



# EL SECRETO DE LA MANO

## 50 AÑOS DE *ÉTANT DONNÉS*

EFRÉN GIRALDO

Nada parece indicar algo extraordinario en el viejo portalón, salvo que se encuentra al final del pasillo de un museo. Su altura es un poco superior a la que tendría una puerta normal, aunque se puede pensar que se trata más bien de un ejemplar antiguo, directamente trasladado al espacio de contemplación que ofrece la sala en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia. —Sabemos que Duchamp lo eligió en uno de sus viajes a Cadaqués y que lo hizo trasladar a su estudio secreto—. Es también una especie de *ready-made*, aunque más grande de lo normal. El pesado cuerpo de madera está directamente empotrado en la pared, una superficie rústica diferente del limpio acabado de los muros adyacentes. Los ladrillos hacen marco a las dos alas batientes, que permanecen atrancadas.

Hay que acercarse, franquear la distancia a la que normalmente se debe contemplar una obra e intentar una mirada a través de la puerta. Para poder fisgonear, no se necesita ningún llamado —la ficha técnica no lo ordena—. Solo hay que intentar recorrer con los ojos la superficie y encontrar la mirilla. Los dos agujeros irregulares se hallan a la altura de nuestra cabeza. En sus instrucciones de instalación, Duchamp no usa la palabra “espectador”, sino el término *voyeur*.

Una vez nos acercamos a la mirilla, lo que encontramos es algo que contradice la aparente libertad visual que supone el acto de espiar, pues advertimos una especie de recorte a través del cual se puede contemplar ya lo guardado. O sea que la visión se vuelve recesiva, pues no nos encontramos con la cosa, sino con un agujero en un muro que, con la negrura, hace un nuevo marco al objeto de contemplación.

Es entonces cuando, en la tercera parte de la instalación, podemos ver el cuerpo femenino tumbado sobre la hierba, del cual no alcanzamos a ver el rostro ni los pies. Solo en plano medio, aparecen el brazo que sostiene la lámpara de gas encendida, el pubis rasurado, parte de los muslos, del pecho y de la cabellera, y al fondo un paisaje con una caída de agua que fluye misteriosamente. Estamos frente a un desnudamiento de los mismos mecanismos de la representación. Es un comentario a *El origen del mundo*, el cuadro de Courbet.

Aunque llena de detalles, la elaboración de *Étant donnés*, un proceso que secretamente Duchamp llevó a cabo durante veinte años, estuvo absolutamente controlada. Las pruebas, los esquemas, las notas, las maquetas y el mapa para la instalación definitiva integran una extraña zona que consolida el corpus de obras “no artísticas” de Duchamp. Artesanías, copias, reelaboraciones, emprendimientos comerciales, curadurías, diseños y actividades editoriales de diverso tipo se ven ahora como parte integral de una trayectoria en nada convencional.

Pero la mano seguía trabajando de manera clandestina en una obra de arte. Por más de dos décadas, Duchamp gira alrededor de un proyecto tanto o más complejo que el *Gran vidrio*. Una especie de declaración erótica en la que el espectador estaba llamado a participar de una manera enteramente novedosa. Piezas eróticas como *Objet dard* (1951), *Feuille de vigne femelle* (1950), *Prière de toucher* (1947) y *Coin de chasteté* (1954) hacen del erotismo un tema más explícito si se quiere. Todas estas piezas, que muy ocasionalmente ven la luz, encubren una dedicación mucho mayor.

Aparece primero el deseo de hacer un desnudo tridimensional con el pubis lampiño, luego la decisión de hacer el emplazamiento del maniquí en el paisaje y, por último, la idea de unas puertas que lo guarden. Como sabemos por las investigaciones de las que hoy disponemos, Duchamp estuvo empeñado durante veinte años en un arduo y constante trabajo experimental, de estudio de materiales y prueba de distintas alternativas de formalización. Un proceso meritorio si entendemos que debió hacer un enorme esfuerzo para dejar claras las condiciones de ejecución, que dejó detalladamente indicadas. Sus testamentarios estéticos, su esposa Teeny Duchamp y su hijastro Paul Matisse, debieron seguir las instrucciones para el desmonte de la instalación en su apartamento, traslado y reubicación en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia.

