



Cien años
de una fuente
que redefinió

el arte

CARLOS ARTURO FERNÁNDEZ URIBE

El 9 de abril de 1917 se inauguró en Nueva York la primera exposición de la Sociedad de Artistas Independientes. Esta sociedad, creada a finales de 1916, se inspiraba en la asociación francesa de igual nombre, que existía desde 1884, y seguía en lo fundamental sus mismas normas: quien quisiera podía presentar sus obras y quedaban abolidos los odiosos jurados de selección y de premiación que habían torpedeado todas las nuevas manifestaciones artísticas a lo largo de los últimos 250 años; por supuesto, tampoco había premios ni distinciones. En Nueva York cualquier persona podía ser miembro de la Sociedad pagando la inscripción, que costaba un dólar, y cada miembro tenía derecho a exponer hasta dos obras, agregando una suma adicional de 5 dólares por cada una de ellas. Como es fácil imaginar, la de 1917 fue la más gigantesca exposición que había sido montada en la historia de la ciudad: unos 1.200 inscritos presentaron aproximadamente 2.500 obras, un número tan elevado que el recorrido de la muestra era de más de 3 kilómetros. El artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), quien había llegado a Nueva York en 1915, formaba parte del comité directivo de la Sociedad de Artistas Independientes y era uno de los más vehementes defensores del nuevo sistema del arte que se pretendía inaugurar con ella.

El centenario de una muestra que no existió

Ya desde 1912 Duchamp había protagonizado numerosos debates, generados desde que su pintura *Desnudo descendiendo la escalera* fuera rechazada en los Independientes de París, un rechazo que violaba los propios estatutos que proclamaban el propósito de permitir a los artistas presentar su obra al

juicio del público con total libertad, que era el objetivo por el cual se habían eliminado los jurados de admisión. Más adelante, en 1913, presentó la *Rueda de bicicleta sobre un taburete*, la primera manifestación de sus *ready-mades*, objetos “ya hechos”, casi siempre procedentes del mundo industrial, “elegidos” por el artista como obras de arte. De 1914 es el *Porta botellas*, un objeto comprado en una feria callejera en París y presentado sin intervención adicional. Tampoco hizo ninguna modificación a la comúnmente llamada *Pala de nieve*, creada en Nueva York en 1915, poco después de su llegada a la ciudad, exceptuando la asignación de un título insólito: *Anticipación del brazo quebrado*.

Por lo demás, sus ideas y procedimientos eran conocidos en el medio artístico a ambos lados del Atlántico y formaban parte de una tendencia cada vez más fuerte que condujo a la fundación del dadaísmo en Zúrich, en febrero de 1916. Ese clima anticultural tenía ya fuerte arraigo en Nueva York por la presencia de artistas como Man Ray y Francis Picabia y por el trabajo de la Galería 291 del fotógrafo Alfred Stieglitz. Incluso algunas entrevistas de Duchamp, en las que afirmaba que aquella pala de nieve era el objeto más hermoso que había visto en su vida, llegaban a las páginas de los periódicos. Seguramente no era el artista más famoso de Nueva York, pero tampoco era un desconocido: baste recordar que su *Desnudo descendiendo la escalera* fue expuesto en el *Armory Show* de 1913, en el que generó un gran escándalo, recibiendo incluso el rechazo irónico del presidente Theodore Roosevelt, y, además, que en 1917 era uno de los fundadores y directores de los Independientes.

Se supone que lo que ocurre a continuación, el episodio del orinal de Duchamp,

es ampliamente conocido; y, sin embargo, nada resulta muy seguro, lo que, por supuesto, contribuye a crear un clima de leyenda que magnifica la situación.

La historia oficial sostiene que, pocos días antes de la exposición, Marcel Duchamp, acompañado por dos amigos y mecenas norteamericanos, compró el orinal de porcelana en un almacén de fontanería en Nueva York; lo llevó a su estudio y, como aparentemente no pretendía instalarlo en la pared, lo acostó sobre el lado plano, lo firmó y fechó con pintura negra en la parte exterior izquierda, usando el nombre de R. Mutt; luego, definió el título: *Fuente*. A continuación lo hizo llegar de manera regular a la sede de la exposición, dentro de los plazos fijados y, cumpliendo los trámites reglamentarios, adjuntó los seis dólares exigidos: uno para la inscripción del supuesto señor R. Mutt y cinco para la exposición de la *Fuente*.

