



EN-CLAVES

DEL PENSAMIENTO

**Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el Urinario de
Marcel Duchamp**

**When Absence Occupies the Place of Presence: Marcel Duchamp's
Urinal**

Antonio Sustaita

En-claves del Pensamiento, vol. V, núm. 9, enero - junio, 2011, pp. 53-62
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Ciudad de México
Distrito Federal, México

En-claves del Pensamiento,
ISSN (Versión impresa): 1870-879X
dora.garcia@itesm.mx
en-claves.ccm@servicios.itesm.mx
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey Campus Ciudad de México
México

CUANDO LA AUSENCIA OCUPA EL LUGAR DE LA PRESENCIA: EL *URINARIO* DE MARCEL DUCHAMP

ANTONIO SUSTAITA*

Resumen

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

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

Abstract

Duchamp's *Fountain* is maybe the most representative work in contemporary art. So it seems paradoxical that it hadn't ever been exposed. Since its very

* Candidato a doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Participación en 26 congresos y coloquios internacionales con investigaciones relacionadas con arte contemporáneo, estética, semiótica y análisis de discurso. Poeta y artista plástico. Publicación de investigaciones en el extranjero, México, yootro@hotmail.com

beginning it faces reject and disappearance. Reject by the traditional artistic judgment; disappearance as a new aesthetic strategy, looking for survival and presence. Reject, as well as disappearance of the *Fountain*, are analyzed in this article as outstanding characteristics of the work in contemporary art.

Key words: Contemporary art, disappearance, reject, Duchamp, *Fountain*.

Desde su fallido intento de exhibición en la Sociedad de Artistas Independientes, dando muestra de una ironía que iba a caracterizar a los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo xx, el *Urinario* de Marcel Duchamp estuvo marcado por un sino fantasmal. Esto, que ocurría en 1917, parecía ser la continuación de un provocador acto llevado a efecto por el pensador y científico alemán Georg Christoph Lichtenbergh quien, con “un cuchillo sin hoja, al que le falta el mango”,¹ buscaba provocar un corte en la función ancestral del arte: la producción de presencia. Otro desafío de similar índole fue lanzado en 1883 por Alphonse Allais, 17 años antes de la bravata de Duchamp, con un cuadro titulado *Primera comunión de jovencitas anémicas en la nieve*, obra que consistía, solamente, en un trozo de cartulina bristol blanca. Como se puede ver, o en todo caso como puede no verse (pues tal parecía ser el objetivo principal de estos artistas), el arte, que desde sus inicios tenía como objetivo principal la aparición (la presencia), empezaba a buscar lo contrario —la desaparición y la ausencia. Obras posteriores al *Urinario*, que buscaron el mismo objetivo, serían *Blanco sobre blanco* de Kazimir Malévich (1918), *4'33"* de John Cage (1952) y *De Kooning borrado por Rauschenberg* de Robert Rauschenberg (1953). En las líneas que siguen a continuación, analizaré la importancia estética que encierra el *Urinario* de Duchamp en esta genealogía que, a guisa de hipótesis, he trazado a partir de Lightenbergh. Para ello, me centraré en dos categorías esenciales: el rechazo y la ausencia.

La aparición y la desaparición, ambos rasgos esenciales del *Urinario* —una pieza de fontanería modelo Bedfordshire comprada aproximadamente una semana antes de la inauguración, en el local de J. L. Mott Iron Works, en la Quinta Avenida—, fueron las caras de la moneda con la que el artista francés entraba de lleno en el mercado de lo impredecible y lo imposible, es decir, la estética contemporánea. En el texto más importante que se ha escrito sobre esta

¹ Georg Lichtenbergh, “Aforismos de Lichtenberg” Inmaculada decepción.

