

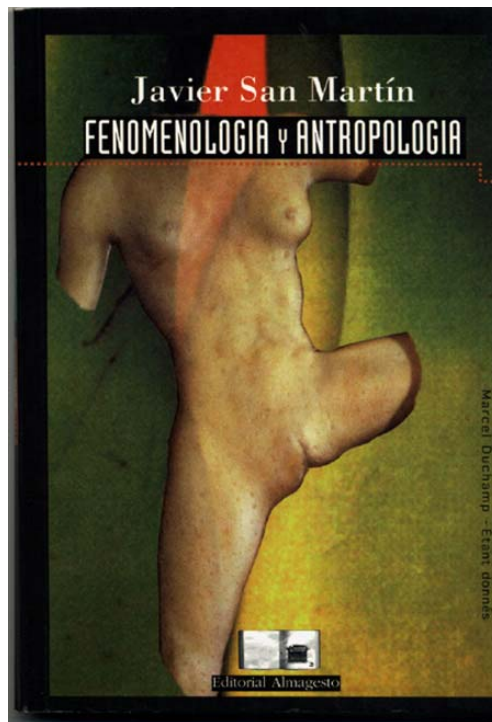
MARCEL DUCHAMP: *ÉTANT DONNÉS*

Javier San Martín
UNED - Madrid

Mi experiencia con el cuadro de Duchamp *Étant donnés* proviene de que este cuadro figura como ilustración en la portada de mi libro *Fenomenología y antropología*, que fue publicado en Argentina, el año 1997. Cuando vi el libro, me pregunté que podía significar esa ilustración.

Del libro, al principio no recibí ningún ejemplar, ni siquiera tuve información de que hubiera sido publicado, y sólo tuve noticia de él por el catálogo que pude leer en internet, hasta que mi amigo Roberto Walton de Buenos Aires me confirmó que el libro había salido y pudo enviarme tres ejemplares del mismo.

A partir de entonces he podido constatar que el libro ha permanecido casi sin distribuir, de manera que prácticamente nadie lo conoce. En los años siguientes estuve convencido de que el libro no llegó a los mercados por tan chocante portada. Sin embargo, hasta hace poco el libro era ofrecido en el catálogo de internet que tenía la editorial Almagesto.¹



La diseñadora, Silvana Taroco, no mantuvo conmigo ningún contacto sobre el libro, y personalmente no me fue fácil entender las razones que la llevaron a elegir esa ilustración para introducir al tema del libro, o cómo podía pensar que mediante esta ilustración se podía facilitar el acceso al contenido del libro, es decir, cómo la fenomenología podía encontrar una mediación en esa ilustración. En ese contexto tomé la decisión de aclararme sobre esos extremos.

Duchamp pertenece aparentemente a un movimiento artístico que es conocido con varios nombres, a saber, como Dadaísmo, Surrealismo o incluso como Antiarte. Una de sus producciones más famosas, la imagen de Mona Lisa con “perilla y bigote”² o con “barba de chivo”, como tam-



bien lo dice él, lo catalogó como un claro iconoclasta en el terreno del arte, pero también lo condenó en cierta medida a ser expulsado de los libros típicos de la historia del arte. En las páginas que siguen quisiera emprender la tarea de interpretar el cuadro que ilustra la portada de mi libro con las categorías que desarrolló Ortega y Gasset en su libro, de 1924, *La deshumanización del arte*, sobre el arte de vanguardia.

En primer lugar describiré de manera breve y desde una perspectiva de la historia del arte la biografía de Duchamp. En segundo lugar, me remitiré a las categorías del libro de Ortega que son importantes para nuestro empeño. En tercer lugar, con ayuda de estas categorías y de la información que hayamos logrado sobre la obra y vida de Duchamp intentaré el enigma de este cuadro, procurando entender su posible función para una introducción en la problemática de la fenomenología.

1. Duchamp

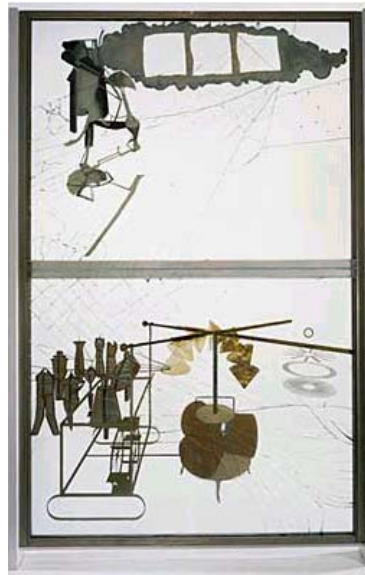


Marcel Duchamp nació en Francia el año 1887, y ya en torno a 1904/1905 pintó, bajo el influjo de Cezanne, cuadros que lograron cierto reconocimiento.