A pesar de que las normas de la Sociedad de Artistas Independientes eran claras y explícitas, la *Fuente* no fue expuesta; el comité directivo se enfrascó en álgidas discusiones acerca de si semejante objeto podía ser considerado una obra de arte; Duchamp, que formaba parte del comité, defendió la *Fuente* con vehemencia, sin revelar que era obra suya, pero fue derrotado. El comité argumentó que se trataba de un objeto muy útil en el lugar adecuado, pero que ese lugar no era una sala de arte y que, por definición, un orinal no era una obra de arte. Duchamp, entonces, renunció a la Sociedad, manteniendo durante algún tiempo al señor R. Mutt en el anonimato. Como es obvio, la *Fuente* no se expuso ni apareció en el catálogo de la muestra.

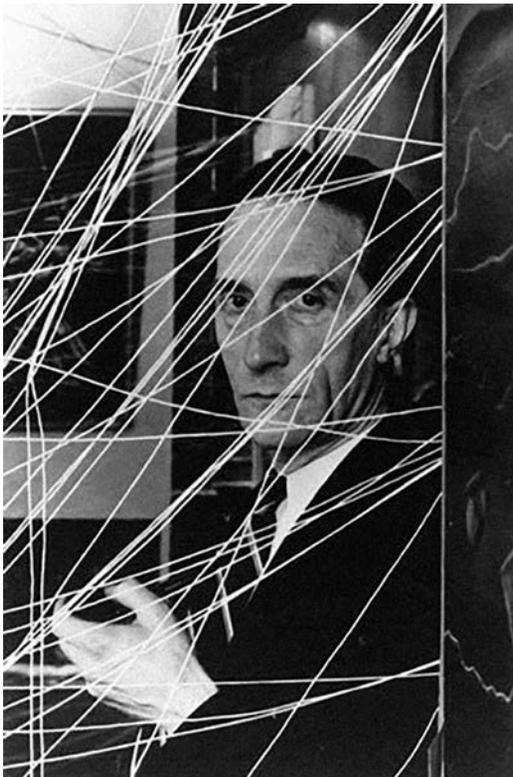
Ni siquiera sabemos con certeza qué pasó con la *Fuente* original. Según algunos,

en medio de la discusión, un miembro del comité la tiró al piso y la quebró para cortar por lo sano el problema de su exhibición; otros afirman que sí estuvo en la muestra pero oculta tras un mueble y que Walter Arensberg, uno de los mecenas compañeros de Duchamp, la compró y salió con ella, escandalizando al público que llenaba las salas. Lo que parece cierto es que la obra desapareció y que no se conserva ningún registro de ella. Algunos días después, en la sala de su Galería 291, Alfred Stieglitz hizo una foto que se convirtió en la imagen oficial de la *Fuente* y que apareció en el mes de mayo en el número 2 de la revista *The Blind Man*; sin embargo, parece que era ya una copia del *ready-made* original, y que también esa copia desapareció.

No parecía importar mucho si el objeto se conservaba o si se trataba de una copia más. Tampoco si el orinal o su copia salían de las propias manos de Duchamp o eran realizados siguiendo el modelo "oficial". Incluso, con base en una carta que el propio artista escribió a una de sus hermanas en el momento del escándalo, en los últimos años se ha planteado que la idea y hasta la compra del orinal fue obra de otra persona, su amiga, la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, y que Duchamp se habría limitado a asumir la idea, firmarla y enviarla a la muestra.

Y para aumentar el desconcierto, no es del todo claro el propósito de Duchamp al enviar la *Fuente* a la exposición. Era conocido su sentido del humor y el gusto por hacer bromas y atacar de manera irónica las pretensiones ampulosas de los artistas, lo que muchas veces desembocaba en escándalos y debates más o menos intensos. Seguramente tenía presente su discusión con los Independientes de París, quienes, violando sus propios estatutos, habían

rechazado su obra en 1912; quizá quería poner a prueba la apertura del grupo de Nueva York frente a las ideas que en esa misma ciudad él ya había propuesto con sus *ready-mades*, en los cuales veía una nueva forma de escultura. Adicionalmente, era consciente de que la ruptura con las normas académicas que por siglos habían definido el arte, ruptura que en los Independientes se materializaba en la eliminación de los jurados, implicaba moverse en un campo minado donde el arte había perdido toda certeza y que, por tanto, exigía nuevos criterios para enfrentar las obras. Le fascinaban los juegos de palabras y quizá podemos especular que dejó una prueba bastante hermética de ello en la firma y en el título de la obra. Pero, más allá de todas estas suposiciones, es bastante obvio que Duchamp esperaba que su *Fuente* se expusiera: sabía que se trataba de una provocación que necesariamente generaría un cierto escándalo, pero también debía tener claro que ese objetivo solo se lograría si el público podía ver la obra.



