

Nuevas perspectivas sobre la autoría de *La fuente*. Una revisión actualizada de la discusión
Paula Arrieta Gutiérrez
Arte e Investigación (N.º 18), e057, 2020. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e057>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE LA AUTORÍA DE *LA FUENTE* UNA REVISIÓN ACTUALIZADA DE LA DISCUSIÓN

NEW PERSPECTIVES ABOUT THE AUTHORSHIP OF *FOUNTAIN*
AN UPDATED REVIEW OF THE DISCUSSION

PAULA ARRIETA GUTIÉRREZ / parrieta@uchile.cl

Departamento de Teoría de las Artes. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Chile

Recibido:21/6/2020 | Aceptado:15/9/2020

RESUMEN

Nuevas investigaciones y la aparición en los años ochenta de una carta de Marcel Duchamp a su hermana han revivido la discusión en torno a la autoría de *La fuente*, pieza decisiva del arte moderno y contemporáneo. En este artículo se presenta una revisión actualizada de la discusión con el propósito de ordenar los argumentos, identificar los procesos inductivos presentes y proponer posibles caminos críticos que apuntan principalmente a la construcción de la historia del arte alrededor de un hito, la invisibilización de la participación de las mujeres en ello y los cruces y contaminaciones que determinan la producción artística de una época. El objetivo no es establecer una verdad, sino exponer la documentación existente y traer uno de los hitos más importantes de la historia del arte al presente, como una manera dinámica de reconstruir los relatos que determinan sus sentidos.

PALABRAS CLAVE

Historia del arte; crítica feminista de arte; Elsa von Freytag-Loringhoven; Marcel Duchamp; *ready made*

ABSTRACT

New research and the appearance in the 80s of a letter from Marcel Duchamp to his sister have revived the discussion around the authorship of *Fountain*, which considered a decisive piece of modern and contemporary art. This article presents an updated review of the discussion with the purpose of organizing the arguments, identifying the inductive processes in it and proposing possible critical paths that mainly point to the construction of the history of art based on a milestone, the invisibility of women's participation in it and the crossings and contaminations that determine the artistic production of an era. The objective is not to discover the truth but rather to expose the existing documentation and bring one of the most important milestones in art history to the present, as a dynamic way to reconstruct the stories that determine its senses.

KEYWORDS

Art history; feminist art criticism; Elsa von Freytag-Loringhoven; Marcel Duchamp; *ready made*



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

La reciente publicación de la novela *Recuerdos del futuro* (2019), de la escritora estadounidense Siri Hustvedt, reavivó una polémica que ronda desde hace algunas décadas la historia del arte, pero que no ha tenido mayor visibilidad a través de los rumores y de las noticias dudosas que plagan día a día internet: la discusión sobre la autoría de la famosísima obra *La fuente*, históricamente atribuida a Marcel Duchamp, considerada el gran hito del arte conceptual y la pieza determinante del arte contemporáneo. Hustvedt describe la tensión del lugar de las mujeres tanto en la creación como en la vida intelectual y personal, los obstáculos a veces invisibles en el camino y la persistente dificultad que enfrentan para ser consideradas como un ser racional, capaz de analizar y de proyectar pensamiento. Estos cruces van tejiendo la historia hasta que llega a su propia conclusión: el urinario no puede pertenecer a Duchamp y la autoría del acto inaugural del arte actual fue, en realidad, usurpada a la Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven.

A pesar de tratarse de una obra de ficción, Hustvedt toma referencias del trabajo de la historiadora Irene Gammel, biógrafa de Freytag-Loringhoven. Su investigación *Baroness Elsa: Gender, Dada, Everyday Modernity, A Cultural Biography* [Baronesa Elsa: Género, Dadá, modernidad cotidiana, una biografía cultural] (2002) aborda los hechos y los hallazgos que hacen suponer la autoría de la artista dadaísta alemana, casi desconocida en la historia del arte, y una apropiación posterior de ella de parte de Duchamp. Ya sea desde la ficción o desde la investigación histórica, intelectuales como Hustvedt y como Gammel han sacado a la luz no solo a una artista compleja y polifacética, sino, también, un sistema que ha permitido que figuras como la de Freytag-Loringhoven y otras muchas más queden en el olvido.