Esa institución, elegida por Duchamp como lugar de reposo de las principales colecciones donde se encontraba su obra, instaló la pieza siguiendo al pie de la letra las instrucciones. Se trata de uno de los pocos casos en el arte moderno donde la interpretación es, como en la música, primero una especulación y no un ejercicio de exégesis comunicado en un texto. El manuscrito dejado por Duchamp, rico en ilustraciones, fotos y esquemas, viene a ser como la partitura que correspondió ejecutar al personal del Museo. Nada raro en un artista para quien los aspectos de exhibición, curaduría y montaje fueron inherentes a su concepción del trabajo artístico. Es artesanal la obra, pero también el proceso de elaboración de las instrucciones y el complejo procedimiento administrativo con que el artista comprometió al Museo. Fue principalmente su gran prestigio, así como la tentadora oferta de dejar allí la mayoría de su obra, lo que decidió que en Filadelfia se comprometieran con un proyecto ambicioso del que nadie sabía nada, pero que resultó ser precursor de las distintas formas de arte participativo y de instalación.

Investigadores tan rigurosos como Calvin Tomkins, Bernard Marcadé y Elena Filipovic han insistido en la dimensión secreta de este, el

último proyecto de Duchamp. Un proyecto que, bien examinado, pone de presente en su obra tardía una dimensión a la que no podríamos menos que llamar “paradójica”. Por un lado, es una obra realizada en medio de una creencia extendida en la comunidad artística internacional: supuestamente, Duchamp había abandonado el arte desde los años treinta —Duchamp tenía dos estudios: uno de exartista en el que recibía a sus conocidos y otro, secreto, en el que trabajaba en *Étant donnés*—. Pero, por el otro, es una reivindicación de lo artesanal y lo manual que habría de dejar estupefactos a los críticos y a las instituciones artísticas, acostumbrado en ese momento a considerar a Duchamp como el defensor de un arte mental, conceptual, en el que los aspectos materiales quedaban eclipsados.

Hay que aclarar que esta dimensión manual había aparecido ya en una serie de trabajos de Duchamp, los cuales han pasado desapercibidos por no haber sido considerados en su momento como obras de arte “mayor”. Pensemos, por ejemplo, en el hecho de que, al hacer la *Caja en maleta*, el museo portátil que empezó a elaborar a finales de la década del treinta, Duchamp se hubiera empeñado en la curiosa empresa de fabricar versiones artesanales, y a escala, de los *ready-mades* y otras obras. El peine, el portabotellas, la funda de máquina de escribir y sobre todo el orinal ofrecen, en tanto réplicas, interesantes particularidades. Son copias manuales de gestos de apropiación que, en principio, se habían caracterizado por el rechazo de la manualidad.

Aun en medio de su pregonada parálisis creativa, Duchamp siguió activo, aunque las muchas cosas que hizo o promovió no tenían

un estatuto artístico. Estas actividades, “aparentemente marginales”, como las llama Filipovic, han cobrado un inusitado relieve, pues desmantelan algunos de los lugares comunes instalados en la crítica, entre ellos, el de la inacción absoluta. Es como si en la década del cuarenta, en la que hace cosas extraordinarias como la *Caja en maleta*, o sus curadurías para las retrospectivas del surrealismo, el umbral generado con sus gestos disolventes le hubiera concedido una especie de libertad “de segundo orden” en el seno del arte. Dicho de manera más sencilla: es como si hubiera

trastocado el sistema para ser dejado en paz, para proseguir en actividades para las que la existencia de un nombre o una categoría serían un estorbo. Lo más interesante es, sin duda, el hecho de que Duchamp hubiera continuado con actividades de elaborada dimensión artesanal y explorado bajo este género de actividades manuales una dimensión alternativa para el carácter inmaterial que el trabajo artístico había empezado a adquirir en pleno capitalismo. Por ejemplo, la réplica de la *Fuente* no solo es manual —se trata de una pequeña escultura hecha en

papel maché— sino que en la maleta aparece girado, es decir, en su posición normal.