Marcel Duchamp inside "16 Miles of string", 1942

En cualquier caso, no todo se quedó en el campo del desconcierto y del escándalo en el comité directivo de los Independientes. En el número 2 de la ya mencionada revista *The Blind Man*, en mayo de 1917, apareció un editorial sin firma pero seguramente escrito por el mismo Marcel Duchamp, que vale la pena leer porque recoge los argumentos del comité contra la obra y los de Duchamp en su defensa:

El asunto Richard Mutt

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca fue expuesto.

He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt:

1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar.
2. Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería.

Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros.

Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto.

En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido América han sido sus productos de fontanería y sus puentes (en Ramírez, 1994: 54).

En realidad, en las décadas siguientes, dominadas a nivel internacional por los debates artísticos acerca de la abstracción, no se volverá a hablar de la *Fuente* ni de sus implicaciones. Reaparece apenas tangencialmente en la segunda mitad de los años treinta, cuando Duchamp incluye un orinal en miniatura en el conjunto de 69 reproducciones de sus

obras que conforman esa especie de museo portátil que son sus *Cajas en maleta*. Solo a partir de los años cincuenta, con el redescubrimiento de las poéticas del Dadá, se reactiva el interés por trabajos como la *Fuente*; sin embargo, como lo sostiene Pierre Restany con relación al nuevo realismo francés, que es una de las principales manifestaciones del neodadaísmo, para ese momento se ha superado la negatividad absoluta del Dadá que parecía buscar solo la destrucción del arte: se pasa del no al cero, señala Restany, para indicar que aquellos trabajos de la primera parte del siglo se habían limitado a producir una especie de *tabula rasa* a partir de la cual el neodadaísmo crea un arte nuevo. En otras palabras, cuando el mismo Duchamp realiza o autoriza en los cincuenta y sesenta unas 15 copias de la *Fuente* que se encuentran en distintas colecciones del mundo, la obra se ha ido cargando de nuevas connotaciones y, por supuesto, ha entrado de lleno en el sistema artístico que buscó demoler. Por lo demás, es solo después de mediados del siglo cuando Duchamp empieza a ser visto como un artista realmente importante.

Pero no se trata solo de que, como en muchos otros casos, también aquí el sistema y el mercado del arte hayan acabado imponiendo sus valores. Lo interesante es que, después de cien años de su primera aparición frustrada, desde mediados del siglo xx hasta hoy, se sigue discutiendo sobre esta obra no expuesta, con renovada beligerancia; y, casi siempre, los argumentos a favor y en contra se mueven alrededor de las mismas ideas del editorial de *The Blind Man*. Incluso puede afirmarse que alrededor de la *Fuente* de Marcel Duchamp se siguen librando las discusiones más intensas en el mundo del arte, lo que por sí mismo justifica interesarse por ella, aunque no se pretenda hacer un análisis propiamente dicho de la obra.

La Fuente entre polos opuestos

Las posiciones de E. H. Gombrich y Arthur C. Danto frente a esta obra resumen bien el enfrentamiento de ideas. Gombrich es, sin lugar a dudas, el más conocido y respetado

historiador del arte desde mediados del siglo xx, autor del libro de arte más vendido de la historia humana, mientras que Danto es quizá el más importante crítico y filósofo del arte entre la segunda mitad del xx¹ y comienzos del xxi.

Gombrich niega radicalmente la importancia de Duchamp. Como ya se anotó, el interés por estas obras comienza a cobrar fuerza en los años cincuenta y, por eso, es comprensible que Gombrich no haga ninguna referencia al artista francés en las primeras versiones de su *Historia del Arte*, aparecida en 1950;² habrá que esperar hasta 1966 para que en la undécima edición le dedique dos breves líneas: “El artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) adquirió fama y notoriedad en base a coger cualquier objeto (al que él llamaba *ready-made* [ya hecho] y firmarlo [...]” (2007: 601-602). Para Gombrich, las obras de Duchamp (y las de Joseph Beuys, que relaciona con él), que pretenden haber ampliado la noción de arte, se reducen a ser un “retorno de la mentalidad infantil” que se manifiesta en eliminar la diferencia entre las obras de arte y los demás objetos hechos a mano. Considera que se trata solo de una moda a la que espera no haber contribuido con el comentario que abre su *Historia* (“No existe, realmente, el Arte”).

