urinario? Porque pensamos que en principio no puede haber una fuerza estética mayor en la primera que en el segundo, pero sí una carga filosófica y artística que llegaría a dar un giro completo a la historia del arte. Lo que quiere decir es que para que la identidad artística de *La Fuente* surja, poco

tiene que ver con las propiedades del urinario en sí, aunque precisamente ésta sea utilizada para distanciarse de él.<sup>21</sup>

En sintonía con la "distinción entre una persona y su cuerpo" de Danto (2005: 48), estamos entonces reviviendo tanto las propiedades sensibles de los objetos como también su discurso y contenido filosófico —racional—. De hecho, el editorial de *The Blind Man* no titubea al señalar: "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" (*The Blind, Man*, 1917: 5). Aquí estamos de nuevo, en un lugar en el que "[...] la obra es el pensamiento más el objeto, siendo en parte una función del pensamiento el determinar qué propiedades del *objeto* pertenecen a la *obra*." (Danto, 2005: 146). Este emplazamiento de lo intelectual sobre lo sensible está determinando, como vemos, de una relevancia histórica vinculada a la controvertida identidad artística.

Pareciera sugerirse que, esta cosmogonía de los objetos talismán —existente en muchas religiones—, en la cual las cosas banales se tornan trascendentes en su significado, un "milagro" que cristaliza un reclamo de autoridad. *La Fuente*, o el urinario más bien, no solo participó en la muestra —que nunca exhibió— también se puso a la venta absorbido secularmente por una sociedad que colecciona significados especiales para ciertos objetos —con poder ritual—. Este fetiche y los que habrán de llegar, no solo son objetos extraños, son ricos en sutilezas metafísicas y reticencias, la mayor parte de las ocasiones, teológicas. En él se invierte mucho esfuerzo para que asuma su naturaleza trascendental, a la vez que pugne por trascender su mero valor de uso.<sup>22</sup>

#### CONCLUSIONES: UNA PIEDRA ENTRE MIL

Para 1921 Duchamp ya había escogido quince *ready-made*, entre asistidos, recíprocos y otras variaciones, todos con la ambigüedad y la imprecisión como *leitmotiv*, pero también con su designación verbal específica. Decía Paz que al escoger una piedra entre otras le

21 De hecho puede entenderse esta distancia —que Duchamp nos puso a medir—, precisamente cuando el mismo mercado del arte se deshace de ella y retoma como la mercancía que denunciaba Dorfler hablando de los *ready-mades* de Duchamp: "[...] sus famosos objetos —portabotellas, percheros—, cargados inicialmente por el gran artista con un valor conceptual que les confería su carácter artístico, acabaron siendo reproducidos casi en serie por hábiles comerciantes, perdiendo así todo valor de la originalidad y de la auténtica inventiva" (Dorfler, 2010: 28). Y aunque pudiéramos poner a juicio esa pérdida de originalidad y la inventiva de las sucesivas copias gracias al proceso simbolizador, no podemos, eso sí, perder del horizonte que, por un lado, Duchamp podría de forma deliberada pensar en desvanecer lo insustituible de un patrimonio artístico precisamente desde la desaparición de la carga simbólica en el arte. Imponiendo la elección y la proyección por encima de la manufactura, y fetichizando los objetos "denigrando" la función del artista.

22 Este misticismo del fetiche puede resultar falsario, dado que, así como se producen los objetos como mercancías no pueden reducirse a su simple papel de objetos en nuestras sociedades cuando los cargamos de significados y los alienamos de su estricta función. Algo que nos sirve para completar y balancear el mundo fenoménico.

damos nombre, así como afirmamos lo natural como fuerza creadora (Paz, 2008), pero entonces ¿qué pasa con lo artificial? ¿Cómo debemos entender el objeto de Duchamp y el elegirlo como fuente? Duchamp le arranca el significado para afirmar sus diferencias con otros objetos —iguales— a fin de desafiar, en este asunto, la realidad del arte como institución y la idea del arte como estatuto cerrado:

Un mérito que sin duda se puede atribuir a los *ready made* de Duchamp es haber destacado la importancia de la firma. Ante la dificultad de que un objeto pueda ser visto como obra de arte o no es fundamental que se entienda la identidad de quien lo ha hecho, de quien entra en juego asumiendo el riesgo de ser criticado por ello (Vettese, 2013: 57-58).

