

Pasajes de una presencia inesperada: Marcel Duchamp en Buenos Aires

Maria Laura Ise

MARÍA LAURA ISE: Licenciada en Relaciones Internacionales por la Universidad del Salvador. Se ha desempeñado como docente auxiliar en las materias de Política Internacional Latinoamericana, Introducción a la Problemática Latinoamericana y Sistemas Políticos Latinoamericanos Comparados en la Facultad de Ciencias Sociales de la USAL.

*"¿Y por qué no va a ser mi juego de ajedrez una actividad artística?
Una partida de ajedrez es muy plástica. Uno la construye.
Es una escultura mecánica y con el ajedrez crea unos hermosos problemas
y esa belleza se hace con la cabeza y las manos."*

Marcel Duchamp

En la tarea de explorar y de seguir los pasos de ciertos personajes por la Argentina resulta sumamente interesante poder ver, a la luz de descubrimientos e investigaciones recientes y otras ya clásicas, qué ha sido de la estadía en Buenos Aires de una de las figuras más importantes del arte del siglo XX, Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968).

Para establecer este recorrido, resulta adecuado adentrarse en ciertos aspectos biográficos del artista, así como en algunos de los puntos más importantes de su obra y las resonancias de esta a través del tiempo. Junto con esto, su paso por Buenos Aires durante nueve meses, entre 1918 y 1919, en una vivienda de Alsina 1743, pone de manifiesto tanto aspectos del quehacer propio del artista como ciertas visiones de la ciudad, sus costumbres, su gente, su vida cultural, que son entrevistas principalmente a través de las cartas que deja, y que aquí se retoman. Además, me interesa mencionar los variados homenajes y actividades que desde el medio artístico se siguen gestando y reelaborando en la ciudad, vinculados con un repensar de su obra, aun a noventa años de su visita; homenaje que viene haciéndose con distintos recursos, que incluyen, al día de hoy, una muestra colectiva

—curiosamente muy cerca de donde vivió Duchamp- y debates en torno a su obra generados por quienes han seguido sus huellas todo este tiempo.

Disrupción dentro del arte moderno

Si quisiéramos caracterizar brevemente a Marcel Duchamp, podríamos decir que ha sido pintor, escultor, escritor, que su visión de un “arte de ideas”, quizás mucho más que la de cualquier otro artista del siglo XX, ha servido para exemplificar las posibilidades de una aproximación más conceptual al modo y al proceso de hacer arte. No solamente su trabajo en relación con otras corrientes del arte —sus tempranos experimentos con el Cubismo y su posterior asociación con Dadá y el Surrealismo— sino su concepción de *ready-made*¹ alteran decisivamente la manera de entender qué constituye un objeto de arte. Junto con esto, Duchamp rechaza la aceptación de los estándares y prácticas del arte tal como se encuentra establecido y repudia las convenciones que son consideradas esenciales para la fama y el éxito financiero dentro de ese campo. Puede decirse, así, que a lo largo de su trayectoria intenta no repetirse a sí mismo o desarrollar un estilo reconocible, así como tampoco obedecer a los cánones establecidos de exhibición de la obra, sino que ha tenido la particularidad de haber trabajado con pausas e, incluso, en forma secreta. Son los aspectos teóricos, que se encuentran implícitos tanto en su obra como en su vida, los que han tenido y siguen teniendo impactos en los artistas del siglo XX —y por qué no del siglo XXI— y lo colocan como uno de los personajes más influyentes dentro del arte moderno.

Poder adentrarse en los gestos disruptivos inaugurados por su quehacer y trayectoria significa también preguntarse: ¿qué rastros nos deja —a nivel pictórico y teórico— y qué peripecias inaugura para ser continuadas? Esto equivale a poner la mirada no solamente en algunas de las corrientes artísticas más importantes del siglo XX que lo retoman, sino, además, pensar cuáles son los gestos que de aquí en más se inauguran y se siguen repitiendo y explorando sucesivamente. Su propia biografía nos remite a una serie de quiebres, de rupturas, y a una forma de interpelar directamente a la manera hegemónica y tradicional de concebir el arte, sus reglas, estatutos y los parámetros vigentes para lograr un reconocimiento y un espacio. Interpelar el arte como una expresión puramente sensorial y sin otros contenidos, discutir la forma de concebir la obra susceptible de ser vendida y los espacios de “éxito”, los ritmos de trabajo y posicionamiento dentro del campo artístico son tareas que Duchamp nos deja para pensar, aunque no sin contradicciones ni paradojas.