El año 1912 apareció su conocido cuadro *Desnudo bajando una escalera*,³ en el que Duchamp quiso, en lo estático de un cuadro, hacer intuitivo el movimiento. En este cuadro se pueden reconocer fácilmente influencias cubistas. Después de ser rechazada esta pintura por parte de la Galería de los “Independientes”, la expuso Duchamp en la *Armory Show* de Nueva York,⁴ con lo que se dio a conocer en los EEUU de América.

En esos años empezó el trabajo en *El gran cristal*, o *La desposada desnudada por sus solteros, incluso*. Ya con esta composición quiso despedirse del arte tradicional, cuestión que fue para él decisiva en los años siguientes. El ya mencionado retoque de la *Mona Lisa* pertenece a esta etapa, en la que comienza a criticar las categorías del arte tradicional. Esta crítica consiste en varios puntos.

Frente a la opinión de que el arte siempre tiene que crear algo nuevo que aún no existe, propone Duchamp por ejemplo sus *Ready-made*. Su *Mona Lisa* es uno de estos objetos pues Duchamp hizo ese retoque en la imagen de una





reproducción de la Gioconda; Duchamp no pinta él mismo la Mona Lisa, sino que sólo le añade la barba y el bigote, y le escribe debajo como una insinuación malévola L.H.O.O.Q.⁵ Entre sus *Ready-mades* hay dos muy conocidos, uno que muestra una rueda de bicicleta montada sobre un taburete, y el más conocido, el urinario al revés, que presentó firmado con el pseudónimo Mr. Mutt. Duchamp había preparado el urinario, con el título *Fuente*, para una exposición en la recién fundada galería de la “Sociedad de artistas independientes”. Él era miembro fundador de la misma, y allí tuvo constancia de algo que no le gustó, y por eso se le ocurrió ofrecerles un

objeto chocante, que firmó con un pseudónimo. La *Fuente* no fue expuesta, pero con el rechazo del urinario mostró a la sociedad “independiente” que seguía vinculada a las ideas tradicionales del arte, y que en esa misma medida no era “independiente”.

Dándose es la última gran obra de Duchamp, quien la empieza una vez que ya ha confesado que la pintura ya no se adecua a su idea de arte. En esa época, en torno a 1944, estaba él en Nueva York, y empezó a recoger por la calle, y en los parques o arboledas, diversos materiales; con ellos empezó en secreto a crear su última composición. Hasta 1966 esta obra fue absolutamente desconocida, y sólo en 1969, pocos meses después de su muerte, en 1968, fue expuesta en el Museo de Philadelphia. El título entero de la obra es: *Dándose: 1º el salto de agua, 2º el gas de alumbrado*. Personalmente no he visto la composición, por eso sólo puedo aportar las descripciones que sobre ella he encontrado. Además existía la prohibición de ofrecer reproducciones de esta obra durante un periodo de tiempo de quince años desde su primera exposición, por tanto antes de 1984.

La obra está hecha con una puerta vieja, ladrillos, terciopelo, ramas y materiales diversos, recogido todo ello por Duchamp en sus paseos. Cuando



el visitante se sitúa delante de la puerta, pone en marcha un sistema de luces y motores, y entonces puede ver el interior desde dos pequeñas mirillas. Y lo que desde ahí ve es un extraño y austero desnudo de mujer tendida de espaldas en un lecho de ramas. Con la mano izquierda agarra una lámpara de gas, y al fondo se vislumbra una cascada de agua. La figura del desnudo es un armazón metálico cubierto de cuero. Las mirillas por las que se ve no permiten verle la cabeza, por lo que la cabeza aparece como un torso.

La última obra de Duchamp abarca de modo resumido toda la obra de su vida. No es casual que hace tres años se haya fundado una revista dedicada a la obra creativa de Duchamp con el título de *Étant donnés* [Dándose]. Con esta obra Duchamp rompe desde todo punto de vista y de manera clara con todas las categorías tradicionales del arte: en relación con los modos de la creación, en relación con los materiales, en el terreno de la relación del arte con la vida, con la función asignada al espectador, de manera que el arte sólo surge por el espectador y en él tiene su asiento.