Cabe agregar que no es esta la única mención a Duchamp en *La Historia del Arte* de Gombrich, sino también la única referencia que hace de los *ready-mades*, lo que, por supuesto, implica que todas las obras que se desarrollen de esta manera quedan desterradas de sus límites del arte. A ello se agrega una sola mención pasajera al *collage*, mientras que se deja de lado cualquier alusión a los demás fenómenos contemporáneos que tienen relación con los objetos, tales como el *objet trouvé* del surrealismo, los ensamblajes, los ambientes, el *happening* o el *performance*.

Por lo demás, Gombrich afirma que la suya es una posición absolutamente consciente: le parece “[...] un tanto incongruente registrar, analizar y enseñar estos gestos

del antiarte con la misma solemnidad, por no decir pompa, que ellos se habían propuesto ridiculizar y abolir” (601). Incluso afirma que el de Duchamp es un asunto al que no presta la menor atención: “Hay una cantidad aterradora de libros, que no leo, sobre Duchamp y sobre toda esa historia en torno al inodoro que envió a una exposición... Se dice que ‘redefinió el arte’. ¡Qué trivialidad!” (en Gombrich y Eribon, 1993: 73).³

En síntesis, los de Gombrich son los mismos argumentos del comité directivo de los Independientes de Nueva York cuando la *Fuente* fue rechazada: no es arte, no significa nada y no vale la pena gastar el tiempo y la reflexión en algo tan banal. El asunto es más problemático todavía porque Gombrich se manifiesta radicalmente en contra de todo esencialismo, en especial frente a la posibilidad de definir el arte, que considera como una noción culturalmente determinada: “Es muy importante en cada situación de este género, saber que se puede dar lo que Popper llama una ‘definición de izquierda a derecha’, una definición en la cual yo pueda decir: ‘En lo que sigue, llamaré ‘arte’ esto o aquello, pero no puedo decir qué es el arte’” (72). En otras palabras, Duchamp queda por fuera del arte; pero eso no ocurre por la obra que realiza, sino por la decisión de Gombrich de no incluirlo, al margen de cualquier otra consideración cultural. Es evidente que no percibe que, puesta de esta manera, su argumentación es igual a la que usaba el academicismo del siglo XIX para rechazar sucesivamente a románticos, realistas o impresionistas.

Toda la obra de Gombrich es admirable; sin embargo, es evidente, como él mismo lo reconoce, que no es muy sensible frente a los asuntos del arte contemporáneo. Pero, quizá, no es esa “falta de sensibilidad” (como si estuviera obnubilado por la fascinación del arte del pasado) lo que le impide aceptar la obra de Duchamp, sino, por el contrario: rechazar la importancia del *ready-made* y de Duchamp impide a cualquier persona poder aproximarse

razonablemente a muchos de los problemas del arte contemporáneo.

Por desgracia, el planteamiento de Gombrich puso de moda la fácil descalificación de amplios sectores del arte contemporáneo con el sencillo argumento de que se trata de una estafa orquestada por los actores del sistema del arte y sustentada solo con vacíos argumentos de autoridad.

En contraste con la actitud y posición de Gombrich se encuentra el trabajo de Arthur C. Danto, quien formula toda una filosofía del arte a partir del amplísimo conjunto de obras contemporáneas que directa o indirectamente se pueden vincular con la *Fuente* de Duchamp. No se trata de un simple ejercicio de autoridad institucional, como sería afirmar que la *Fuente* es una obra de arte, o que no lo es, porque así lo decidieron los críticos, los historiadores del arte o los museos; por el contrario, Danto plantea un desarrollo de razonamientos fundamentados y de teorías filosóficas entre las cuales encuentra sentido una tal “transfiguración del lugar común”. Y no se trata de una afirmación pasajera o puntual, sino que se convierte en uno de los problemas alrededor del cual gira todo su trabajo filosófico; con razón, se reconoce a sí mismo como autor de algunos de aquellos libros sobre Duchamp que Gombrich no quería leer.