Que haya sido un ultraje deliberado a la vez que considerada "la obra de arte más influyente del siglo XX" (Saltz, 2006), no sería sorpresa para Duchamp, que siempre buscó el escándalo. La obra se propuso probar los estándares de la institución artística, a la vez que el comportamiento de los directores de la Sociedad de Artistas Independientes. En última instancia, inició un debate —en curso— que es de una importancia mucho mayor que el objeto real, que de hecho desapareció poco después de haber sido fotografiado. Pero ¿por qué una fuente? ¿Sabría de la trascendencia de ese urinario? ¿Por qué ese destino para aquel preciso urinario? Quizás Duchamp lo haya explicado de muy diferentes maneras, y a la vez, como viene siendo costumbre, ninguna carente de cierto enigma que nos invite simplemente a especular. La autoridad no era solo un problema político: también lo era religioso, sexual —patriarcal— y cultural. Las academias y los grupos como la Sociedad de Artistas Independientes representaban la autoridad como lo hacía el parlamento o un rey. El arte, incluso la nobleza del arte moderno era confiable, estaba para ciertas cosas: la cultura, la decencia, la alta aspiración.

Pero la cuestión estaba clara: ¿Con qué autoridad pueden los directores de la Sociedad de Artistas Independientes decidir que "eso" no se podría definir como arte? Y, por el contrario, si no podían definir qué era el arte, ¿qué autoridad tenían entonces?

Con *La Fuente*, queda clara la reivindicación de lo cotidiano para el arte más allá de los modelos de vida y costumbres, así como la exigencia de elementos desconcertantes para el arte de la época (Vite, 2007), que reubica la escena artística casi fuera del objeto —que ya no se hace— para recomponerla en los actos (Paz, 2008). "Duchamp pensaba que el artista es un mediador y las obras dispositivos abiertos, cuya consumación como acto creativo la realiza el espectador, que con el tiempo llega a ser la posteridad" (Duchamp, 1978:7). Ese urinario, ahora con nombre, supone una obra designada como arte a consecuencia de, precisamente, ser rechazada, lo que de forma intrínseca implica una expansión de los medios artísticos del momento: fijar lingüísticamente el proyecto artístico, y hacerlo de forma precisa será, junto al humor, características centrales en su trayectoria.

Pero la teoría del arte institucional no puede explicar aquella distancia entre el urinario y *La Fuente*, y los otros urinarios iguales al anterior: "Lo cual nos deja con dos objetos, por lo demás indiscernibles, uno que es una obra de arte y otro que no lo es" (Danto, 2002: 27). Por lo que las cualidades del urinario, no son suficientes para "evarlo" a una obra de arte, ¿y cuáles son estas cualidades que constituyen una obra de arte?

Pues como anota Danto cabría saber primero si ese objeto es una obra de arte para entonces observar esas cualidades que le dan tal estatus (Danto, 2002). Pero en realidad ¿podríamos recurrir a una definición de arte que apele únicamente a valoraciones estéticas? ¿Y comprendería un lenguaje especial para valorarla? ¿Hay hoy alguna "cosa" que no pueda considerarse estética en algún momento? Como no hay un sentido innato del arte, sino el acercamiento a una constante construcción de los objetos en sí, entendemos que este conglomerado cultural va a tender a discriminar y verificar sutilmente a través de argumentaciones ya condicionadas y contaminadas.

Más de 50 años después de *La Fuente*, Kosuth explica que

[...] ser artista ahora significa cuestionar la naturaleza del arte [...]. La función del arte como pregunta la planteó por primera vez Marcel Duchamp [...]. El acontecimiento que hizo concebible la idea de que era posible 'hablar otra lengua' en el arte sin dejar de tener sentido fue el primer unassisted readymade de Marcel Duchamp [...]. Este cambio —desde la 'apariencia' a la 'concepción'— supuso el principio del arte 'moderno' y el principio del arte 'conceptual' (Kosuth citado en Osborne, 2010: 92).<sup>23</sup>

La conversión artística que ha implicado el *ready-made* a través de la nominación no tiene precedentes: pensemos que la inclusión de objetos del mundo al cuerpo artístico ha extendido las posibilidades materiales en el arte hasta llegar al lenguaje mismo en la construcción de significados. Como señalaba Lucy Lippard (1968: 111), quizás muchos artistas no encuentren referente en Duchamp, pero esto es debido "[...] a la total absorción y aceptación de la estética de Duchamp dentro del arte actual: Duchamp ya no es particular, es omnipresente".