La concepción del arte de Duchamp ha conseguido a lo largo del tiempo un reconocimiento, hasta el punto, por ejemplo, de haberse publicado un libro que se propone nada menos que reinterpretar la *Crítica del juicio* de Kant, en una época después de Duchamp. El libro lo ha escrito Thierry de Duve y lleva por título *Kant after Duchamp* [Kant después de Duchamp].

2. La deshumanización del arte de Ortega y Gasset

Consideremos ahora algunas de las ideas fundamentales del libro de Ortega *La deshumanización del arte*, para aplicarlas a la obra de Duchamp. Ortega publicó su conocida obra sobre las vanguardias, en 1924/1925, primero en forma de artículos de periódico, y después como libro. En el libro confluyen dos líneas de desarrollo del pensamiento de Ortega. Según la primera línea de desarrollo, la sociedad está dividida en dos clases de personas, una minoría dirigente, y otra, la masa. La segunda línea de desarrollo proviene de la fenomenología, de la que Ortega toma la oposición entre una realidad activa humana y una realidad virtual. El concepto es el sentido gracias al cual percibimos el mundo, mas el sentido es virtual. Así el mundo tiene dos vertientes o lados: el real, a saber, el mundo efectivo y operativo, y el dominio del sentido del mundo por el que nosotros captamos el mundo real.

El arte vive totalmente de esta contraposición, buscando crear mundos virtuales. El año 1914 escribió Ortega un prólogo a un libro de poesías,⁶ en el cual explica en qué medida la metáfora crea esta irrealidad. También sostiene que hay dos clases de hombres y que el arte se separa de la vida ordinaria. Partiendo de estos pensamientos fundamentales, a mitades de los años 20, intenta Ortega comprender las nuevas tendencias del arte, desde el convencimiento de que éste constituye un desarrollo previsto en la trayectoria del arte hacia la consecución de un arte puro.

Lo que por encima de todo debe conseguir el arte en cuanto puro arte es liberarnos de la vida natural ordinaria, es decir, crear una situación en la que se supere la vida natural. En un capítulo de *La deshumanización del arte* que se titula “Unas gotas de fenomenología”, Ortega hace intuitivas

las dos posibles actitudes que se pueden adoptar en la vida. Desgraciadamente este capítulo no fue traducido en la edición alemana. Ante la cama de un moribundo se pueden adoptar cuatro diferentes actitudes; en primer lugar, está la actitud de los allegados, que se ven afectados según el grado de parentesco o de cercanía al enfermo. El médico representa una segunda posible actitud: él interviene en la situación, esforzándose por vencer la enfermedad o al menos paliar el dolor. Pero, en tercer lugar, en la habitación podrían hallarse presentes también observadores, por ejemplo, periodistas que pretendieran relatar lo que ocurre en esa habitación, sin implicarse en ella lo más mínimo. Pero, por otro lado el periodista mantiene con sus lectores una actitud de implicación, pues sus opiniones o formas de relatar pueden influir en ellos. La cuarta posibilidad sería la de un observador absolutamente independiente cuya intención sea exclusivamente reproducir la escena tan objetivamente como pueda, por ejemplo en una reproducción pictórica o en una película. Esos participan en la escena sin que expresen de ningún modo su participación en la escena.

De acuerdo a esa descripción hay dos actitudes fundamentales ante la realidad: por un lado tenemos la actitud en el sentido cotidiano, en el que participamos en la realidad de diversas maneras, y eso es lo que llamamos ser humano, vivir en una actitud personal en la que interactuamos con lo que nos rodea. El ser humano es tal en la medida en que interactúa con las cosas que están a nuestro alrededor. El mundo es en ese caso un mundo humano, en el que cada cosa tiene su lugar, o tal como dirá Heidegger más tarde, en el que cada cosa encuentra su encaje [su *Bewandtnis*]. Pero también tenemos la posibilidad de separarnos de esa situación ordinaria, de esa situación en la que estamos enfrascados interactuando con las cosas del mundo, y en esas condiciones considerar y observar la situación. En ese caso ya no seguiremos las indicaciones de las cosas, de manera que la realidad se muestre en sí misma, sin significado especial, sin remisiones a otras cosas. Una comida, por ejemplo, ya no es comida si la observamos como algo no comestible. Una silla desvinculada de su encaje en las acciones humanas, ya no es un instrumento en que sentarse. En un museo, por ejemplo, no nos podemos sentar a comer en una mesa expuesta. La mesa, en ese caso, deja de ser una mesa “humana” para