Estas disonancias con un modo hegemónico de ver y entender el campo artis-

tico van apareciendo poco a poco para no detenerse jamás; incluso, luego de su desaparición física. Son incontables los gestos que en su honor se siguen repitiendo y que han sido imitados y seguidos —a veces con exceso— durante todo el siglo pasado. También, y a decir de algunos críticos y estudiosos, es la influencia de su propia obra la que puede confundirse y entroncarse con la historia de la pintura moderna: la gran resonancia de su obra pictórica *Desnudo bajando la escalera*, así como la que los novedosos *ready-made* han suscitado, junto con la condensación en tres etapas precisas (Dadá, el Surrealismo y la pintura contemporánea angloamericana) en figuras como las de Jasper Johns y Rauschenberg, pueden mencionarse como momentos decisivos.

Una de las obras críticas más interesantes sobre Duchamp -*Apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp* (Octavio Paz, 1973)- afirma que este y Picasso, tal vez, hayan sido los dos pintores que han ejercido mayor influencia en el siglo XX. Esta obra crítica realza un aspecto central: la particularidad y el énfasis duchampiano para que su obra sea la negación misma de la noción moderna de obra. El abandono de la pintura a una edad muy precoz es un signo en sí mismo: “(...) es parte de su tentativa por sustituir la ‘pintura-pintura’ por la ‘pintura-idea’. Esta negación de la pintura que él llama olfativa (por su olor a trementina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera *obra*. Una obra sin obras: no hay cuadros, sino el Gran Vidrio (el gran retardo), los *ready-made*, algunos *gestos* y un largo silencio” (Paz, 2002: 16). Es este cúmulo de negaciones y de exploraciones a lo largo de su vida, que va más allá de lo convencional y aceptado, el que hace decir a Paz: “(...) Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible” (Paz, 2002: 17).

Mirando un poco más a fondo y más allá de estos signos únicos que hemos mencionado, sí podemos reconocer la presencia y el compromiso que el artista ha tenido en distintos movimientos y expresiones del arte moderno y que podemos ligar, aunque no de manera determinante, claro está, a los movimientos y desplazamientos del artista hacia distintos lugares geográficos. Es interesante rescatar esta cita relativa a sus afiliaciones artísticas: “Si bien Duchamp tuvo varios amigos que participaban activamente en Dadá y el Surrealismo, su propio trabajo adquiere muy poca afinidad estilística con ambos movimientos. A pesar de ello, (...) sostiene la ideología básica del Dadá durante toda su vida y participa de varias exposiciones Surrealistas en París y Nueva York.”²

Se reconoce en un primer momento su afiliación al fauvismo (se mencionan obras como *Portrait of the Artist's Father* o *Chess Game*) para posteriormente vincularse con el cubismo, aunque rompe casi abruptamente con este movimiento en Francia al ser rechazada su obra *Nude Descending a Staircase No. 2* en el Salón de

los Independientes en París.³ Esto determina un punto de quiebre en su carrera artística, así como su pasaje a Nueva York, donde es reconocido por su obra y adonde se traslada a vivir.

La influencia de la literatura y la poesía, o del lenguaje escrito en general, son aspectos inherentes y relevantes en su obra. Puede mencionarse a los poetas franceses Laforgue y Mallarmé, así como los análisis filológicos del lenguaje realizados por Brisset, o las piezas de teatro de Roussel, que lo llevan a realizar combinaciones entre los juegos del lenguaje y sus resonancias verbales en una compleja relación con el medio plástico. Junto con esto, es en 1913 cuando Duchamp abandona las técnicas tradicionales de la pintura para adoptar un lenguaje intelectual de aproximación a ella. Esto lo lleva a investigaciones sobre geometría –estudios conocidos en la época como “la cuarta dimensión”– y a adoptar técnicas de dibujo mecánicas, más ligadas a disciplinas como la ingeniería o la física, y a profundizar sus estudios sobre perspectiva y óptica.