Danto reconoce que la *Fuente* es indiscernible de otro orinal y que en su presentación como obra de arte quedaba por fuera cualquier ejercicio de habilidad manual o de oficio. Por lo tanto, su condición de obra de arte radica en algo que está por fuera del objeto mismo y solo es posible comprenderla en el contexto del mundo del arte, entendido este no como un ámbito de instituciones formales, sino como un mundo de reflexiones y de razones, de teorías, de historia del arte y de contexto cultural en un momento histórico determinado; pero cabría agregar que ese mundo del arte no es solo de “razones racionales”, sino también de emociones y sensibilidades, una atmósfera dentro de cuyas múltiples relaciones encuentra sentido un hecho



Duchamp por Henri Cartier-Bresson, 1968

En 1913 presentó la *Rueda de bicicleta sobre un taburete*, la primera manifestación de sus *ready-mades*, objetos “ya hechos”, casi siempre procedentes del mundo industrial, “elegidos” por el artista como obras de arte.

artístico determinado que no lo tendría como evento aislado. Por eso, darle a la *Fuente* de Duchamp el estatuto de obra de arte no es el resultado de una declaración, de un *fiat*, sino de un descubrimiento de su posibilidad y sentido, basado en aquel contexto múltiple de razones.

En el mismo orden de ideas se puede afirmar que este mundo del arte no es una realidad fija y estable, sino un proceso en desarrollo, una creación colectiva y en velocidades variables, donde nada está plenamente definido de antemano ni se cuenta de entrada con todas las herramientas de análisis y de interpretación.

Antes de repetir mecánicamente que el arte contemporáneo es una estafa o que el orinal de Duchamp nos fue impuesto

como arte por un mero efecto mágico de autoridad institucional, convendría revisar, no solo lo que nos ha posibilitado pensar (también las estafas lo hacen), sino, sobre todo, el mundo de arte y de sentido que ha permitido construir. La teoría de la estafa quizá nos responda que justamente se trataba de crear un mundo donde la estafa fuera eficaz; pero esa respuesta ignoraría que cada descubrimiento de la historia del arte (la perspectiva, el óleo, el claroscuro, la fotografía, el color de los impresionistas y muchos más) ha impulsado el desarrollo de unas condiciones del mundo del arte dentro del cual esas ideas y descubrimientos puedan funcionar y dirigir la creación artística. En realidad, la de la estafa es una “teoría conspirativa”, casi paranoica.⁴

A pesar de todo, la *Fuente* sigue viva

Se puede estar de acuerdo o no con Gombrich o con Danto; considerar que la *Fuente* era solo un chiste vulgar o que permitió una redefinición del arte; insistir en una evidente habilidad de Marcel Duchamp con las palabras, lo que le permitía encontrar títulos que no pocas veces parecen llenarse de metáforas; identificar su obra con un movimiento heterogéneo que pasa por la búsqueda del hermetismo, la astrología, el disfraz y el juego de ajedrez. Todas esas posibilidades revelan la amplitud de problemas que se pueden derivar de la *Fuente*.

Inclusive sin hacer un análisis de la obra es posible asumir una actitud pragmática a partir de la cual se afirma que importa poco si se trata o no de una obra de arte; pero, sea una cosa u otra, la *Fuente* es un momento fundamental en un proceso que, a lo largo de los últimos 150 años (quizá habría que retroceder hasta la obra de Paul Cézanne), junto con muchos otros trabajos, ha transformado constantemente el campo de las artes visuales. Al margen de la valoración que se le dé, esa transformación es una realidad innegable que sugiere una serie de reflexiones pertinentes a la hora de considerar la *Fuente*, un siglo después de la elección del señor Mutt.

Duchamp, que formaba parte del comité, defendió la *Fuente* con vehemencia, sin revelar que era obra suya, pero fue derrotado.