La idea para *Étant donnés* surgió en 1946, año importante para la amistad erótica que por ese entonces Marcel Duchamp empezó con la escultora brasileña Maria Martins. Maria, de hecho, fue una de las destinatarias de un ejemplar de la *Caja en maleta*, que venía acompañada de una pieza única, su *Paisaje culpable*, una imagen abstracta sobre terciopelo negro que según recientes análisis de laboratorio se pintó con semen. Es cierto que, a la luz de la última y ambiciosa obra que es *Étant donnés*, tales piezas adquieren una coherencia ulterior que es

## Duchamp tenía dos estudios: uno de exartista en el que recibía a sus conocidos y otro, secreto, en el que trabajaba en *Étant donnés*

difícil de negar. *Étant donnés* hace que muchas cosas dispersas de las décadas del cuarenta y cincuenta, “no artísticas” la mayoría, se hagan comprensibles en un universo erótico refinadísimo. Se trata de obras que, de acuerdo con la expresión de Juan Antonio Ramírez, están “en la órbita de *Étant donnés*”.

Y es que, pese a poder ver a posteriori *Étant donnés* como un proyecto articulado y orgánico en el que diferentes piezas adquieren sentido, su instalación definitiva, que concluyó y se mostró al público en 1969, es una obra que no deja de ser sorprendente y, si se quiere, anómala. Primero por su singular relación con la temporalidad, segundo por las amplificaciones de lo artesanal y tercero por el tratamiento de la autoría y el control sobre la formalización final, valores del arte en los que Duchamp había tomado una vía contraria. Es evidente que Duchamp era un artista rico en contradicciones, pero esta última desafía, en buena medida, su propio programa.

Si antes el repentismo de la acción que estaba detrás del *ready-made* dominaba su poética, ahora estamos frente a un proyecto legítimamente “en progreso”, cuya lentitud en la ideación y ejecución es asombrosa. A las figuras de la selección, de la postergación y de la espera se añade ahora la desaceleración, secreta por demás. Si la incubadora de polvo y la ruptura involuntaria del cristal llevaron a que Duchamp dejara del todo inacabado el *Gran Vidrio*, con *Étant donnés* estamos ante lo que aguarda ser concluido con toda seguridad.

El principio de elección, invocado en el escrito sobre la *Fuente*, queda desplazado ahora por el de la elaboración más aplicada que pueda esperarse. Estamos, no solo frente a la elaboración paciente del artesano, sino que la elaboración manual parece maximizarse. De hecho, una artesanía normal, para ser artesanía, no puede demorar en su elaboración todo lo que demoró *Étant donnés* ni tener tales exigencias de gestión y montaje. Con esta obra, Duchamp explora, sometiéndola a presión, una modalidad nueva del trabajo. A la larga, entendemos que la iconoclastia, el gesto repentino y el azar tenían una cara profundamente laboriosa.

Otra característica importante, impensada en Duchamp, es la negación del azar. El control absoluto, al que el artista había renunciado con el fin de romper los límites establecidos del arte, se minimiza. Hay una delegación, es cierto, ya que fueron otros los que instalaron definitivamente la obra, pero las posibilidades de elección de los ejecutantes son limitadísimas: tienen unas instrucciones que los regulan. Una revisión de las carpetas con las quince instrucciones revela que Duchamp pensó hasta en el último detalle. Que la obra sea póstuma y que se deje a otros su ubicación no es entonces un gesto, similar al que nos acostumbraron los *ready-mades*, ni algo que vaya en contra de la iconoclastia autoral que vemos en las piezas atribuidas a Rose Selavy, su *alter ego*, o a Richard Mutt. Es un gesto administrativo, asociado a un tipo de relación controlada con la posteridad, es decir, con la institución y, a la larga, con la muerte.