Aunque es el signo de la rebelión el que queda expuesto mayormente en sus acciones, esta voluntad de rebelarse contra la pintura visual y táctil, contra lo que pueda considerarse un arte puramente retiniano, siempre pensándose como un pintor de ideas, es bien amplia la riqueza de los elementos que podemos rescatar. Como decíamos, el tema del origen verbal al cual puede ligarse su creación pictórica y la fascinación intelectual por el tema del lenguaje: “es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos. (...) el arte, todas las artes, obedecen a una misma ley: la *meta-ironía* es inherente al espíritu mismo. Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa.” (Paz, 2002: 19). Al ligar pintura y escritura, sus obras se vuelven textos que son susceptibles de ser descifrados, tal es el caso del Gran Vidrio.⁴

Lo antes dicho también se inscribe en la puesta en escena de sus *ready-made*, por primera vez aparecidos en 1913, que constituyen gestos relativos a estas “anti- obras” de arte. Entre los más conocidos, pueden mencionarse *Fuente*, urinario que envía al Salón de Independientes, en Nueva York⁵, *Aire de París*, que es una ampolla de vidrio con aire de esa ciudad, o *Rueda de bicicleta*, que ha sido uno de los primeros. El gesto explicitado a través de ellos, así como la abundancia de comentarios a que han dado lugar remiten a un interés que, más allá de lo plástico, se ha volcado hacia lo crítico y filosófico. Como aclara Paz una vez más: “Ni arte ni anti-arte, sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía. (...) Sería estúpido discutir acerca de su belleza o fealdad, tanto porque están más allá de la belleza y fealdad como porque no son obras, sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. (...) es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos.” (Paz, 2002: 31)

Esta crítica de la institución del arte mismo tiene que ver, además, con la actitud de contradecir la idea de que el arte se reduce al tubo de la pintura y la sensación que se produce, y lo conduce a ser pura materia u objeto. Así, apunta a mirar más allá y a proponer que una obra no es simplemente una hechura, sino un acto mismo y que la forma misma proyecta sentidos y emite significados, gesto que conforma no tanto una operación artística, sino más bien un juego filosófico.

Al referirse él mismo a su proyecto más importante y paradójicamente inacabado, *El Gran Vidrio*, afirma: "Tuve la intención de hacer no una pintura para los ojos, sino una pintura en la que el tubo de colores fuese un medio y no un fin en sí. (...) una pintura que se sirve del tubo de colores como de un trampolín para saltar más lejos. (...) Para mí, la finalidad es otra, es una combinación o, al menos, una expresión que solo la materia gris puede producir."⁶ Se ubica, así, en una situación singular: aplica la crítica a las ideas mismas desde dentro de su obra —la idea que se destruye a sí misma y, a la vez, se renueva— y rompe, al mismo tiempo, con lo que es el oficio de pintar.

Finalmente, y lejos de agotar lo referente a su trayectoria, es solo durante la última década de su vida que se comienza a mostrar más sistemáticamente su obra, y es a los 76 años de edad cuando realiza su primera retrospectiva. Paradójicamente, los silencios y resguardos que deliberadamente propone, resultan, al parecer, ampliamente rebasados con el correr del tiempo por una exploración y explosión del análisis de su obra al ser considerado, aunque existan desacuerdos al respecto, como de influencia innegable en la formación y dirección, tanto en el pop-art como en el minimalismo y el arte conceptual de los años '60 y '70. Asimismo, innumerables artistas, e incluso compositores, se reconocen dentro de su legado.