Tiene razón E. H. Gombrich cuando señala que es una trivialidad afirmar que la *Fuente* redefinió el arte. Pero es una trivialidad por dos razones distintas que Gombrich pretende negar frente a Duchamp, al mismo tiempo que las utiliza ampliamente en su

Historia del Arte. En primer lugar, porque la *Fuente* no fue un evento mágico, puntual y aislado, y ni siquiera inmediato; una enorme cantidad de artistas, de teóricos y de públicos, en especial a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, fueron quienes con sus reflexiones, debates y trabajos han transformado y redefinido el arte; y es curioso que Gombrich no lo reconozca mientras que afirma con insistencia que la historiografía del arte debe tener en cuenta el nicho ecológico en el que se desarrollan las obras. Y, en segundo lugar, resulta una trivialidad porque, frente a Duchamp, Gombrich quiere olvidar las consecuencias de una vieja idea del siglo XIX que él mismo retoma para abrir su *Historia del Arte*; en efecto, si no existe realmente el Arte, sino que solo hay artistas, ello significa que el arte se redefine permanentemente en las obras a lo largo del tiempo. A no ser que se afirme que Duchamp no es un artista sino un aficionado a la fontanería, un extremo al que no llega Gombrich, quien, como ya se mencionó, lo identifica como un artista francés.

Por otra parte, se suele afirmar que la *Fuente* y, en general, los *ready-mades* de Duchamp encarnan una revolución radical, pues se presentan como uno de los puntos de partida del movimiento conceptual, una poética que parece haber roto con toda la tradición artística al afirmar que el valor fundamental de una obra radica en la idea que la sostiene y no en su realización concreta y material, e incluso que la primera puede existir sin esta. Se trata de una poética revolucionaria, pero en el sentido de que es ella la que permite definir el problema propio del arte dentro de la producción humana, en el curso de la historia. Esa es la base del arte griego, para el cual el concepto de hombre ideal era superior a las realizaciones concretas de la escultura y una obra de arte en sí mismo, a la cual se llegaba a través de la *Paideia*. En el mismo sentido conceptual, se podría analizar la relación entre el arte medieval y la teología, o la obra de Miguel Ángel,⁵ la de los arquitectos de la Revolución francesa, o la que Baudelaire



Photograph by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz

THE COURT REVERED BY THE INDEPENDENTS

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit. New Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a hole and a woman. It is a matter that you or every day in plumber's show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it in that its usual significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

"Buddha of the Bathroom"

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; there is a death in every change, and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We weak forward-looking backward, each with more of his predecessor's personality than his own. Our eyes are not seen. The ideal that our ancestors have found together but no man has made; in *La Théologie des Idées*, René de Guise's most quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charming thing about our human institution is that although a man marry he can never be sure a husband. Besides being a monkey-making device and the one man that one woman can sleep with in legal purity without in her may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Now, while to his employees he is nothing but their "Boss," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex. But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogamy. When the famous *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* seen in by Richard Mutt, because the object was irreversibly associated in their staid minds with a certain unusual function of a secretive sort. Yet to any "manner" eye

is a generous and glib old man, neither set nor scientific, who on the same subject actually cites by way of illustration, how by the strength simply of her imagination, a white woman gave birth to a "black woman." So you see how he is good for nothing but quotation, M. Montaigne.

At least as a souvenir of Art how valuable it might have been! If it be true, as Gertrude Stein says, that pictures that are right stay right, consider, please, on one side of a work of art with excellent references from the East, the fountain, and on the other almost anyone of the magnitude of pictures now showing along the walls of the Grand Central Palace of ART. Do you see what I mean?

Like Mr. Mutt, many of us had quite an exuberant notion of the independence of the Independent. What to ART?

In those who say that Mr. Mutt's exhibit may be Art, but it is the art of Mr. Mutt since a plumber made it? I reply simply that the *Fountain* was not made by a plumber but by the force of an imagination; and of imagination it has been said, "All men are shocked by it and some overcome by it." There are those of my imaginative acquaintance who preferring to admit the imaginative vigor of Mr. Mutt and his position, shyly quoted to me a story told by Montaigne in his *Essays* of the foundation of a man whose Latin name I can by no means remember, who so studied the very "essence and nature of idly" as to make his initial judgment nevertheless; so that through occasional wisdom he became a fool. It is a pretty story, but in defense of Mr. Mutt I must in justice point out that our merry Montaigne

is a generous and glib old man, neither set nor scientific, who on the same subject actually cites by way of illustration, how by the strength simply of her imagination, a white woman gave birth to a "black woman." So you see how he is good for nothing but quotation, M. Montaigne.

That pardon my praise for seventh Nietzsche. In praise, there is more observation than in blame; and so to seem officially sincere or apply serious, I shall write in above, with a perverse grin, a neutral title that will please none; and as did René de Guise, that gentle cynic and monkey without a tail, I too conclude with the most profound word in language and one which cannot be argued—a pacific Perhaps!

LOUIS WOMER.

