



el puño invisible
arte, revolución y un siglo
de cambios culturales
carlos granés



El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales, Carlos Granés, Madrid, Taurus, 2011, 469 pp.

El (nuevo) malestar en la cultura

Si, con esa intuición de zahorí que le caracteriza, Michel Houellebecq predijo en el final de *Plataforma* el atentado de Bali de octubre de 2002 con un año de antelación, en su última y no menos clarividente novela, *El mapa y el territorio*, retrató con pelos y señales el malestar, literalmente freudiano, que aqueja a la Cultura de nuestro tiempo. Tal es así que *Daniel Hirst y Jeff Koons repartiéndose el*

mercado del arte, el lienzo-emblema de una de las etapas del derrotero artístico del protagonista, resume de un brochazo todos los síntomas que salen a relucir en *El puño invisible*. *Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, reciente ensayo en el que Carlos Granés (Bogotá, 1975) indaga a fondo en los múltiples estragos que parecen afligir a la Cultura de este tiempo confuso que nos ha tocado vivir: la banalización del Arte, la depauperación del gusto, la obscena mercantilización del negocio artístico, la vacuidad oscurantista del discurso teórico que mece la cuna de los creadores, etc.

Este trabajo, que mereció el Premio Internacional de Ensayo Isabel Polanco en su edición de 2011, es un impetuoso recorrido por la historia cultural del Occidente de la última centuria, lapso temporal enmarcado por dos hitos reveladores: la publicación (en 1909) del Manifiesto Futurista de Marinetti y la madrileña revuelta *light* del 15-M (de 2011), que Granés considera eco tardío (y adulterado) de esa revolución cultural fraguada a fuego lento en la que centra el foco. Cabría objetar, de entrada, la no correspondencia conceptual de ambos acontecimientos: uno, pese a sus ínfulas, pertenece al terreno de lo artístico; el otro al mucho más amplio de la política. Con lo que el último difícilmente puede ofrecer un cierre categorial adecuado al periodo que se abre con el primero. Pero vayamos al grano.

Resumida en el críptico título del libro (en jerga boxística se llama *puño invisible* al más peligroso, no porque sea el más fuerte, sino porque no se le ve venir), la tesis que guía a través de este sinuoso itinerario mezcla perspicacia y grandilocuencia a partes iguales: contra una lectura de la historia del siglo XX que hoy ya sólo sostienen los sectores más recalcitrantes de lo que algunos llamaron “la izquierda consecuente” (“Suele decirse que la revolución bolchevique triunfó y que las vanguardias perdieron. Lenin transformó Rusia, y sus ideas se extendieron con el tiempo a Europa del Este, África, Asia y Latinoamérica”, pág. 14), parece una evidencia para Granés que las grandes revoluciones políticas del siglo XX fracasaron al cabo del tiempo, mientras la revolución cultural que las acompañaba a hurtadillas ha triunfado de forma inequívoca, aunque su formulación adopte trazas de un oxímoron (“cada una de las batallas utópicas que emprendieron las distintas vanguardias condujo a la derrota. Pero en conjunto, sumando los esfuerzos de futuristas, dadaístas, surrealistas, letristas,

músicos experimentales, poetas beat, situacionistas, yuppies y demás revolucionarios culturales, sus batallas por transformar las vidas resultaron fructíferas”, pag. 14).

Según Granés, la aparatosa divergencia en el desenlace de ambas revoluciones no dimana ni de cuestiones tácticas ni estratégicas, sino de la diferencia decisiva a la hora de llevar a cabo la adecuada selección del objetivo final: los dadaístas lo identificaron mejor que Lenin, Mao o cualquiera de sus esforzados seguidores; se trataba de transformar de forma radical los hábitos de vida de los individuos en lugar de hacerlo con las estructuras del Estado, con la finalidad de que sus cambios facilitaran el nacimiento de una nueva sociedad. Lo que a la postre les ha valido, si hemos de creer a Granés, la victoria nada pírrica de haber terminado modelando a su gusto las sociedades contemporáneas (“Si hoy sorprende que buena parte de la población occidental, independientemente de que sea rica o pobre, culta o ignorante, profesional o trabajadora, oriente su vida hacia el hedonismo, la búsqueda de experiencias fuertes, espectáculos excitantes, aventuras transgresoras y actitudes rebeldes, es porque se ha olvidado el legado vanguardista”, pág. 15).