convertirse en algo desvinculado del contexto humano.⁷ En ese momento también el ser humano está separado de su modo de ser ordinario. En la vida usual muchas veces nos ponemos en una actitud observadora de ese tipo. Siempre que pretendemos someter a crítica un periodo de nuestra vida, lo ponemos delante de nuestra mirada del modo más independiente posible, y en ese caso intentamos actuar como espectadores desinteresados.

El Arte ha procurado siempre elevar o potenciar partes de la vida humana, pintando o describiéndolas de modo más hermoso o bello de lo que son en la realidad; el arte crea mundos como mundos de deseo; diseña paisajes en los que deseáramos vivir; proyecta figuras ideales en las que depositamos todos nuestros deseos. El arte pretende superar la realidad justamente reinterpretando una realidad demasiado humana. Precisamente el arte del siglo XIX era específicamente “realista”, justo porque quería ser por principio humano.

Pues bien, las nuevas tendencias del arte del siglo XX toman un camino opuesto, hasta el punto de vivir del convencimiento de que ya tenemos suficiente contacto con la realidad en la vida ordinaria, y por eso formula la propuesta de que el arte debe separarse de la realidad pero no necesariamente con la idea de producir una realidad humana mejor, sino con el propósito de crear una contra-realidad, una irrealidad. De esa manera piensa el nuevo arte que ejecuta del modo más puro la esencia del arte. Por eso el arte nuevo está continuamente proyectando nuevos caminos para escaparse de la realidad humana. Todo lo que Duchamp ha realizado en cuanto artista se debe a esta actitud de crear un arte liberado de la realidad humana habitual. Los *Ready-mades* son ejemplos muy idóneos del continuo esfuerzo de Duchamp para defenderse de las ideas tradicionales en torno al arte. Él no necesita crear un nuevo objeto, sino que sólo requiere procurarle a uno viejo una nueva ubicación. También ha intentado esto mismo Duchamp en el terreno de la música, componiendo una música muy atonal que en primera instancia no provoca ningún placer a quien la escucha.

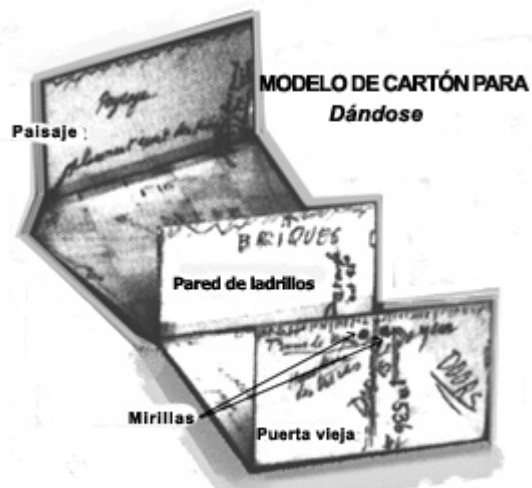
Para Ortega la nueva orientación del arte representa una nueva época, pero mezcla su interpretación con una teoría errónea de las minorías y las

masas, una teoría que, en mi opinión, va a cambiar a partir de la lectura de *Ser y tiempo* de Heidegger. Lo que importa aquí es subrayar que el arte nuevo es en primera instancia un arte de minorías y de élites. Para hacerse cargo de esto basta con recordar las críticas a que estuvo sometida la obra de Duchamp. No resulta difícil convencerse de las dificultades que el arte nuevo encontró para ser aceptado por el público más amplio. Tampoco hoy en día debiéramos olvidarnos de esas dificultades. Ahora bien, el hecho de que la capacidad para comprender que las vanguardias eran expresión de un nuevo tiempo, y para entender en ellas que rasgos de ese nuevo tiempo fueran una posibilidad al alcance de ciertas minorías, no tiene nada que ver con las cualidades éticas de esas minorías, tal como concebirá Ortega el concepto de masa en *La rebelión de las masas*, donde la masa será fundamentalmente un concepto ético.