En <http://inmaculadadecepcion.blogspot.com/2007/09/aforismos-de-lichtenberg.html#uds-search-results> (3 de abril de 2009).

obra, dice William Camfield que el objeto nunca se exhibió y tampoco fue “reproducido o discutido en ninguna forma significativa hasta que Duchamp lo expuso en Nueva York de nuevo durante los años cuarenta”.² Aunque este objeto ya no era aquél, pues no se trataba sino de una réplica: el original se había perdido. La desaparición y la ausencia se convertían en las nuevas categorías del objeto artístico.

Tal vez la única visión real del *Urinario* —vertiginosa y onírica, más propia de un sueño que de la vigilia—, a diferencia de la permitida por la fotografía tomada por Alfred Stieglitz, fue la que aconteció en abril de 1917, durante la inauguración de la exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes. El *Urinario* desató una febril atmósfera en la primera exhibición de esta Sociedad, que buscaba ser una copia del Salón Parisino de Artistas Independientes. Lo más probable es que, fuera de los miembros del comité organizador, aquéllos que llegaron a ver el *Urinario* no supieron lo que veían, es decir que resultaron incapaces de ver —en aquel objeto, más allá de su dimensión funcional—, la obra de arte más influyente del siglo xx. Para ellos aquel objeto no sería más que un urinario.

Dos rasgos estéticos sobresalientes le brindan a esta obra esa mezcla de espectacularidad y lejanía propias del fantasma: se trata del rechazo y la ausencia.³

El *Urinario* fue rechazado por el comité organizador debido a su carácter abyecto, que atentaba contra la noción de arte alcanzada en el Renacimiento. Tal objeto constituía la puesta en duda del espacio sagrado de la galería, pues simbolizaba a un hombre meando entre las pinturas. Por esa razón lo escondieron detrás de una pared o un sillón. Colocado en un lugar inaccesible fue, de las 2125 obras aceptadas para la exposición, la única que no pudo ser vista.

Para Duchamp tal acción no fue un rechazo tanto como una ‘supresión’. Ninguna de las obras enviadas a la exposición podría ser rechazada pues, precisamente, la idea de un salón independiente buscaba acabar con la tiranía de un jurado con la facultad de rechazar el trabajo artístico.

Duchamp, para quien fue central la idea del secreto, presente en la planificación de la obra, así como en su realización, “enfaticó la necesidad del artista

² La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “Little was seen or heard of Fountain for almost thirty years. Insofar as is presently known, Fountain was never exhibited, and it was neither reproduced nor discussed in print in any significant form until Duchamp settled in New York Again during the 1940’s”. (William A. Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*. Houston, Houston Fine Art Press, 1989, p. 62.)

³ Veronique Mauron y Claire de Ribaupierre, *Le corps évanoui*. París, Hazand, 1999.

de 'ir por debajo de la tierra'".⁴ Esta aspiración —que constituye una crítica a la secularización y al aspecto retiniano de la mayoría de las actividades artísticas y de la publicidad que circunda el arte y la actividad artística— se ve satisfecha en el caso del *Urinario*. Para despistar a los otros, el artista francés se borraba. Brindando pistas falsas, se convertía en otro, para que les resultara imposible a los demás poder encontrarlo e identificarlo. Algo semejante ocurrió con el *Urinario*: Duchamp dijo que Walter Arensberg lo compró y después lo perdió, sin embargo Clark Marlon, autor de recientes publicaciones sobre la Sociedad de Artistas Independientes, afirma que fue roto por William Glackens. Otras hipótesis apuntan a que lo reportaron como oculto o perdido.⁵ Era como si el objeto desaparecido se hubiera encargado, también, de borrar todo rastro que pudiera servir de pista sobre su devenir. La desaparición generada por la voluntad estética habría borrado todas las huellas.

El rechazo, tan importante en este evento artístico, define la vida artística de Duchamp y en gran medida su existencia como ser humano. El primer gran rechazo, relacionado con el ámbito artístico, ocurre cuando, siendo muy joven, hace una solicitud para ingresar en la escuela de Bellas Artes. El segundo corresponde al rechazo del *Desnudo bajando una escalera*, en la exposición cubista de Puteaux, de gran relevancia por el hecho de que sus hermanos eran parte del jurado y porque el rechazo obedeció más al título elegido para la obra que a su calidad artística. El rechazo del *Urinario* en 1917 es el más afortunado en el ámbito estético.