Su paso por Buenos Aires, visiones, intenciones y dudas

Tres preguntas merecen ser consideradas para poder tener una idea del viaje que Duchamp realiza a la ciudad de Buenos Aires en 1918. Pueden responderse, al menos parcialmente, a través de su correspondencia durante este período: ¿por qué se acerca a esta ciudad?, ¿cuál es su mirada de ella, de su gente, de sus costumbres?, ¿qué actividades realiza durante estos nueve meses?

Muchas son las pistas que la investigación de Gonzalo Aguilar, *Viaje a la ciudad de la cuarta dimensión...* nos da respecto de estos interrogantes. Es posible empezar por un fenómeno de carácter más general relativo a los desplazamientos, viajes, giras, realizados comúnmente como parte de las prácticas artísticas de la época, no solamente desde Europa hacia América, sino también en sentido opuesto. Los ejemplos son muchos: "(...) durante las primeras décadas del siglo XX, se

asiste a un intenso trabajo de recolocación de las experiencias del exotismo y de la metrópolis, del extrañamiento y de las fronteras. Fue como si en esta percepción en tránsito, los artistas pudieran vislumbrar mejor el complejo proceso de cambio que estaban viviendo" (Aguilar, 1996: p. 2). Son varias las dudas que subsisten respecto del viaje de Duchamp a Buenos Aires debido a que, en gran medida, su presencia no ha podido ser reconstruida, ni existían en ese momento, para seguir pistas, grupos de vanguardia artística con los cuales haya entrado en relación. Tampoco son claros los motivos para abandonar Nueva York, que no se encontraba bajo los efectos de la guerra en esa época. Aquí, al parecer, según la fuente antes citada, surgen especulaciones sobre la posibilidad de realizar una "triangulación artística", París-Nueva York-Buenos Aires, o acerca de la facilidad abierta por el viaje para abocarse por completo al rediseño de su obra. A pesar de las conjeturas, sigue igualmente pesando fuerte la indeterminación respecto a este cambio de residencia.

Como hecho significativo, desde la mirada biográfica, puede decirse que en Buenos Aires se afianza la ligazón del artista con el ajedrez, que de ahí en adelante no abandonará; además de esto, puede reafirmarse la idea de que cada viaje realizado ha constituido un pasaje en su estética hacia otra cosa, hacia otro lugar, y remarcarse, además, que esta función de retiro y de meditación que su estadía cumple deja entrever una estrategia en un momento en el cual ya era una figura muy reconocida, además de polémica (Aguilar, 1996: p. 6).

Al indagar en las cartas que intercambia durante este tiempo, son varios los aspectos que surgen y que nos acercan un poco hacia su mirada de la ciudad y de su gente. Duchamp dice de Buenos Aires: "Me conozco la ciudad de memoria. Muy de provincia, muy de familia. La sociedad es muy importante y muy cerrada. (...) En el "Casino" -tipo Arcade Building Theatre- no se ven más que hombres. Las mujeres educadas no asisten a estos teatros divertidos (¡y a qué punto!). No hay vida de hoteles como en New York. (...) Hay un olor a paz que es asombroso respirar y una tranquilidad provinciana que me permiten y hasta me obligan a trabajar." Por otro lado, es de notar que percibe aspectos agradables y hasta familiares: las callejuelas, muy parecidas a algunas de París, la comida, asombrosa y saludable... aunque va descubriendo a la vez aspectos mucho más oscuros y negativos, como la dificultad de la vida nocturna citadina, las fuertes agitaciones políticas y, en comparación con Francia o Nueva York, la falta de un arte moderno.