3. La composición: *Dándose*.

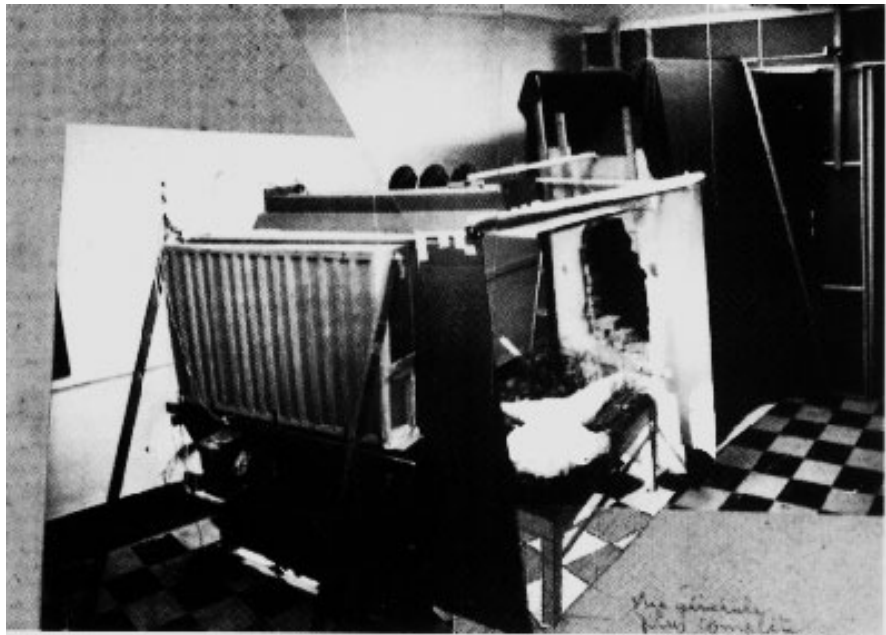
Con estas explicaciones, ya podemos intentar interpretar la composición *Dándose*. Debo confesar, en primer lugar, que en una primera instancia intenté aplicar una interpretación al cuadro que figura en la portada de mi libro. No sabía aún que esa portada remitía a la verdadera composición de Duchamp. La diseñadora que proyectó la portada había pensado con ello algo

determinado cuando eligió la obra de Duchamp como ilustración de una publicación de fenomenología. Más tarde, cuando tuve conocimiento de la composición original de Duchamp, todo se complicó. Por eso, en pri-



mer lugar expondré mis primeros intentos de interpretación, para proponer luego, aunque sea fragmentariamente, mi interpretación de la composición de Duchamp.

Quisiera empezar subrayando tres hechos: primero el nombre; segundo, la circunstancia de que en la portada el original aparece de modo distinto al original, pues en la portada da la impresión de ser copia de una pintura al óleo; y tercero, es importante tomar en consideración la reacción de las personas —incluido yo mismo— la primera vez que ven esa portada en un libro de filosofía.



El nombre es muy importante, y sospecho que algo tiene que ver con el hecho de que fuera elegido para ilustrar un libro de fenomenología, una corriente filosófica que trata de los fenómenos; fenómeno es algo que se da; los fenómenos están “dándose”, y la tarea de la fenomenología es justo describir este carácter del “darse” que caracteriza a los fenómenos. Sobre este nombre de la composición volveré un poco más adelante des-

de la perspectiva de Duchamp. Para la fenomenología, los fenómenos “se dan” y su tarea científica es describirlos tal como ellos son. En relación con el segundo hecho, la diseñadora, para la reelaboración que ha hecho de la composición de cara a la portada, ha operado, de cara a Duchamp, con la misma libertad con la que éste mismo ha actuado frente a, por ejemplo, Leonardo da Vinci en el caso de la *Gioconda*. En ese sentido, Silvana Tarocco se ha comportado en la misma línea del propio Duchamp. Por lo que concierne a la tercera consideración, la reacción del observador, lo que ha ocurrido siempre que alguien ha visto por primera vez la portada, era una extrañeza curiosa, que provocaba la pregunta de qué significaba esa portada, por qué se había elegido esa ilustración, y quién la había elegido, etc. Casi todos los que han podido ver el libro me han planteado este tipo de preguntas, que también se me ocurrieron a mí cuando por primera vez vi el libro.