FOR RICHARD MUTT

What may say they make a contribution. That is that and. For the going every thing has its side. The going run right along. The going just how going. C. DEKOSTER

Lo que parece cierto es que la obra desapareció y que no se conserva ningún registro de ella. Algunos días después, en la sala de su Galería 291, Alfred Stieglitz hizo una foto que se convirtió en la imagen oficial de la *Fuente* y que apareció en el mes de mayo en el número 2 de la revista *The Blind Man*.

afirma como propia del pintor de la vida moderna, entre muchas otras. Es decir, aunque es cierto que Marcel Duchamp y una enorme cantidad de artistas contemporáneos han reivindicado el valor del concepto, con ello, en lugar de romper con la historia, han profundizado en los procesos constitutivos del arte.

En definitiva, la *Fuente* sigue vigente porque, en medio de la situación contemporánea, insiste en recordar que el arte no se refiere a categorías de cosas (como orinales o acuarelas), sino a tipos de valores, los cuales, como es obvio, no pueden encontrarse en las cosas mismas, sino en nuestros conceptos y razones. Y, por eso, esta obra de Duchamp constituye un reto que no puede desconocer ninguna persona que quiera tener una visión crítica sobre la realidad y el mundo contemporáneos.

Y, aunque resulte paradójico, bien podría recordarse aquí a E. H. Gombrich:

Nos ocupamos de la historia del arte, y el arte es una organización de valores. De acuerdo en que estoy aquí haciendo una petición de principio. Tal como he subrayado en algún otro lugar, hay dos significados en el término "arte" en inglés: uno, neutro, que describe cualquier imagen, como cuando hablamos del arte infantil o el arte de los locos; y uno valorativo, como cuando decimos "esta debe ser la obra de un loco, pero lo que ha producido es una obra de arte". No podemos decir esto sin una escala implícita de valores, y no podemos encontrar esta escala en los objetos; sólo podemos encontrarla en nuestra propia mente (1997: 72).

Es difícil encontrar una obra sobre la cual se haya discutido más. En la *Fuente* de Duchamp parecen vincularse prácticamente todos los problemas de la esfera del arte: el autor, la técnica, el público, las formas



Duchamp por Irving Penn, 1948

La *Fuente* sigue vigente porque, en medio de la situación contemporánea, insiste en recordar que el arte no se refiere a categorías de cosas (como orinales o acuarelas), sino a tipos de valores, los cuales, como es obvio, no pueden encontrarse en las cosas mismas, sino en nuestros conceptos y razones.

de exhibición, la originalidad, la copia, la crítica, el museo, el ecosistema del arte, la historia del arte, la práctica relacional, el concepto, la metáfora, la retórica, la pertinencia de lo formal, el problema del contenido. Muchos años antes de Duchamp, Kant planteó que la diferencia fundamental entre la ciencia y el arte radicaba en que la primera puede explicarse y enseñarse mientras que eso resulta imposible para las ideas del artista, que le aparecen, a la vez, como ricas en fantasía y plenas de pensamientos; en ese sentido, la obra de arte produce una experiencia que, en lugar de apagarse rápidamente como ocurre con las experiencias cotidianas, se mantiene e incluso aumenta su intensidad. Y ello se produce, dice Kant, porque el artista trabaja con *ideas estéticas*, “[...] y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a lo cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar y hacer comprensible” (1992: 222).

Las ideas estéticas de Duchamp se mantienen vivas y, como él lo buscó, siguen dando qué pensar y son motivo de debates enconados. Y, en este sentido, la *Fuente* también contribuye a destacar un elemento básico de la creación y de la historia de las artes, a veces olvidado ante la fascinación que produce la perfección formal de los viejos maestros: que la obra de arte se abre hacia el futuro, que no hay en ella solo el encanto de lo pasado, sino, sobre todo, su esencial condición de realidad presente.

Por eso, el asunto no es solo lo que ya estaba en el pensamiento de Duchamp, sino lo que ese gesto nos ha permitido pensar a lo largo de estos cien años. ■

Carlos Arturo Fernández Uribe (Colombia)
Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Grupo de Teoría e Historia del Arte en Colombia.