Me parece necesario que recordemos un hecho que no deja escapar Tomkins en la biografía de Duchamp. Se trata de algo que no ha sido valorado lo suficiente al estudiar el juego de alteridades que define su vida y su obra. Me refiero al rechazo que el Duchamp recién nacido experimenta por parte de su madre, quien, ante la irreparable pérdida de una bebé de meses, en lugar de

⁴ La traducción es mía. El texto original es el siguiente: "On more than one occasion during the years when he was assembling this environment, Duchamp emphasized the necessity for the artist to 'go underground', to work in secret. Going underground was not only a reaction to the growing secularization and 'retinal' aspect of most art activities and to the publicity surrounding art and artwork; more important, it was Duchamp's reaffirmation of his intent to avoid exhibitions whenever he could". (Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*. vol. 1, Nueva York, Delano Greenidge, 2000, p. 239.)

⁵ La traducción es mía. El texto original es el siguiente: "We are not even able to consult the object itself, since it disappeared early on, and we have no idea what happened to it. Duchamp said that Walter Arensberg purchased *Fountain* and later lost it. Clark Marlor, author of recent publications on The Society of Independent Artists, claims that it was broken by William Glackens. Others reported it as hidden or stolen". (W. Camfield, *op. cit.* p. 13.)

un niño esperaba una niña que pudiera servirle de consuelo. En lugar de una bebé hay un bebé. El rechazo del sexo del hijo llevará a la madre a vestirlo y peinarlo como niña.⁶

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

El día que entraba en la Historia del Arte, envuelto en una atmósfera de misterio, el *Urinario* desaparecía. Tal hecho brindó una lección exquisita de economía estética. A partir de ese momento la desaparición devenía una más de las estrategias artísticas para conseguir la presencia. El arte, que en otros momentos se había dado la mano con la religión, la política y la ciencia, ahora se la daba con la magia.

Como se ha dicho, el *Urinario* no obtuvo la aprobación del comité organizador. Resulta irónico que los miembros del comité, artistas y hombres preocupados por el nuevo arte, hayan sido incapaces de reconocer, en aquel objeto, la obra artística más influyente del siglo xx. Debido a ello, el *Urinario* se convirtió, desde sus inicios, en un fantasma: un objeto desaparecido que iba a volver de forma insistente una y otra vez. Su primera desaparición no parece ser producto de un error. La desaparición posterior, estando en posesión de Arensberg, confirmaría su naturaleza estética y fantasmal. La desaparición del objeto puede tomarse como una de las estrategias más poderosas e influyentes que definirán el arte conceptual.

Después de su no-exhibición, su desaparición, el *Urinario* fue materializado a través de la revista *The blind man*, no. 2 (*El ciego*, núm. 2, mayo, 1917). En esta publicación un doble discurso consigue traer al mundo de la presencia el objeto desaparecido: se trata de una fotografía de Stiglitz y de un texto atribuido al propio Duchamp.

El caso Richard Mutt.

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

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

⁶ "Henri-Robert-Marcel Duchamp nació en su casa de Blainville un caluroso día de verano a las dos del mediodía. Era el 28 de julio de 1887. Hacía apenas seis meses que la hija de tres años de Eugène y Lucie, Madeleine, había muerto de difteria, la despiadada plaga de los niños, y algunos datos apuntan a que Lucie Duchamp tenía la esperanza de mitigar el dolor de esa pérdida dando a luz otra niña. En una fotografía a los tres años de edad, Marcel luce un vestidito blanco con encajes y una melena con flequillo. A pesar de que vestir a los niños de ese modo no resultaba insólito en la Francia de la época, a los tres años ya se era demasiado crecidito y, además, en este caso el aspecto es más femenino de lo habitual". (Calvin Tomkins, *Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1996, p. 28.)