En este artículo se presenta una revisión actualizada de la discusión, a través del cruce de diversas investigaciones de académicos y de historiadores del arte con el propósito de ordenar los argumentos, identificar los procesos inductivos de cada uno y proponer los posibles caminos críticos en torno a este debate, que apunta principalmente a la construcción de la historia del arte alrededor de un hito, la invisibilización de la obra y la presencia de las mujeres en ello, y los cruces y las contaminaciones que determinan la producción artística de una época.

LA HISTORIA OFICIAL DEL ENVÍO DE 1917

La ambiciosa muestra proyectada en Nueva York por la Sociedad de Artistas Independientes en 1917 se propuso inaugurar un evento a gran escala y sin jurado. Con la intención de no ponerle trabas al despliegue experimental que la vanguardia había imprimido al arte, el comité organizador determinó que cada pieza que haya pagado el importe exigido de seis dólares iba a ser expuesta. Sin embargo, una obra en particular desató la polémica entre sus integrantes. Se trató de un urinario de porcelana, un artefacto común de baño, firmado por «R. Mutt».

Algunos de los presentes alegaron que se trataba de una broma absurda, incluso inmoral. A otros les pareció imposible considerar como obra de arte un objeto que no fue realizado manualmente por el artista. Se decidió, entonces, contravenir las reglas y rechazar la inclusión de la pieza en la muestra. Duchamp, miembro del comité, molesto con esta decisión renunció a su papel en él.

La fuente, como se conoció luego la obra, fue trasladada a la Galería de Arte 291, propiedad del fotógrafo y amigo de Duchamp, Alfred Stieglitz, donde se instaló al revés sobre un plinto y fue fotografiada por el propio Stieglitz. Posteriormente, el urinario desapareció para siempre, y es esta la única foto que se conserva del original [Figura 1].



Figura 1. El urinario original, fotografiado por Alfred Stieglitz en 1917, después de su rechazo por la Sociedad de Artistas Independientes

La segunda y última edición de 1917 de la revista dadaísta *The Blind Man* incluye algunos artículos sobre la polémica. Junto a la fotografía de Stieglitz aparece una nota escrita por Louise Norton titulada «Buddha of the Bathroom» [El Buda del baño] y un encabezado anónimo en el que puede leerse: «Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos no tiene importancia. Él la ELIGIÓ» [Figura 2].¹

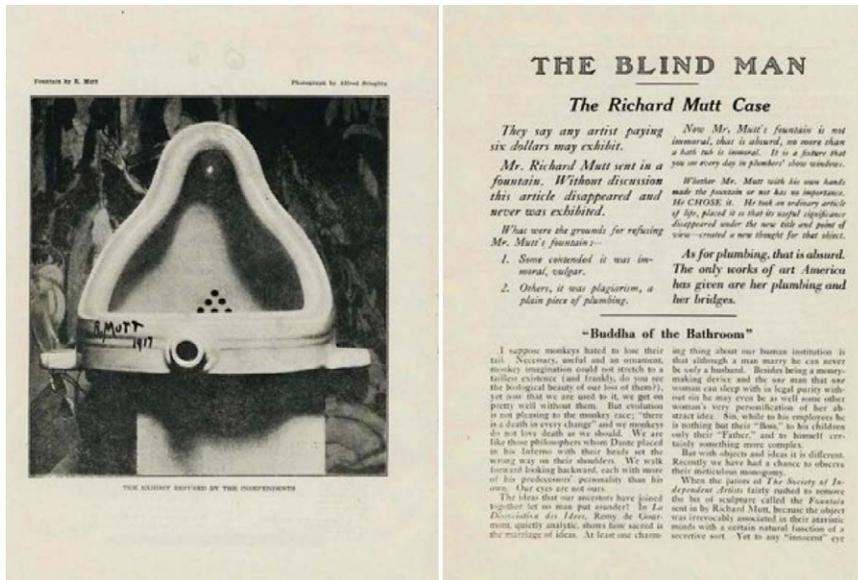


Figura 2. Páginas de la segunda edición de la revista *The Blind Man*, de 1917

Duchamp no se pronunció, por entonces, sobre su responsabilidad en el envío de la obra. A pesar de que existen algunos desacuerdos en las fechas, parece claro que el «asunto urinario» quedó olvidado en el tiempo (Camfield, 1989, p. 62). André Breton (1935) fue quien vinculó a mediados de la década del treinta al artista francés con la autoría de la polémica pieza. Duchamp ya hablaba de otros *ready-made* de su autoría creados antes de 1917, pero nada dijo acerca del urinario. En los años cuarenta, autorizó la confección de algunas réplicas. Actualmente, un número aproximado de quince de ellas se exhiben en diferentes museos y galerías. Para cuando Duchamp reconoció públicamente la autoría de *La fuente*, tanto Freytag-Loringhoven como Stieglitz habían muerto.