Es interesante ver que sus cartas remiten no solamente a esta idea de sociedad cerrada, sino al aspecto puntual de segregación de las mujeres, no estrictamente de los ámbitos culturales sino más bien en general. Nos dice: "(...) esta ciudad no es buena para las mujeres. Buenos Aires no admite mujeres solas. Es absurda la insolencia y la estupidez de los hombres de esta ciudad." Ahondando aun más en cier-

ta visión negativa de la ciudad y su gente, llega a decir: "(...) Buenos Aires no existe. No es nada más que una gran ciudad de provincia con gente muy rica, pero sin ningún gusto: todo comprado en Europa, incluidas las piedras de sus casas. Nada se fabrica aquí: de modo que me he reencontrado con pastas dentífricas francesas que había olvidado completamente (...). Nada de salidas nocturnas: la gente "bien" se encuentra, pero sin ninguna curiosidad por conocer a otras personas diferentes de las habituales. Son muy arrogantes en sus maneras. Piensan que Nueva York está toda construida en oro y respetan mucho a las personas que hablan inglés, aunque lo hablen mal". Ciento pesimismo y una fuerte crítica de algunas costumbres impregnan su parecer con el paso del tiempo, lo que se acompaña, además, por la escasa vida social que, al parecer, lleva en la ciudad.

Asimismo, se puede inferir además de sus cartas que la misma tranquilidad de la ciudad y su poca actividad social le permitieron en ese entonces concentrarse en su trabajo: "Ya comencé con la parte derecha del Vidrio y espero que algunos meses sean suficientes para terminar totalmente los dibujos que quiero llevarme algún día a Nueva York para terminar el Vidrio. (...) Mi único placer acá es trabajar, lo que no está muy mal para un haragán como yo." Al respecto, varios estudios sugieren que durante su estadía realiza cuatro obras: un ensayo para la parte inferior del Gran Vidrio, el experimento óptico *Stéréoscopie a la main*, un juego de piezas de ajedrez y el *Readymade malheureux* (Aguilar: 1996: p. 8). Surge, además, con claridad que entre sus intenciones se encontraba la de realizar una exposición cubista en Buenos Aires, que se dedica a organizar, si bien, finalmente, resulta frustrada: "Me gustaría mucho reunir 30 buenas cosas. He encontrado galerías que, debido a la novedad de la exposición, darían sala gratis (...) Yo mismo no expondré nada, de acuerdo con mis principios." Aquí, la mirada de la ciudad respecto de sus posibilidades artísticas resulta un tanto ambigua: "Desde el punto de vista monetario, BA es una ciudad en donde todo lo que es nuevo (para ellos) tiene éxito financiero; incluso en pintura moderna, hay un mercado para crear. No le digo que haya encontrado a alguien que parezca interesarse en la cosa, pero estoy seguro de que una exposición hará nacer admiradores. Nueva York desde este punto de vista, es una ciudad llena de tradiciones al lado de BA (...) Aunque no pueda establecerse una comparación entre NY y BA." En otro momento posterior, afirma sobre el mismo tema: "(...) mi impresión es que aquí nadie nos querrá ayudar monetariamente y que las chances de ventas son infinitesimales." Más allá de su contradicción, es claro que su mirada propone –dentro de la ausencia de tradiciones en relación con los centros artísticos del momento– que "la novedad y lo foráneo" encandilan a cierto sector de la sociedad y que posiblemente se abra la posibilidad de "comprar lo que viene de afuera"; incluso, si no se sabe muy bien qué es.

Pero lo que, además, queda de manifiesto, a partir de conversaciones, cartas e, incluso, escritores de esa época es que Duchamp no mantuvo un intercambio asiduo o una participación importante en la vida cultural porteña de entonces, sino que más bien se dedica -casi frenéticamente- a jugar al ajedrez. Esta es la imagen que queda plasmada de él y, así, deja su proyecto de "cubificar Buenos Aires" un poco en el olvido.

Finalmente, al parecer de Aguilar, Duchamp se aleja de los centros metropolitanos, se retira y autoexcluye de ellos para encontrarse al margen de la escena artística, aunque no quede del todo claro por qué: "Buenos Aires misma es una ciudad *readymade* en la que todo es reproducción, copia, repetición, facsímil, duplicación." (Aguilar, 1996: p.8). Puede pensarse, entonces, en la paradoja de que la idea de traer el cubismo a Buenos Aires implicaría inaugurar esta vía moderna dentro de un campo artístico a su parecer inexistente, o muy poco desarrollado. Al mismo tiempo importaría seguir reproduciendo el lugar de la copia y de la imitación, de las cuales no puede salir la ciudad en sí misma, ya que, a su entender, vive de ellas. Esta actitud de "instruir a estas buenas personas, a los críticos y a los otros", refleja contrastes evidentemente fuertes entre sus puntos de referencia, con su mirada perteneciente a la vanguardia artística, y el lugar donde se encuentra que, al parecer, presenta posibilidades de integrarse en el rumbo moderno de la época mediante esta "importación cultural" a la que se refiere.