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

Unos adujeron que era inmoral, vulgar.

Otros que era un plagio, una mera pieza de fontanería.

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

El hecho de que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos, carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció. Bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a lo de la fontanería, es absurdo. Las únicas obras de arte que Norteamérica ha producido son la fontanería y los puentes.⁷

Dalia Judovitz⁸ hace un análisis profundo de esta desaparición, identificando una serie de cinco desplazamientos que van a marcar pautas a seguir en la concepción del arte del siglo XX. La primera sustitución es la del objeto artístico por el producido en serie; la segunda, es la del objeto por la fotografía; la tercera es de la firma del artista, por el seudónimo R. Mutt, la cuarta, es del autor de la obra (Duchamp), por el fotógrafo; la última, es del espectador, quien atiende a la exposición sin ver la obra, por la revista *Blind Man*, núm. 2, que documenta el caso y reproduce la fotografía del *Urinario*.

En esta serie de sustituciones Judovitz encuentra una violación de los criterios tradicionales que definen lo artístico, ya que:

[...] 1) el urinario no es un objeto original, pues se trata de un objeto producido en masa, 2) una reproducción (fotografía) es exhibida en vez del original, 3) el uso del seudónimo para firmar la obra levanta cuestionamiento de atribución, 4) resulta difícil atribuir la obra a un solo autor, ya que su reproducción involucra otros autores, y 5) el espectador no ve el original pero conoce la obra sólo a través de su reproducción”.⁹

⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁸ La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “The set of displacements that this work actively stages includes: 1) an artisanal object replaced by a mass-produced object, 2) an object replaced by a photograph, 3) Duchamp’s signature replaced by the pseudonym ‘R. Mutt’, 4) the author (Duchamp) replaced by a photographer (Stieglitz) and a woman writer (Norton), and 5) the spectator (who attends the Independents’ Show, but does not see the work) replaced by *The Blind Man* (a document that publicly exhibits and comments on this work, which was previously not shown)”. (Dalia Judovitz, *Unpackaging Duchamp. Art in transit*. Los Ángeles, University of California Press, 1995, p. 127.)

⁹ La traducción es mía. El texto original es el siguiente: [...] 1) the urinal is not an original object, since it is mass-produced, 2) a reproduction (photograph) is exhibited rather than the original, 3) the

En cada uno de estos casos, uno de los términos necesarios para la definición de la obra de arte es reemplazado, lo que imposibilita las condiciones para definir la obra como arte desde una perspectiva tradicional.

Desaparece el objeto, no sin dejar un rastro que es recogido por la revista *El ciego*. Según el Pequeño Larousse, *espectador* es: 'La persona que acude a un espectáculo público', pero también es el 'Testigo ocular'. El espectador de la Sociedad de Artistas Independientes, quien se supone debía ver, pues esta facultad lo define, no consigue hacerlo.

Quien logra dar cuenta de aquello que debía exhibirse y verse, y que debido a la supresión no fue exhibido ni pudo ser visto, es una revista que, paradójicamente, lleva por título *El ciego*. Con relación a la vista de aquello que encierra un contenido atroz, Didi-Huberman afirma que, para ver, deben cerrarse los ojos.¹⁰

Resulta irónico que sólo haya sido *El ciego* quien viera el objeto desaparecido. Es como si lo que se ha preparado para ser exhibido, para ser mirado, adoleciera, de antemano, de una enfermedad secreta. Una enfermedad existencial que provoca su desaparición en cuanto aparezca. Sólo sería capaz de dar cuenta de objetos artísticos de esta índole un hombre que ya no sea capaz de mirar, pues los que ven (quienes tienen ojos), han resultado incapaces de hacerlo. Uno de los significados más profundos del *Urinario* está encerrado en esta paradoja: que al momento que se supone debía exhibirse, desaparece. "Para Duchamp el arte, todas las artes, obedecen a la misma ley: la **metaironía** es inherente al espíritu mismo. Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa".¹¹ La **desaparición**, como negación, se vuelve afirmativa, es decir: aparición, presencia. La desaparición del objeto deviene la aparición de un nuevo tipo de arte.