El relato y la sucesión de los hechos que tuvieron lugar en abril de 1917, tal y como los ha aceptado la historia, fueron aportados por el propio Duchamp: ese día compartió un almuerzo con Joseph Stella y Walter Asenberg. Después de

1 «Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it» (The Richard Mutt case, 1917). Traducción de la autora del artículo.

beber algunas copas, se detuvieron frente a la vidriera de la tienda J. L. Mott Iron Works, donde decidió comprar el urinario en cuestión. No se sabe bien si lo envió directamente a la muestra o lo llevó antes a su estudio, pero en algún momento lo habría firmado con el seudónimo de «R. Mutt», en un juego de palabras con la fábrica que confeccionó el artefacto, la tira cómica *Mutt and Jeff*, el uso de la inicial R, alusivo a dinero en francés, o *Richard*, relacionado con *ricachón* en inglés. El envío fue acompañado con los respectivos seis dólares y una etiqueta con los datos del supuesto autor, «Richard Mutt», y su remitente.

LA AMIGA DE DUCHAMP

Las alarmas sobre esta versión ampliamente aceptada y consignada en numerosos libros y catálogos de arte se levantaron recién en 1982, con el descubrimiento de una carta que Duchamp escribió a su hermana Suzanne el 11 de abril de 1917, dos días después del envío del urinario a la muestra. Recopilada en el libro *Affect Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp* [Afectuosamente, Marcel: La correspondencia selecta de Marcel Duchamp] (Naumann & Obalk, 2000) y disponible en el sitio Archives of American Arts [Archivos del arte americano] del Instituto Smithsonian, la correspondencia privada de Duchamp puede dar algunas pistas sobre este asunto:

Cuéntale ese detalle a la familia: los Independientes abrieron aquí con enorme éxito. Una amiga mía, usando un seudónimo masculino, Richard Mutt, presentó un urinario de porcelana como escultura. No fue nada indecente. No hay razón para rechazarlo. El comité rechazó exhibir esta cosa. Yo renuncié y será un chisme que tendrá su valor en Nueva York (Duchamp, 1917, s. p.).²

¿Por qué Duchamp no reconoce la autoría de *La fuente* hasta después de la muerte de Freytag-Loringhoven y del mismo Stieglitz? ¿Por qué se ve en la necesidad de ocultarle a su hermana su broma intelectual a la Sociedad de Artistas Independientes? ¿A quién se refiere cuando señala a una *amiga* como la autora del envío? Estas preguntas y el hecho de que un número creciente de investigaciones han ido rescatando y descubriendo el legado de artistas mujeres en diferentes periodos han revivido el interés por visitar los documentos y los testimonios que han apuntalado la historia crucial del urinario. En lo que sigue, ordenaremos los argumentos que dudan de la veracidad de la versión tradicional y la respuesta de quienes las desestiman.

2 «Raconte ce détail à la famille: Les Independants sont ouverts ici avec gros succès. Une de mes amies sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture; ce n'était pas du tout indécent aucune raison pour la refuser. Le comité a décidé de refuser d'exposer cette chose. J'ai donné ma démission et c'est un potin qui aura sa valeur dans New York» (Duchamp, 1917, s. p.). Hay algunas diferencias en las traducciones al inglés de este fragmento de la carta Duchamp a su hermana. La versión que utilizo aquí es una traducción directa desde el francés, realizada por editora y traductora Claudia Marchant.

LA DISCUSIÓN SOBRE LA AUTORÍA Y LA APARICIÓN DE LA BARONESA

Es necesario aclarar que quienes sostienen una teoría contraria a la aceptada es todavía un grupo minoritario. Pero sus hallazgos han sacado a la luz interesantes datos, biografías y documentos que enriquecen el análisis de la historia y el estudio del arte. Además de Gammel, esta postura ha sido defendida por los investigadores Julian Spalding y Glyn Thompson (2020).

En primer lugar, existen dudas sobre la veracidad del relato de Duchamp acerca de la tarde cuando acude a la tienda de J. L. Mott Iron Works. Investigaciones como la del historiador del arte William Camfield (1987), quien ha revisado detalladamente los catálogos disponibles de la marca, señalan que si bien hay varias congruencias y similitudes, ningún producto coincide plenamente con el descrito por la fotografía de Stieglitz. Posteriormente, Thompson aporta con su propia investigación, consignada en la exposición *A Lady's Not A Gent's* [Una dama no es un caballero] (Wade, 2015). Según expone, la tienda de la Quinta Avenida era solo una sala de exhibición de productos en 1917, por lo que Duchamp no pudo haber salido de ahí con una pieza.