El *exigit monumentum* horaciano, que define el tópico occidental de la perduración por la obra, adquiere con *Étant donnés* una de sus más extrañas versiones. No hay que olvidar que en la tumba de Duchamp el epitafio postula que “al final son los otros los que mueren”. Así que, ¿por qué no dejar a otros la posible entrada en la posteridad?

Lo hecho por Duchamp en los últimos años de su vida no tiene parangón en la historia del arte. En las dos últimas décadas de su vida, las lógicas de la historia, la consagración y la institucionalidad reciben un segundo trastocamiento, mayor que el que había propiciado años atrás con los *ready-mades*. ¿Por qué? Porque si bien asiste a una consagración gradual, en la que pasa de ser un desconocido en su propio país, hasta ser el artista más importante e influyente del siglo xx, le toca padecer en vida un tipo de posteridad que, bien mirada, no es del todo la deseada. Ver que el gesto contracultural del *ready-made*, atravesado por la inercia estética y la indiferencia del gusto, se convierte en una técnica debió de ser desagradable. En un testimonio a Hans Richter, Duchamp se lamentó de haber arrojado un orinal a la cara, pero que después lo veneraran “como arte estético”.

¿Tiene algo que ver este desdén con su obra artesanal secreta? No deja de ser dicente que el gran iniciador del arte de ideas, el destructor de la manualidad y la primacía de la retina, el cultor de lo mental en el arte, hubiera hecho como última obra algo que contradecía esos nuevos valores. *Étant donnés* es una obra, no solo manufacturada, figurativa, sino deliberadamente contradictoria con lo que la posteridad eligió como legado de Duchamp. Quizás a eso obedece la relativa indi-

ferencia con que su obra final fue recibida en el ambiente crítico y museográfico en 1969.

Esta suerte de contradicción, la última y la más bien orquestada entre las muchas que se suceden después de 1913, ayuda a entender la dislocación que se da, a partir de Duchamp, entre la producción y la recepción institucional y, más específicamente, entre la temporalidad de la producción y la temporalidad de la recepción. Accidentado como fue, el reconocimiento de Duchamp como la figura central del arte contemporáneo ofrece ejemplos de la arbitrariedad del canon y muestra de manera característica el proceso de selección y simplificación que tiene lugar cuando se definen las líneas maestras del arte y la creación cultural. Es como si un Duchamp —el de la dimensión mental, crítica y conceptual del arte— hubiera usurpado los derechos del Duchamp artesano. Sin duda, hay muchas caras de Duchamp que resultan incómodas, y la inesperada reivindicación de la manualidad, la soledad y la entrega al oficio es la más dicente.

El hecho de que la manufactura aparezca con tanta fuerza en la última etapa de su trayectoria tiene un profundo significado. Al volver a suscitar el enfrentamiento entre lo conceptual



y lo manual, pero poniéndose ahora del lado de menor pedigrí artístico e intelectual, Duchamp completa su advertencia sobre la necesidad de emanciparse del trabajo, sin importar cuál sea el aspecto o el género que este tenga. Las tiranías del trabajo inmaterial e intelectual, que él mismo ayudó a definir, se combaten con la acentuación de lo manual. Se trata, como se ha advertido ya, de una emancipación del trabajo, pero, a la larga, de una liberación que solo puede ocurrir a tra-

vés de él. Acaso no haya un afuera del trabajo, ni una alteridad suficientemente contundente que nos ponga fuera del arte. Aun el ocio y la pereza, como Duchamp mostró, son “modos de hacer”.

Con *Étant donnés* estamos, no solo ante una inesperada obra manual, sino ante una ampliación del principio del trabajo material en el contexto ya validado de lo inmaterial y ante una nueva declaración sobre el oficio y sus formas de crear valor y significado. Se trata de un complejo aparataje de producción y montaje que desborda la consideración de lo artesanal como fuerza encaminada a producir objetos pintorescos. Como si quisiera con sus actividades tardías señalar los peligros de la liberación que él mismo agenció —o más bien, como si quisiera señalar que la liberación de lo manual y lo retiniano era aparente o solamente apropiada para un momento determinado— Duchamp actuó de manera igualmente crítica, recordando que, en los privilegios del hacer, late una importante posibilidad de realización humana.