El juego aparición/desaparición del *Urinario* no concluye con la revista, continúa a través de reproducciones, versiones a escala completa y ediciones en miniatura. La obsolescencia tecnológica y la discontinuidad llevaron a la desaparición de los otros ejemplares que, junto al que el artista compró, estaban en el mercado, por lo que resultó imposible conservar otro ejemplar semejante. Las reproducciones son, cada una, distinta de las otras. Cada intento por reproducir el *Urinario* alejó a Duchamp, y a quienes buscaron lo mismo, del objeto

use of a pseudonym to sign the work raises questions of attribution, 4) it is difficult to attribute the work to a single author, since its reproduction involves other authors, and 5) the spectator does not see the original but knows the work only through its reproduction. (*idem.*)

¹⁰ "Fermons les yeux pour voir", Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 10.

¹¹ Octavio Paz, "Apariencia desnuda", en *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. México, FCE, 1994, p. 133.

original. En este objeto/evento lo importante no es el objeto, sino el evento, quiero decir que la importancia no estaría en el objeto ni en su producción sino, por el contrario, en su desaparición. Siendo así, los intentos por reproducirlo para recuperar su presencia habrían conseguido, por el contrario, ahondar su ausencia haciéndola mayor.

“El objeto no puede llegar a la presencia, permanece envuelto en la sombra, suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser, y es precisamente esta imposibilidad la que confiere tanto al *ready-made* [...] todo su enigmático sentido”.¹² La aparición/desaparición del *Urinario*, seguida de toda una serie de apariciones enigmáticas posteriores, nos lleva a pensar en la importancia del fantasma (un fantasma concreto, objetual —diferente del fantasma humano), como un tema central del arte contemporáneo.

Siguiendo los razonamientos de Freud, Agamben habla del fetiche como de un objeto que, siendo inexistente, es decir que gozando sólo de una existencia simbólica, sirve de sustituto para una ausencia. Mitad real y mitad irreal, el fetiche es el signo de algo que ya no está. Se trata de un objeto que tiene una existencia real a medias. En ese sentido constituye una ‘epifanía de lo inasible’, es decir que se trata de la aparición de aquello que no puede tocarse. Objeto intocable: objeto fantasma. Paradójico estado del fetiche: a pesar de su existencia material no se presta al tacto. El *Urinario* de Duchamp es de una naturaleza semejante, pues se hace presente sólo a través de su negación.

En cuanto que es negación y signo de una ausencia, el fetiche no es de hecho un *unicum* irrepetible, sino que es, por el contrario, algo sustituible, hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar completamente la nada de la que es cifra. Y en cuanto que el fetichista multiplica las pruebas de su presencia y acumula un harem de objetos, el fetiche se le escapa fatalmente de entre las manos y, en cada una de sus apariciones, celebra siempre y sólo la propia mística fantasmagoría.¹³

No podemos dejar de pensar en las muchas manifestaciones o reapariciones del *Urinario*, sin que ello signifique que alguien la tiene, que alguien la ha tocado, o siquiera que Duchamp mismo la ha firmado, pues no se trata más que de apariciones fantasmales.

La desaparición del *Urinario* sumió a la estética y el arte moderno en un vértigo. “Desde el principio Duchamp opuso al vértigo de la aceleración, el vér-

¹² Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*. Barcelona, Áltera, 2005, p. 104.

¹³ G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pretextos, 2001, p. 72.

tigo del retardo”.¹⁴ El artista utilizó como sinónimos el término representación y retardo. Si la representación es aquello que aparece, y el retardo es aquello que todavía no aparece, entonces para él la representación sería, irónicamente, una ausencia. En este sentido, Brigitte Kowanz afirma que las estrategias de la ausencia “ocupan en el cuadro de ‘interferencias’ un tema central que implica una reevaluación de la materialidad y los conflictos diferenciados entre vacío y forma plena’. En el arte de nuestro siglo las ‘desmaterializaciones’ constituyen una de las tendencias innovadoras”.¹⁵

De tal suerte, los múltiples intentos para reproducir el objeto ausente, pusieron en movimiento una auténtica industria: un original que es una copia documentada lleva a la proliferación de copias que son ahora originales documentados.