Pero no es hasta la publicación de Gammel (2002) que la posible identidad de la *amiga* de Duchamp es asociada al nombre de la Baronesa. Gammel advierte numerosos datos que, bajo sus conclusiones, conectan directamente a Freytag-Loringhoven con *La fuente*.

Nacida en Alemania en 1874 como Elsa Hildegard Plötz, su obra estuvo siempre vinculada a la vanguardia y desde muy joven participó de los círculos bohemios europeos. Una vez que contrajo matrimonio con Leopold von Freytag-Loringhoven, el barón que le extendió su título de nobleza, se trasladó a Nueva York, donde desarrolló gran parte de su trabajo. Escribió poesía, creó obras ensamblando objetos encontrados y en desuso, y realizó varias intervenciones que hoy podríamos calificar como *performances* públicas. Se paseaba por la calle vistiendo sus objetos (latas de conserva como sostén, por ejemplo), con la cabeza rapada y pintada de rojo. Fue detenida por la policía varias veces, por desnudarse en la calle y por alterar el orden.

Se concentrará en desarrollar propuestas artísticas siempre marginales, fronterizas y, si no se tratase de la baronesa-dandy, supuestamente femeninas: el performance, las construcciones corporales, los ensamblajes transformados en objetos renegados y, finalmente, la confesión, una forma narrativa marginal. El objetivo será doble: por una parte epatar al burgués, inscribiéndose en esa autonomía moderna que acumula, primero, y despliega después, todo un arsenal de negatividad contra toda la normativa burguesa y la vulgaridad que tal normativa genera; por otra, proteger un frágil, vulnerable y extrasensible interior de la crueldad de un mundo exterior, triunfante, con el que no se comulga (Durán, 2003, pp. 90-91).

ARTÍCULOS

A pesar de llamar la atención de los exponentes más relevantes del arte de la época y de ser publicada en importantes revistas literarias de esos años, su trabajo poético y artístico prácticamente desapareció de la historia. Hacia el final de su vida, sumida en la pobreza, volvió a Europa gracias a la ayuda de algunas importantes figuras de la escena artística, como la galerista y coleccionista Peggy Guggenheim. En París ocupó un pequeño departamento en el que perdió la vida en 1927 a causa de una nunca aclarada inhalación de gas [Figura 3].



Figura 3. La baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, fotografiada entre 1910 y 1920

Gammel (2002) describe en la obra de la Baronesa una estética íntimamente relacionada con cañerías y objetos de baño, en la cual la inclusión del urinario sería coherente. Entre los pocos registros que se conservan de su obra, existe una fotografía captada por el artista Morton Livingston Schamberg que muestra un objeto ideado y ensamblado por la Baronesa. Se trata de una pieza antigua de cañería puesta invertida sobre una caja de madera, de manera que el tubo de salida describe una forma fálica. Su título, *Dios*, sería una referencia directa a Duchamp. Pero, para Gammel (2002), *Dios* habría sido parte de un díptico, cuyo complemento era un segundo objeto: justamente un urinario invertido que representaba una forma uterina. En el imaginario de la obra total, esa fuente representaría a la propia Baronesa. Y es que las interpelaciones de la Baronesa a Duchamp fueron múltiples y varias de ellas son rastreables en sus poemas: «Él llegó protegido por la fama a este país / a usar sus cañerías o divertirse con ellas. / Y yo soy un útero teutónico / que aún no ha recibido sus jugos» (Forn, 2016, s. p.). También, el pintor estadounidense Louis Bouché (en Gammel, 2002) consignó en sus memorias que cuando llegó a mostrarle un recorte de diario en que se mostraba la obra *Desnudo bajando la escalera*, de Duchamp, ella se lo quitó de las manos, se desnudó y comenzó a recitar frotándose el trozo de periódico en el cuerpo: «Marcel-Marcel/ I Love You like Hell / Marcel» (p. 258).

Elsa desvela su carácter profano, juguetón y obsceno. En su obra llegó incluso a imaginar a Dios tirándose pedos, y transformó a su amado Marcel Duchamp en M'ars —M'ars = mi culo—. Sus poemas, rítmicos, sonoros y visuales siempre guardarán un sentido lujurioso (Durán, 2013, p. 34).