Referencias

- Bossaglia, Rossana (1992). *Parlando con Argan*. Nuoro, Italia: Ilisso.
- Danto, Arthur C. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. H. (1997). Enfoques de la historia del arte: tres puntos de discusión. En *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. Madrid: Debates.
- (2007). *La Historia del Arte*, 16.ª ed. Londres: Phaidon.
- Gombrich, E. H. y D. Eribon (1993). *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma, 1993.
- Kant, Immanuel (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*, § 49 (“De las facultades del ánimo que constituyen al genio”). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Ramírez, Juan Antonio (1994). *Duchamp: El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Tobón G., Daniel Jerónimo (2008). El caso de Mr. Mutt: autoridad y razón en el mundo del arte. En Diego León Arango Gómez, Javier Domínguez Hernández y Carlos Arturo Fernández Uribe (eds.). *El museo y la validación del arte*. Medellín: La Carreta Editores - Universidad de Antioquia.

Notas

¹ La reflexión de Danto, que se vincula con el problema de Duchamp, empieza a plantearse en 1964, a propósito de una exposición de Andy Warhol en la Stable Gallery, donde aparecía la obra *Brillo Box*, cajas de jabón marca Brillo, visualmente idénticas a las de un supermercado.

² Tampoco se trata de un hecho excepcional. Si se revisan las historias del arte o las colecciones de críticas publicadas antes de 1970, incluso las especializadas en escultura y las dedicadas al siglo XX, se puede constatar que casi ninguna hace referencia a Duchamp; en algunas ocasiones se menciona su *Desnudo descendiendo la escalera*, que se relaciona, por lo general, con el futurismo; en pocos casos hay referencias a sus *ready-mades*, e incluso la mención del mero título de la *Fuente* es casi excepcional. Pero no se puede desconocer que el mismo Duchamp quiso desaparecer de la escena artística durante muchos años; y como, además, cuando estaba presente era una figura tan inclasificable, resultaba fácil de olvidar.

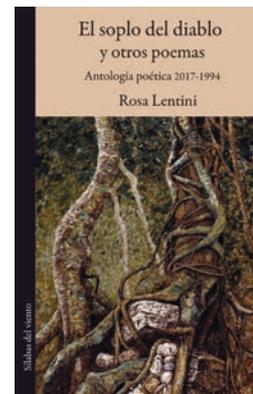
³ Ello da pie a Danto para suponer que Gombrich no leyó su libro *La transfiguración del lugar común* o que quizá lo leyó lo suficiente para considerarlo trivial (Danto, 1997: 244).

⁴ “No sólo resultaría que Duchamp habría sido un estafador (algo que más de una persona está dispuesta a creer). Habría que concluir, además, que todos los artistas, críticos y galeristas que entran en aquella historia habrían sido sus cómplices que habrían actuado de mala fe al dar razones para creer que la fuente era una obra de arte, o unos ingenuos que se habrían dejado engañar por estas falsas razones. Todo habría resultado una comedia de engaños cuyos protagonistas tuvieran solamente dos roles entre los cuales escoger: el de cínico o el de tonto. Más aún, si la Teoría Institucional radical fuera cierta, habría que decir que esto es lo que ocurre en todo el mundo del arte: una gran cantidad de personas que engaña a los demás o se engaña a sí misma creyendo que hay algo importante en el arte o que los artistas nos dicen algo a lo que vale la pena escuchar. Bien se puede dudar de la buena fe de algunos artistas, de algunos coleccionistas o de algunos críticos. Pero sólo se puede extender esta imagen a todo el mundo del arte basándose en una de teoría de la conspiración guiada por una paranoia generalizada” (Tobón G. en Arango, Domínguez y Fernández, 2008: 96).

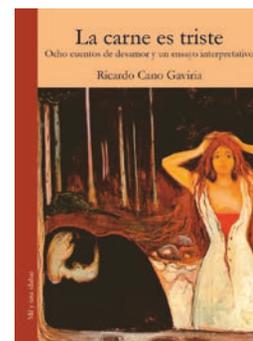
⁵ “Miguel Ángel [...] ya había llegado al punto de pensar que hacer una obra de arte es pensar un pensamiento, más que hacer un objeto” (Argan en Bossaglia, 1992: 17).

Novedades

El soplo del diablo y otros poemas. Antología poética 2017-1994
Rosa Lentini
Sílabá editores,
Medellín, 2017
224 p.



La carne es triste. Ocho cuentos de desamor y un ensayo interpretativo
Ricardo Cano Gaviria
Sílabá editores,
Medellín, 2017
95 p.



Todo era azar en el hotel Sahara
Rubén Vélez
Sílabá editores,
Medellín, 2017
213 p.