Estos dos gestos dispares se reflejan y se invierten el uno al otro. El primer gesto envuelve la selección de un objeto producido en masa y que pasa como arte. El segundo involucra la reproducción de una copia que busca producir objetos de arte legítimos, firmados por Duchamp [...] El valor artístico emerge como una función de la reproducción, esto es, como un proceso de repetición que pospone el valor de la obra por su inscripción en la temporalidad del futuro perfecto.¹⁶

El desdoblamiento presente en el *ready-made*, que no es un ente verbal ni físico, le brinda ese estatuto fantasmal que está presente en el fetiche. El carácter místico que corresponde a la mercancía, del cual ha hablado Marx,¹⁷ se

¹⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 131.

¹⁵ La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “Les ‘stratégies de l’absence’ occupent dans le cadre des ‘Interférences’ un thème central qui implique une réévaluation créative de la matérialité et des conflits différenciés entre ‘vide et forme pleine’. Dans l’art de notre siècle, les ‘dématérialisations’ constituent l’une des tendances innovatrices. Les méthodes, les structures formelles et leur contenu en contiennent un éventail varié de réalisations”. (Brigitte Kowanz, *Les stratégies de l’absence*. Wien: Museum Moderner Kunst, 1991, p.7.)

¹⁶ La traducción es mía. El texto original es el siguiente: “Thus, the efforts to reproduce *Fountain* set into motion a veritable industry: an original that is a documented copy leads to the proliferation of copies that are now documented originals. These two disparate gestures both mirror and invert one another. The first gesture involves selecting a mass-produced object and passing it off as art. The second involves the reproduction of a copy in order to produce legitimate art objects, signed by Duchamp (...) Artistic value emerges as a function of reproduction, that is, as a process of repetition that postpones the value of the work by inscribing it into the temporality of the future perfect”. (Dalia Judovitz, *Unpackaging Duchamp. Art in transit*, p. 28.)

¹⁷ “Una mercancía —escribe— parece a primera vista algo trivial y perfectamente comprensible [...] En cuanto valor de uso, no hay en ella nada de misterioso, ya sea que satisfaga las necesidades humanas con sus propiedades naturales, ya sea que esas propiedades hayan sido producidas por

incrementa en el *ready-made*: Para éstos, Duchamp utiliza generalmente objetos producidos en masa, productos de la industria. Si la producción industrial de la mercancía lo desdobra en valor de uso y valor de cambio, lo que le brinda su carácter de objeto ausente, la intervención de Duchamp provocaría un proceso de irrealidad mayor. El artista nos muestra que “objeto y ausencia del objeto están unidos”.¹⁸ El objeto, antes de ser *ready-made*, podría ser considerado una negación (por la limitación a la que está sometido), una vez constituido como *tal* se afirma, liberándose. No es posible ver un *ready-made* como el *Urinario*, sino sólo su proyección hacia el infinito.

Fecha de recepción: 18/10/2008
Fecha de aceptación: 15/10/2010

el trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre transforma las materias primas proporcionadas por la naturaleza de modo que se hagan útiles. La forma de la madera, por ejemplo, cambia si se hace con ella una mesa. Sin embargo la mesa sigue siendo madera, es decir un objeto común que cae bajo los sentidos. Pero apenas se presenta como *mercancía* entonces la cuestión es enteramente diferente. A la vez asible e inasible, ya no le basta poner los pies sobre la tierra, se endereza, por decirlo así, sobre su cabeza de madera frente a las otras mercancías y se abandona a caprichos más extraños que si se pusiera a bailar”. (G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma*. p. 78.)

¹⁸ Corinne Maier, *Lo obsceno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 32.