Existe también un *assemblage* datado entre 1919 y 1922 que Freytag-Loringhoven titula *Retrato de Marcel Duchamp*, consistente en unas copas de vidrio rotas, en plumas y en otros objetos encontrados [Figura 4]. Estas formas constructivas, proyecciones estéticas y procedimientos artísticos ya dan pista de un ambiente en torno a los *ready-made* y una evidente participación de la artista alemana en ellos.

Según consigna la biografía de Gammel (2002), la Baronesa habría hecho un *ready-made* antes de que Duchamp llegara a Nueva York. Se trataría de una argolla oxidada que la artista había recogido del piso en el trayecto al Registro Civil, a donde se dirigía para contraer matrimonio en 1913. Entonces dijo «que éste sea mi anillo y mi primera obra de arte» (Freytag-Loringhoven en Forn, 2016, s. p.), y posteriormente lo tituló *Enduring Ornament* y, de esta manera, instaló el primer *ready-made* de la historia.

Otras pequeñas pistas completarían el universo en el cual es posible pensar que la obra más importante del último siglo está al menos en algo relacionada con Freytag-Loringhoven. Su poema «Buda» (1920), en coincidencia con el artículo de Norton en *The Blind Man*, en el que se refería al escritor William Carlos Williams

como «WC», que acostumbraba a vestirse de hombre y a firmar sus poemas con seudónimos masculinos, que «R. Mutt» pudiera relacionarse con los vocablos alemanes *armut* ('pobreza') o *urmutter* ('gran madre o madre tierra'), juegos de palabras habituales en su obra poética y directamente relacionados con su biografía: su madre, dos años antes de morir de cáncer uterino, fue ingresada a una institución psiquiátrica, de lo que Freytag-Loringhoven siempre culpó a su padre, un hombre violento y abusivo.



Figura 4. Retrato de Marcel Duchamp (ca. 1919-1922), obra de la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven

Para Spalding y Thompson (2020), detrás de esta insistencia en atribuirle a Duchamp todo el asunto del urinario habría razones poderosas: el prestigio del papel de Estados Unidos en el desarrollo del arte moderno que le arrebató el origen del arte conceptual a Europa, las millonarias cifras que acompañan las réplicas y toda la industria de análisis académico que lo han rodeado.

Tras el artículo de Spalding y Thompson (2020), basado en gran parte en los hallazgos de Gammel, varios historiadores entran en la discusión. Para Dawn Ades y Alastair Brotchie (2019), la evidencia recolectada por los defensores de la autoría de la Baronesa no logran conectarla de manera evidente con el urinario y su envío. Descartan primero el asunto de los catálogos de Mott Iron Works. Señalan que la producción de estos documentos llegó en 1908, lo que no significa que el mes de abril de 1917 no tuvieran el mismo orinal entre sus productos. En segundo lugar, se refieren al sentido de la traducción que Gammel (2002) hace de la carta de Duchamp, a quien no le resulta creíble que este pudiera referirse a *La fuente* como una escultura, pues ya había hecho público su desprecio por el arte. Sin embargo, Ades y Brotchie (2019) aclaran que la palabra *escultura* en la carta haría referencia a la categoría en que la pieza fue presentada a la exposición. Pero, sobre todo, fijan su mirada en el papel que habría jugado Norton. Es su dirección la que se cree figura en la etiqueta que acompaña a *La fuente*, parcialmente visible en la foto de Stieglitz. Este dato le daría un papel cómplice en los hechos, a la vez que comprobaría que quien estuvo detrás de todo fue el propio Duchamp, empeñado en mantener en secreto el juego que había comenzado con la firma en el urinario incluso a los ojos de su hermana, quien también tenía lazos con la escena artística neoyorquina.

Esta suerte de pacto grupal, del cual Duchamp era ideólogo y sus amigos cómplices, concuerda también con el número de *The Blind Man*. La explicación anónima sobre la operación del Sr. Mutt sería del propio Duchamp, apuntalado por la comparación que hace Norton entre el urinario, las formas femeninas y la figura de Buda. A esta hipótesis se dedica la investigación publicada por Bradley Bailey (2019), en donde se incluye una entrevista de marzo de 1978 a Norton y Beatrice Wood:

BW: ¿Quién era esa criatura que me dijeron que le gustaba a Marcel [...] la baronesa o algo así? ¿Sabías de ella?