En este sentido, pocas obras han alcanzado en el siglo XX la notoriedad de *La Fuente* —un simple urinario en el que un hombre inscribió R. Mutt— al derrocar pilares que disolvieron el sistema artístico de la época para volverlo, si cabe, más complejo. Y aunque la ambición de Duchamp de configurar objetos antiestéticos fue inalcanzable, su negación con el tiempo significaría una contundente afirmación de otras dimensiones de la conciencia estética, de la definición de arte como cuestión fundamental y de la atención a que, en definitiva, "el arte reside en el ojo de cada espectador" (Ruhrberg et al., 2001: 457). ¶

23 Peter Osborne cita el escrito de Joseph Kosuth "Art after Philosophy", en *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, The MIT Press, (página 18).

- Argan, G. C. (1991). *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Badiou, A. (2019). *Algunas observaciones a propósito de Marcel Duchamp*. Madrid: Brumaria.
- Breton, A. (1934). "Phare de la mariée". En *Minotaure*. París, pp.45-49.
- Brihuega, J. (1999). "Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias". En V. Bozal comp. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Cabanne, P. (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*. Nueva York: Viking.
- Calvo-Serraller, F. (2001) *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Madrid: Paidós.
- Danto, A. (2003). "Belleza en vez de cenizas". En *Estudios de Filosofía*, núm. 27. pp. 9-24. Universidad de Antioquia.
- Daix, P. (2002). *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid: Cátedra.
- De Duve, T. (1991). *The definitively unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT Press.
- Dorfles, G. (2010). *Falsificaciones y fetiches. La adulteración en el arte y la sociedad*. Madrid: Sequitur.
- Duchamp, M. (1968). "I propose to Strain the Laws of Physics". En *ARTnews*, número 34, pp.47-62.
- Duchamp, M. (1978). *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Duchamp, M. (1992). *Concentrado*. Caracas: Editorial Tropykos.
- Duchamp, M. (2000). *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent: Ludion Press.
- Duchamp, M. (2010). *Cartas sobre el arte, 1916-1956*. Barcelona: Elba.
- Duchamp, M. (2012). *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gammel, I. (2002). *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity*. Cambridge: The MIT Press.
- González-García, A., Calvo, F. y Marchán, S. (2009). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Akal.
- González, J. (1990). *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, J. (2012). *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Lippard, L. y Chandler, J. (1968). "La desmaterialización del arte". En *Art International*, vol. 12, núm. 2. Nueva York.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.

ARTÍCULO

CARLES MÉNDEZ LLOPIS

*La ironía persistente. Duchamp, el  
"Buda del baño" y otras exquisiteces*

- Paz, O. (1994). *El arco y la lira*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2008). *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ramírez, J. A. (1999). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Ruhrberg, K. Schneckenburger, M., Fricke, C. y Honnef, K. (2001). *Arte del siglo XX*. Barcelona: Taschen.
- Ruiz, M. C. (1995). *Octavio Paz: Cultura literaria y teoría crítica* [Tesis]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Saltz, J. (2006). "Idol Thoughts: The glory of Fountain, Marcel Duchamp's ground-breaking 'moneybags piss pot'". En *Village Voice*. Disponible en: [www.villagevoice.com/](http://www.villagevoice.com/) [Consultado el 10 de marzo de 2018].
- Sanouillet, M. y Peterson, E. (1973). *The writings of Marcel Duchamp*. Nueva York: Da Capo Press.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Vettese, A. (2013). *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*. Madrid: Rialp.
- Vite, E. (2007). "Marcel Duchamp y el fin de las artes figurativas". En *Estudios. Filosofía, Historia, Letras*, núm. 82, pp. 19-66.