Pretensión de colocarse como intermediario de una posible modernización, de sacudir los gustos y las costumbres cerradas, de partir de un lugar sin tradiciones propias, pero, así y todo, su proyecto disruptivo no se lleva adelante en la ciudad. Va a ser Emilio Pettoruti, muy pocos años después (1924), quien provocará un escándalo en la sociedad bonaerense de entonces al mostrar por primera vez sus obras de influencia cubista y futurista adquirida en su experiencia europea.

Reedición de la impronta duchampiana: homenajes porteños que no cesan

Tal como su obra más importante, un cuadro inacabado, condenado a acabarse al ser mirado por otros, así son los gestos de quienes le rinden homenajes hoy mismo en la ciudad de Buenos Aires, nueve décadas después de su paso por ella.

Como queda de manifiesto en la breve mención de sus andanzas por la ciudad, su visita pasa tan inadvertida por el ambiente cultural de la época que, al parecer, no hace sino estimular a quienes si han seguido de cerca su obra; tanto, que hoy mismo rescatan sus pasos por estas tierras, investigando los detalles hasta donde se pueda. Un primer homenaje ha sido el recreado a fines de 2007 y hasta enero de

2008 en el Fondo Nacional de las Artes por iniciativa de Marcelo Gutman⁷, artista que realiza su primer trabajo como curador siguiendo las pistas y rastros de la estadia y convocando a otros artistas y colectivos para el homenaje⁸. Gutman utiliza como enganche de la muestra colectiva un documento original que revive cada uno de los movimientos de una partida de ajedrez entre Duchamp y el reconocido jugador argentino Fernández Coria en al marco de las olimpiadas de París en 1924: "El resultado es una original puesta en escena (...) que remite a los intereses (y también desinterés) que marcaron la estadía de Duchamp en esta ciudad." (Batistozzi, 2007). Pudieron verse reflejados, entonces varios de los aspectos de la estadia del artista, no solo lo que tiene que ver con el ajedrez, de interés central en el período mencionado, sino también los experimentos y estudios que se gestan en Buenos Aires, como los relacionados con los dispositivos ópticos o los que evocan al *Estereoscope à la main*, entre otros: "(...) el gran interés de todas las obras es que aluden a Duchamp sin resignar un ápice de su propio espíritu" (Batistozzi, 2007).

Se suman a este homenaje otros espacios abiertos, así como recién realizados debates de exploración, tanto de la visita como de la obra en general. El IMaDuBa (Instituto de Marcel Duchamp en Buenos Aires)⁹, y el reciente ciclo de conferencias "Presencia de Duchamp", realizadas en abril de 2008 en el Centro Cultural de Recoleta, quieren dejar abiertas las puertas a la indagación y recuperar este vacío-interrogante-incógnita que se ha ceñido sobre la figura y permanencia del artista en nuestras tierras y que ha generado varias especulaciones no develadas.

Todo indica, al momento, que su presencia por esta ciudad ha sido casi una mera apariencia, una visita que ha quedado en el olvido y que no ha sido casi nunca rescatada en distintas biografías o estudios. Al parecer, en este viaje nadie lo ha visto, o él no ha intercambiado demasiado con el mundo porteño de la época -tampoco nadie lo esperaba- y ha quedado su visita en un lugar marginal de su vida. A pesar de esto, su paso vuelve a reeditarse y a estar presente de otra forma, quizás de una manera más consolidada, más pensada y elaborada, más allá de su inaparente presencia de entonces. Como dijo algún crítico, para Duchamp, el arte, además de remitirse y reelaborarse en zonas invisibles, es además un secreto que debe compartirse y transmitirse como si fuera un mensaje entre conspiradores. He aquí, entonces, una reedición más de esta conspiración, décadas después de su pasaje inadvertido. La presencia de este extranjero tan particular sigue vigente, una vez más, quizás no del todo inadvertida, -aunque, eso sí- en un Buenos Aires bastante diferente del que era entonces, y sin mucho aire de provincia.

Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo, "Buenos Aires ready-made (Marcel Duchamp en la Argentina 1918-1919)", Edición del Pirata (edición del autor), Buenos Aires, 1996.
- BATISTTOZZI, Ana María, "Duchamp y las pistas de un viaje enigmático", Revista N° No. 48, 22 de diciembre de 2007.
- GROOTIUS, Marjan, "Duchamp lived (and lives) in Buenos Aires", Buenos Aires Herald, 9 de diciembre de 2007.
- NAUMANN, Francis M; Marcel Duchamp, "Affectueusement, Marcel: Ten letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti, Archives of American Art Journal, Vol. 22, No. 4 (1982), p. 2-19.
- PAZ, Octavio (1978), "Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp", ERA, México, 2002.
- TURNER, Jane (editor), "The Dictionary of Art", primera edición, 1996.

Sitios de internet consultados

<http://marcelogutman.blogspot.com/>

<http://marcelogutman.com.ar>

<http://www.duchampenbsas.blogspot.com/>

<http://www.duchampenbsas.com.ar/?cat=1>

<http://www.imaduba.blogspot.com/> - Blog oficial del Instituto Marcel Duchamp en Buenos Aires

Notas

1. Ready-made: término aplicado desde 1915 a un objeto prefabricado, aislado de su contexto funcional, y elevado al nivel de obra de arte por el hecho de ser seleccionado por un artista para este fin. Es, generalmente, un objeto de producción industrial masiva, y, en un sentido estricto, es aplicado exclusivamente a los trabajos de Marcel Duchamp. (Traducción propia, Turner, Jane, "The Dictionary of Art", p. 50-51).
2. Traducción propia, en: Turner, Jane, "The Dictionary of Art", entrada "Marcel Duchamp", p. 359.
3. La obra no fue considerada adecuada a las temáticas más tradicionales de la pintura cubista, por lo que no obtuvo el permiso del jurado para ser expuesta.

4. Cabe mencionar respecto de esta obra, u obra-texto (conocido como *El gran vidrio* o *La noria desvestida por sus solteros, aún*) que es uno de los trabajos más complejos e intrincados comenzado en 1915 y nunca acabado por el artista, aunque sí firmado, complementado por distintos bocetos y estudios preparatorios y explicatorios que sirven como fuentes de información e introducción teórica a su realización. La decisión de Duchamp de dejarla inacabada se remite a 1923.
5. Inscrito bajo otro nombre en la exposición del Grand Central Palace en New York en 1917, *Fountain* fue rechazada por la mayoría de los directores de la Sociedad de Artistas Independientes por no ser considerado este objeto una obra de arte, lo que impidió, así, su exhibición.
6. Conversación con Alain Jouffroy, en *Une revolution du regard*, citado en Paz, 2002, p. 87.
7. Al respecto, pueden visitarse los sitios: www.duchampenbsas.com.ar además de www.marcelogutman.com.ar
8. Eduardo Costa, David Lamelas, Gastón Pérsico, Augusto Zanela (del IMaDuBa), Xil Buffone, Emiliano López, Emiliano Miliyo, Axel Straschnoy, el Grupo Provisorio Permanente, Esteban Pastorino, Nicolás Radano y Guillermo Gregorio.
9. El IMaDuBa: <http://www.imaduba.blogspot.com>, blog oficial del instituto, se autodefine como “oficina móvil de investigaciones teóricas a la vez que taller de reelaboración de dispositivos inspirados en las prácticas del Marchand du Sel”, y revisa a través de una conjunción de materiales visuales, sonoros y de audio, todo lo que tenga que ver con el artista no solo en su estadía porteña sino de forma más amplia.