En su libro *El artesano*, Richard Sennett se refiere a la necesidad de que derivemos de los oficios y de la actividad material una suerte de ética que contrarreste las liquidaciones del

nuevo espíritu del capitalismo. La responsabilidad, la aplicación, la posibilidad de tener una carrera centrada en la dedicación y la técnica son objetivos necesarios en una época de flexibilización laboral, hipervisibilidad y cambios acelerados. Al recordar que las nuevas tecnologías tienen un poder que no pueden controlar sus inventores, Sennett señala que “el artesano está a la sombra de Pandora y puede a la vez evadirse de ella”.

Haciendo una analogía con los descubrimientos de la física cuántica, de la ingeniería genética y de las tecnologías de la información y la comunicación, cuyo impacto quizás no alcanzaron a prever sus inventores, Marcel Duchamp entendió la liberación relativa —y acaso contradictoria— que suponía la invención del *ready-made*. El *ready-made*, hay que entenderlo de una vez, no es una técnica más o un género nuevo, es realmente un descubrimiento. Por ello, luego de optar por el silencio, y de decidir que la producción de los *ready-mades* debía limitarse, Duchamp alcanzó a entender el grado de disolución al que su invención conducía. Y también, de alguna manera, quiso con otros gestos, como el del retorno a la manualidad, advertir sobre la posibilidad de que una estética demasiado distante de la fabricación tradicional de obras de arte y objetos engendrara nuevas servidumbres, que son, valga decirlo, las que dominan en nuestra época de alta conectividad y poca reflexión. La libertad del *ready-made* no había supuesto, hasta los años sesenta, una posibilidad de emancipación del mercado y de las instituciones. Era un elemento más del entretenimiento culto, como es en general la mayoría del arte de ferias y bienales.

En su ensayo sobre Duchamp, Maurizio Lazzarato expone, entre muchas ideas, una que resulta de crucial importancia para entender la concepción del trabajo en la era de lo inmaterial: Duchamp produce formas conceptuales y modelos de presencia en el mundo, modos de estar en la realidad histórica, para hacer frente a la institución y al poder. Es un creador de técnicas de pensamiento y de estrategias de realización personal, más que un productor

de repertorios de arte. Desde esa perspectiva, la universalización de la obra de Duchamp no solo sería posible, sino que representaría un tipo de estrategia que se puede vincular con la vida. Función parecida tendría en Duchamp el “rechazo del trabajo”, expresión que, por demás, da título al lúcido estudio de Lazzarato. El uso de lo artesanal en ese momento de su propia historia vendría a tener un valor semejante, pero esta vez como autocrítica del sistema del arte y de la misma iconoclasia vanguardista. *Étant donnés* constituye el mejor comentario de los *ready-mades*.

Ver en los gestos duchampianos técnicas, no del arte, sino de la vida, de la responsabilidad profesional y de la labor cotidiana se convierte en una necesidad en nuestros días, cuando los trabajadores culturales y especialmente los artistas y escritores se ven aquejados por profundos malestares. La instauración de una especie de estética administrativa y de la mediación, el uso de la pereza y la inactividad como táctica anticapitalista, el establecimiento de una zona lável en el arte para crear nuevas formas de vida, nos permite arribar a una crítica de las condiciones actuales de la producción simbólica y la economía creativa. Usar a Duchamp para criticar las malas condiciones del arte post-Duchamp es devolver a la vanguardia —y a su mayor representante— la mejor de sus funciones: ser una crítica del presente y una manera de estar en guardia, siempre, contra uno mismo. ■

#### Referencias

- Filipovic, E. (2016). *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: MIT Press.  
Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp and the refusal of work*. Los Angeles: Semiotext(e).  
Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.  
Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.  
Richter, H. (1973). *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.  
Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.  
Tomkins, C. (1997). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

**Efrén Giraldo**

Ensayista y crítico.  
Profesor del Departamento  
de Humanidades de la  
Universidad EAFIT.

Este artículo hace parte  
de un libro sobre el artista  
francés que publicará la  
editorial Mimesis de Chile.