LN: No lo sé.

BW: Nunca la conocí. Se supone que es muy excéntrica y está vestida de una manera muy extraña.

LN: Nunca la conocí, no.

BW: ¿Recuerdas haber oído hablar de ella?

LN: Vagamente, ya ves, suena una campana que no había sonado antes (p. 809).³

Para esta teoría, la ausencia de un lazo demostrable entre Norton y Freytag-Loringhoven sería clave para desechar la participación de esta última en el envío. Pero Ades y Brotchie (2019) añaden otra prueba, a su juicio definitiva, y que Gammel no pudo conocer al momento de escribir su libro, pues aparece posteriormente. Se trata de un borrador inédito de un artículo de Norton, en el que anota:

Marcel fue más serio en una de sus bromas de lo que me di cuenta en ese momento. Como cofundador y miembro de la Sociedad de Artistas Independientes ayudó a organizar la Exposición Independiente de 1917. No habría jurado. El trabajo de cualquier pintor se exhibiría con el pago de una tarifa de seis dólares. Para probar la buena fe del comité envié un urinario de porcelana que titulé Fuente de R. Mutt. El comité lo desechó de inmediato y Marcel, muy enojado, renunció rápidamente (Ades & Brotchie, 2019, s. p.).⁴

ALGUNOS CAMINOS PARA SEGUIR

Según se puede advertir, existen varios vacíos en ambas posturas. Para quienes defienden la autoría de Duchamp no existe ninguna prueba, ni entonces ni ahora, de la conexión del urinario con la Baronesa. Tampoco entre esta última y Norton, a pesar de las sí comprobables relaciones entre Duchamp y Freytag-Loringhoven. Existen, por ejemplo, algunos fotogramas de una película de 1921 en la cual Man Ray y Duchamp afeitan el pubis de la Baronesa (Filmform - The Art Film and Video Archive, 2018). Estos hechos no son coherentes con el diálogo que reproduce Bailey (2019), en el cual Norton y Wood parecen apenas saber de Freytag-Loringhoven.

3 «BW: Who was that creature that I was told Marcel liked [. . .] the Baroness or something? Did you know about her? / LN: I don't know. / BW: I never met her. She is supposed to be very eccentric and dressed in a very strange way. / LN: I never met her, no. / BW: You remember hearing about her? / LN: Vaguely, you see, it rings a bell that's never rung before» (Norton & Wood en Bailey, 2019, p. 809). Traducción de la autora del artículo.

4 «Marcel was more serious in one of his jests than I realised at the time. Co-Founder and member of the Sty. of Independent Artists he helped organise the Independents Show of 1917. There was to be no jury. Any painter's work would be exhibited on payment of a six dollar fee. To test the bona fides of the hanging committee he sent in a porcelain urinal which he titled, Fountain by R. Mutt. The committee promptly threw it out and Marcel very angry promptly resigned» (Norton en Ades & Brotchie, 2019, s. p.). Traducción de la autora del artículo.

Si bien las investigaciones como las de Bailey (2019) y las de Ades y Brotchie (2019) proporcionan actualizaciones históricas importantes a la discusión, es interesante notar cómo la reacción más generalizada entre los especialistas es desechar *a priori* cualquier cuestionamiento a la autoría de Duchamp. Un ejemplo de esto es la del crítico británico Waldemar Januszczak (en Letters to the editor, 2020):

Qué par de payasos tenemos en Spalding y Thompson. La mejor y más segura evidencia de que fue Marcel Duchamp y no la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven quien ideó Fountain es —sorpresa, sorpresa— la evidencia visual. En pocas palabras, Fountain se parece EXACTAMENTE a Duchamp y NADA a Elsa von Freytag-Loringhoven. Todo sobre Fountain, desde su falsa firma de juegos de palabras hasta su misoginia prefabricada, grita Duchamp. Spalding y Thompson necesitan una visita a Specsavers si no pueden ver eso (s. p.).⁵

En este sentido, resulta relevante la postura del profesor de historia del arte Franz Kaiser (Letters to the editor, 2020), quien destaca que las razones para defender la autoría de Duchamp se basan principalmente en demostrar la inexistencia de la conexión entre Freytag-Loringhoven y el urinario, y no en probar la efectiva participación de Duchamp. Finalmente, su *firma* —que a pesar de todo sigue siendo lo importante en estos asuntos— no está ni en el urinario ni en la etiqueta que lo acompañó. El único documento con firma comprobada es aquella carta a su hermana en la que reconoce no haberlo hecho (Letters to the editor, 2020).