Lo que más choca en esta imagen es el desnudo en esa postura. Algunos se han preguntado si la imagen no era pornográfica. En todo caso, en una primera instancia, no parece ser lo más adecuado para un libro de filosofía. Pero si uno se detiene un poco más en la imagen, se da cuenta de que pronto tiene que rechazar esa primera impresión pues el cuadro no sólo no es pornográfico sino exactamente lo contrario, el cuadro nos guarda de la pornografía. ¿Cómo es esto posible? Y aquí entra en consideración el modo como Duchamp ha concebido su obra de arte. Duchamp cambia el sentido de los objetos de la vida ordinaria. Con esto no quiero decir que la mujer desnuda que yace sea un objeto de la vida ordinaria, sino que la aprehensión que tendríamos de una mujer en tal postura sería de una imagen pornográfica, lo que se refleja en la primera reacción al ver la imagen, pero de repente constatamos que este primer encuentro con el fenómeno, que esta primera comprensión de algo que se nos está dando, queda interrumpido, y que ahí yace un extraño torso que hay que interpretar.

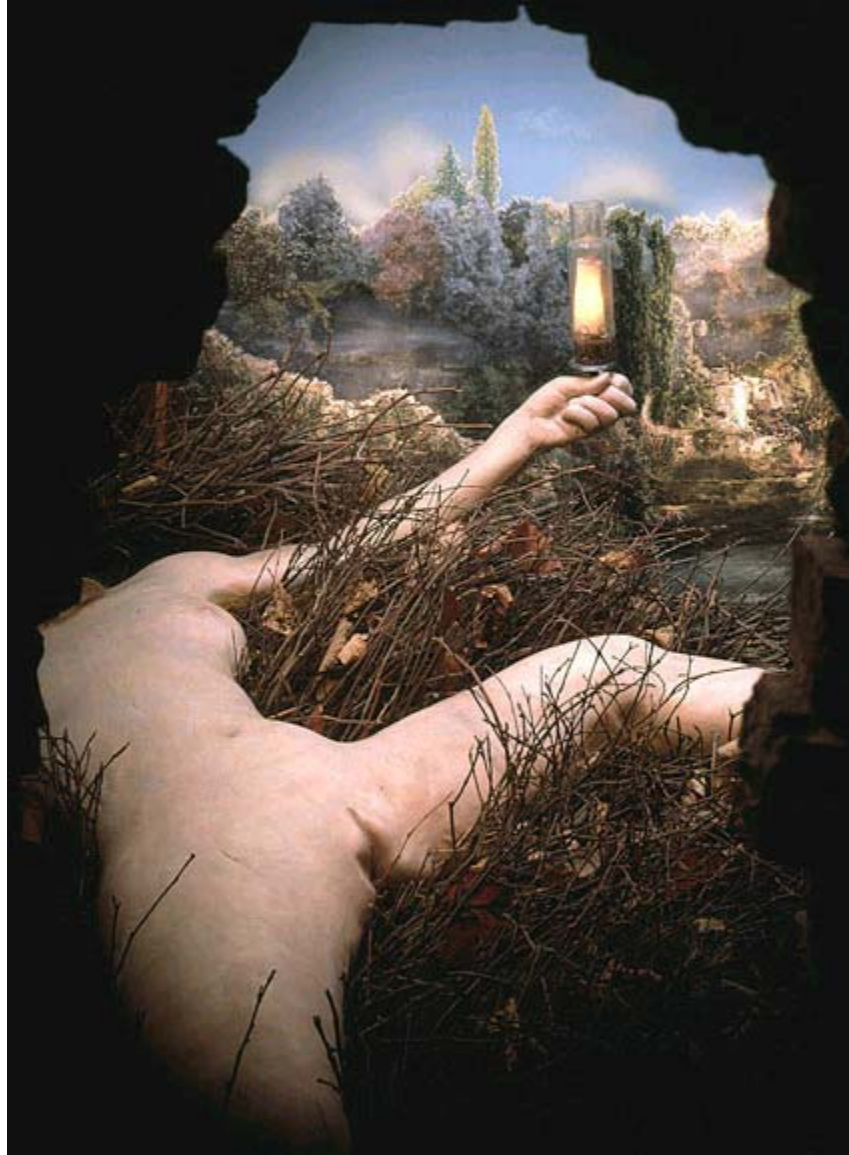
Ahora estamos ya en situación de entender el carácter simbólico del cuadro. En la fenomenología se trata de una descripción de los fenómenos tal como aparecen. El sentido del fenómeno depende, sin embargo, del conjunto estructurado de remisiones e implicaciones. Un fenómeno,