El año 2017, la Universidad de Chile realizó una ronda de conferencias en honor al centenario de *La fuente*. En su presentación, el filósofo Pablo Oyarzún se refirió escuetamente a este asunto, describiendo el trabajo de Freytag-Loringhoven y un *clima* asociado al urinario (Doctorado en Filosofía, 2017). Consultado el profesor Oyarzún sobre la relación que establece entre el urinario y la Baronesa, reflexionó desde una perspectiva que resulta relevante para el horizonte de este trabajo:

No hay, creo, cómo decidir el tema de la autoría y el punto es que ésta parece inscribirse perfectamente en ambos, en la baronesa por su emancipación radical y provocativamente erótica, obscena y escatológica y el uso de objetos cotidianos de deshecho en algunos de sus productos, y en Duchamp por su neutralidad andrógina (y cierta masculinidad convertida en una especie de ideal irrisorio, pero que nunca cede) (Oyarzún en Arrieta Gutiérrez, 2020).

5 «What a pair of clowns we have in Spalding and Thompson. The best and surest evidence that it was Marcel Duchamp and not Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven who came up with Fountain is —surprise, surprise— the visual evidence. In a nutshell, Fountain looks EXACTLY like a Duchamp and NOTHING like an Elsa von Freytag-Loringhoven. Everything about Fountain, from its punning fake signature to its readymade misogyny, screams Duchamp. Spalding and Thompson need a visit to Specsavers if they cannot see that» (Letters to the editor, 2020, s. p.). Traducción de la autora del artículo.

ARTÍCULOS

Es interesante destacar dos elementos que enriquecen la discusión no sobre esta obra en particular, sino más ampliamente en la forma de construir la historia. El primero de ellos es que la obra de Duchamp fue mucho más que el acto del urinario. Sus últimas grandes obras, *La novia desnudada por sus solteros, incluso* (1915) y la asombrosa *Étant Donnés* (1946-1966) o el *alter ego* de Rose Sélavy resultan mucho más ricas para el análisis de la actividad artística y se instalan como un aporte invaluable a la complejidad de los procesos creativos. En ellas conviven una suerte de manifiesto artístico a la vez que se ahonda en las condiciones que determinan el deseo, la pulsión y la construcción de un imaginario en el cual la tensión sexual nunca resuelta es el motor del mundo. Por qué la historia del arte se ha fijado en el gesto del urinario y lo ha configurado como hito más que en esta producción consistente de Duchamp habla mucho de la forma en que se construye la historia, con relatos más o menos geniales o heroicos que poco contribuyen al debate.

En segundo lugar, la constante invisibilización de las mujeres en su aporte a los diferentes ámbitos de la vida es un hecho que no hay que perder de vista. Hay una historia completa que ha permanecido oculta en la cual es posible encontrar nuevas miradas sobre operaciones conocidas o bien, como ha sucedido con algunas investigaciones de historiadoras feministas, autorías falseadas o participaciones de mujeres artistas, científicas e intelectuales mucho más determinantes de lo que se creía. Es importante hacerse consciente de este sesgo al momento de evaluar los caminos que las disciplinas han seguido desde la constitución de los elementos de la modernidad y las voces autorizadas que desde ahí emergen, siempre masculinas, blancas y occidentales.

Por el momento, en opinión de la autora de este artículo, no existen los elementos definitivos para zanjar esta discusión, y en esto radica lo fascinante de la historia del arte. Como suele suceder en este ámbito, lo más probable es que *La fuente* sea el resultado de una serie de contaminaciones cruzadas, de autorías parciales y de influencias diversas que se concentran en un punto del espacio-tiempo y terminan marcando una era. Las discusiones todavía en desarrollo permiten, en cambio, descubrir una serie de líneas de fuerza que van mucho más allá del campo del arte. Sería interesante, por ejemplo, abrirse a la posibilidad de que el concepto de *ready-made* tenga un sentido más amplio. Que no se trate solo de la reocupación de un objeto previamente fabricado con un carácter utilitario para fines artísticos, sino, también, que pueda considerarse como la apropiación y reapropiación de un entramado de relaciones que ocurren en un determinado contexto, describiendo un escenario mucho más complejo y enriquecido que la figura fácil del genio y su leyenda.

Si hay algo claro para el arte, es que se trata de un ejercicio público, y quien hizo del urinario un acto público de grandes dimensiones fue justamente Duchamp, y ese gesto es indudable. Pero una concepción activa de la historia, consciente

de los prejuicios que han levantado un tipo de acontecimiento por sobre otros, o algunas voces que acallan a las demás, no solo permitirá actualizar el conocimiento humano, sino, también, conectar de mejor manera con una verdad que, por su carácter intersubjetivo, aporte algo más de justicia y de complejidad a la forma en que enfrentamos los relatos.

REFERENCIAS

Ades, D. y Brotchie, A. (diciembre de 2019). Marcel Duchamp was not a thief [Marcel Duchamp no era un ladrón]. *The Burlington Magazine*. Recuperado de <https://atlaspress.co.uk/marcel-duchamp-was-not-a-thief/>

Arrieta Gutiérrez, P. (23 de agosto de 2020). Entrevista a Pablo Oyarzún. Santiago, Chile.

Bailey, B. (2019). The Baroness Theory Debunked, and the Real Heroine behind Duchamp's Fountain [La teoría de la baronesa desacreditada y la verdadera heroína detrás de la fuente de Duchamp]. *The Burlington Magazine*, (1399), 804-810.

Breton, A. (1935). Le Phare de la Mariée [El faro de la novia]. *Le Minotaure*, (6), 45-49.

Camfield, W. (1987). Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917 [La fuente de Marcel Duchamp: su historia y estética en el contexto de 1917]. *Dada/Surrealism*, 16, 64-94.

Camfield, W. (1989). *Marcel Duchamp Fountain* [La fuente de Marcel Duchamp]. Houston, Estados Unidos: Houston Fine Art Press.

Doctorado en Filosofía. (4 de noviembre de 2017). *Foro de las Artes. La fuente de Marcel Duchamp* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8wXqEz5zzOo>

Duchamp, M. (abril de 1917). Marcel Duchamp to Suzanne [De Marcel Duchamp a Suzanne]. En *Jean Crotti papers, 1913-1973*. Recuperado de <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/marcel-duchamp-to-suzanne-777>

Durán, G. (2013). *Baronesa dandy, Reina dadá. La vida-obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*. Madrid, España: Díaz & Pons Editores.

Filmform - The Art Film and Video Archive. (6 de febrero de 2018). *Lene Berg: Shaving the Baroness* (2010, 1 min excerpt) [Lene Berg: Afeitando a la Baronesa (2010, 1 min, extracto)]. Disponible en <https://vimeo.com/254519668>

Forn, J. (17 de julio de 2016). Elsa von Freytag-Loringhoven: La poeta de los objetos perdidos. *Radar, Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11656-2016-07-17.html>

Freytag-Loringhoven, E. (1920). Buddah [Buda]. *The Little Review*, 6(9), 19-20.

Gammel, I. (2002). *Baroness Elsa: Gender, Dada, Everyday Modernity, A Cultural Biography* [Baronesa Elsa: Género, Dadá, modernidad cotidiana, una biografía cultural]. Massachusetts, Estados Unidos: MIT Press.

Hustvedt, S. (2019). *Recuerdos del futuro*. Barcelona, España: Seix Barral.

Letters to the editor. Did Duchamp really steal Elsa's urinal? (4 de marzo de 2020). *The Art Newspaper*. Recuperado de <https://www.theartnewspaper.com/comment/letter-to-the-editor-or-did-duchamp-really-steal-elsa-s-urinal#:~:text=In%20a%20text%20recently%20discovered,Mutt>

ARTÍCULOS

Naumann, F. y Obalk, H. (2000). *Affectt Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp* [Afectuosamente, Marcel: La correspondencia selecta de Marcel Duchamp]. Londres, Reino Unido: Thames and Hudson.

Spalding, J. y Thompson, G. (20 de febrero de 2020). Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal? *The Art Newspaper*. Recuperado de <https://www.theartnewspaper.com/comment/did-marcel-duchamp-steal-elsa-s-urinal#:~:text=Only%20one%20of%20his%20original,an%20attack%20on%20art%20itself>

The Richard Mutt case. (1917). *The Blind Man* (2). Nueva York, Estados Unidos.

Wade, M. (22 de julio de 2015). Historians flush out the «fraud» behind 20th century's most influential artwork. *The Times*. Recuperado de <https://www.thetimes.co.uk/article/historians-flush-out-the-fraud-behind-20th-centurys-most-influential-artwork-wf60w50fg9l>