es decir, lo que aparece, no es algo independiente, sino que sólo tiene sentido en el conjunto de las remisiones en las que se inserta. Si rompemos ese contexto, el sentido se disuelve. Si el primer sentido en que se nos dan las cosas es el sentido humano de las cosas, el segundo ya no será humano; en ese caso el ser humano ha sido “desplazado”⁸ del cuadro, mas ésta es la condición de posibilidad del nuevo arte, en una dirección muy precisa de la esencia misma del arte. Este cuadro, entonces, no sólo nos muestra qué es un fenómeno sino también cuáles son las condiciones mismas del fenómeno. Después de todas estas consideraciones encontré muy adecuada la elección del cuadro de Duchamp.

A continuación quisiera añadir alguna sugerencia, aunque sea de modo muy provisional, sobre la composición originaria de Duchamp. Debo insistir en la provisionalidad, porque no he podido contemplar personalmente la composición de Duchamp. En primer lugar sería necesario citar las circunstancias que intervienen en el sentido de la composición: primero lo que concierne a título de la misma (1); luego el hecho de que Duchamp utilizara materiales diversos que dan a la composición el rasgo de un *Ready-made* de naturaleza y cultura (2); más allá la circunstancia de impedir al observador ver la totalidad de la composición, de manera que sólo aparezca un torso (3); y por fin, la ambigüedad en que la obra, por todas estas circunstancias, está envuelta (4).

1. El nombre, *Étant donnés*, [Dándose], indica algo que se da, que se da naturalmente para el artista. Éste no necesita crear lo que se da, sólo necesita desplazar o reinterpretar su sentido de manera que el sentido ordinario y usual de esos materiales quede transformado o transfigurado. Ese modo de actuar es su modo y forma de concebir y representar el arte.

2. Los materiales que se dan, los que ahí “están dados”, pertenecen tanto a la naturaleza como a la cultura. Hay ramas, terciopelo, ladrillos. Vivimos en un mundo que de los dominios crea una unidad. No tendría ningún sentido utilizar para los *Ready-made* sólo objetos culturales o sólo objetos naturales. Duchamp ha ido recogiendo, y esta acción de ‘recoger’ es la precondition para sacar objetos del entorno contextual al que pertenecen —o en su momento, para el “desplazamiento” del ser humano, del carácter— y transferirlos a otra ubicación.



3. Con la limitación del campo de visión, de manera que sólo se pueda ver un torso, Duchamp desafía al espectador, al que convierte en un *Voyeur*. Hay un grabado —hecho a mano— de Duchamp, del año 1968, que es muy ilustrativo de la composición *Dándose*. En esa imagen vemos una mujer en la misma postura que en *Dándose*, con la misma lámpara de gas en la mano, pero que está siendo mirada por un hombre que nos da la espalda. En *Dándose* ha desaparecido ese espectador, pero es el observador mismo de la composición el que ocupa su lugar, convirtiéndose en un espectador y en un voyeur al que se le impide la visión total. En ese sentido toda la composición es un juego con el voyeurismo. En la novela de Alberto Moravia *El hombre que mira* (1985) encontramos transferido a la literatura el intento de Duchamp. Si según Moravia el escritor es un voyeur, también gracias a la instalación de Duchamp el observador de la misma se convierte en voyeur. Que en *Dándose* la *mirada* se reduzca a una mujer, es esencial. Pues una figura femenina, sin cabeza y sin el brazo derecho ya no tendría el sentido que tiene una figura no fragmentada. Sólo de esa manera se llega, en la composición de Duchamp, a captar la contraposición entre lo que de la mujer se puede ver por las mirillas de modo fragmentario, y lo que ella significa realmente. Precisamente esta diferencia es la que ha utilizado Silvana Tarocco para convertir *Dándose* en una imagen muy distinta.

4. En la medida en que Duchamp aplica en esta composición diversos modos de expresión, y por lo mismo la figura femenina puede expresar muchas cosas, a la vista de la ambigüedad presente, corresponde al observador la tarea de interpretar la composición, y contribuir a crear el sentido de la obra. De manera que esta última obra de Duchamp representa la mejor prueba de la manifestación de Duchamp: el verdadero lugar de la obra de arte es la “sustancia gris”. Lo que, por otra parte, también pensaba Levi-Strauss cuando decía que una sinfonía sólo existía en la cabeza del oyente.

Notas

1. La dirección era <http://www.almagesto.com.ar/coleccion/mayor/antropologia.htm>, que hace escasos meses ha desaparecido de internet.

2. “En 1919 estaba yo de vuelta en París, y el movimiento Dada ya había dado sus primeros pasos: Tristan Tzara, que venía de Suiza, donde el movimiento había empezado en 1916, entró en el grupo en torno a André Breton en París. Picabia y yo ya habíamos anunciado en América nuestra simpatía por los dadaístas. La Mona Lisa con su bigote y perilla es una combinación de *Ready-made* y el dadaísmo iconoclasta. El original —me refiero al original Readymade—, era una lámina en color, barata, de 20 x 13 cm., en la que, debajo, escribí cuatro (*sí!*) letras mayúsculas; pronunciadas en francés como iniciales producen una broma pesada sobre la Gioconda.’ Así se expresa Marcel Duchamp en su conferencia *A propósito de mi mismo*, que pronunció el 24 de noviembre de 1964 en el Museo Municipal de Arte de San Louis, en Missouri. Algunos años antes, en una entrevista con Herbert Crehan, ya había dicho: ‘Lo curioso en este bigote y barba de chivo es que si uno mira la Mona Lisa, se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre; es un verdadero hombre, y ése fue mi descubrimiento, sin darme cuenta de él entonces’. (Tomado de un informe de la página Web de la exposición sobre Duchamp en el Museo Jean Tinguely, de Basilea cuyo Comisario fue Harald Szeemann, del 20 de marzo al 30 de junio de 2002).

3. “Esta última versión de *Desnudo bajando una escalera, N° 2*, pintada en enero de 1912, era el resumen de varios motivos que estaban en mi cabeza, entre ellos el de un film que se escondía en las escuelas infantiles [¿], la distribución de posiciones estáticas en las fotografías temporales de un Marey en Francia o de un Eakins y Muybridge en América. El desnudo anatómico, tal como está pintado en colores madera, no existe, o al menos no puede ser visto, porque yo rechacé totalmente la muestra naturalista de un desnudo y sólo acepté las líneas abstractas de aproximadamente 20 posiciones diferentes al bajar. Antes de que el cuadro fuera expuesto en el “Armory Show” en Nueva York, lo había mandado en febrero de 1912 al “Salón de los Independientes” de París, pero a mis colegas cubistas no les gustó, y me pidieron al menos cambiar el título. En lugar de cambiar nada de él, lo retiré y lo pude mostrar en octubre del mismo año en el “Salón de la Sección de Oro”, esta vez sin ninguna contradicción”. (*Idem*).

4. La Feria de Arte Nuevo de Nueva York.

5. Si se leen las mayúsculas, suenan como sigue: “elachoocu”, e decir: “elle a chaud au cul” (tiene el culo caliente), una alusión con palabras muy groseras a la homosexualidad de Leonardo da Vinci.

6. El prólogo se titula “Ensayo de estética a manera de prólogo”, está publicado en O.C., VI, pp. 247-264. Sobre este prólogo, ver del autor cap. IV de su *Fenomenología y cultura* en Ortega, Tecnos, 1998. El libro de poesías era *El Pasajero*, de Moreno Villa, y ahora está reeditado en José Moreno Villa, *Poesías Completas*, Edición de Juan Pérez de Ayala, El Colegio de México y Residencia de Estudiantes, con la ayuda de la Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998, pp. 127-169.

7. En este sentido se explica el *Urinario* como “Fuente”, por parte de Wood y H.-P. Roché, en la revista *The Blind Man*, editada por Duchamp: “La “Fuente” de Mr. Mutt

nada tiene de inmoralidad, eso sería absurdo, igualmente inmoral sería una bañera. Se trata de un objeto cotidiano [...]. El hecho de si Mr. Mutt ha formado o configurado la fuente con sus propias manos es irrelevante. Él la ha *seleccionado*. Ha tomado un objeto de la vida ordinaria y mediante un nuevo título lo ha desvinculado de su significado usual. Desde esta perspectiva le ha conferido un nuevo sentido”. (En J. Mink, *Duchamp. 1887-1968. El arte contra el arte*, Taschen: Colonia 1994, p. 67).

8. La palabra “desplazado, de desplazamiento”, *Vertreibung* en alemán, alude a la muy correcta traducción que se ha hecho al alemán de la palabra “deshumanización” del título de la obra de Ortega.