Esta idea troncal, no obstante, lleva consigo una curiosa transformación (y formulada de esta manera, cierta incongruencia) en la medida en que, según Granés, el triunfo postrero de la revolución cultural ha terminado produciendo una serie efectos perniciosos en todos los órdenes de los que sólo cabe colegir que estamos ante una auténtica calamidad (“... vivimos un período de calma cultural, donde prevalece la frivolidad y la inocuidad de las obras, y en el que los artistas, antes de oponerse a la sociedad en la que viven, producen un arte que celebra los aspectos más rentables y degradantes del capitalismo contemporáneo: la banalidad (Koons), el plagio (Prince y Levine), la explotación (Sierra), el shock escandaloso (Hirst), el exhibicionismo (Emin), la bobería (Creed), el sadismo (Muehl), el amarillismo (Orlan), la escatología (Mike Kelley) y la vulgaridad (Paul MacCarthy)”, pág. 459).

¿Qué polvos han traído tan cuantioso lodo?, ¿Qué extraña mutación ha hecho posible que el éxito de los valores revolucionarios predicados por las vanguardias históricas haya aflorado en la sociedad del espectáculo?, ¿Qué fuerzas tectónicas han vaciado de contenido y banalizado el impulso revolucionario hasta convertirlo en mero gesto y/o

acto de consumo?, ¿Cómo es posible que los indignados del 11-M exigieran casa, trabajo, beneficios sociales, estabilidad,... en fin, todos los valores burgueses que combatió ese Mayo 68 que fue resultado indirecto de la influencia vanguardista? Carlos Granés se empeña en descifrar estos enigmas y contradicciones.

Como no hay modo sensato de reflexionar sobre los procesos revolucionarios sin la presencia tutora de su más perspicaz analista, las referencias a Carlos Marx menudean por el libro. Sin embargo, la gran impronta de Marx en el trabajo de Granés es de orden conceptual toda vez que la parcelación dicotómica del relato histórico en dos grandes momentos que propone (*Primer tiempo* y *Segundo tiempo*, separados por esa suerte de año-meridiano situado en 1968) hace suya, con matices, la tantas veces mal citada aserción que abre, a puerta gayola, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* (“Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa”). En efecto, si lo que Granés describe en *Primer tiempo* (a saber: el nacimiento y desarrollo arborescente de las vanguardias artísticas del siglo XX) puede verse bajo un cierto prisma trágico, la estampa que traza de lo que vino después del 68 (no sólo del Mayo francés, sino también de ese Abril neoyorkino que brotó al calor de la ocupación de la Universidad de Columbia) corresponde de manera bastante fiel a la caricatura del tío (Napoléon) que Marx vió en el sobrino (Luis Bonaparte).

La figura de Warhol ocupa, por activa y por pasiva, una posición angular en este entramado puesto que, amén de paradigma del arte-mojiganga del *Segundo tiempo*, su obra constituye, por un lado, la repetición, según la máxima de Marx, en clave de farsa de Marcel Duchamp, uno de los padres de la vanguardia, al tiempo que cuando fue objeto de un atentado (el 3 de julio de 1968 la feminista radical Valerie Solanas le descerrajó tres disparos en *The Factory*, su famoso taller donde facturó el *Pop Art*) se convirtió, por otro, en el actor pasivo, pero imprescindible, del *acto* que según el ensayista colombiano marcó el cataclísmico final del virtuoso *Primer tiempo* de la revolución artística.

La dramaturgia con la que Granés despliega estas dos partes-tiempos reproduce, se diría que por ósmosis, la

dicotomía argumental que desarrollan: tras señalar sus respectivos manantiales (sobre el germen de Max Stirner –*El único y su propiedad*– estallan los sucesivos *Big Bang* futurista, conceptual y dada), la primera parte hace un uso preciosista del montaje paralelo (cada capítulo lleva inscritos los lugares y años en los que acontecen los hechos que abarca) para dar cuenta de la evolución simultánea de los distintos veneros por los que fluye la idea de común de subvertir la institución y las formas tradicionales del Arte (las *soirées* del Cabaret Voltaire migran de Zurich a Berlín, Breton disiente y crea el surrealismo, etc.; Isou funda el lettrismo, Debord lo sublima con el situacionismo que da lugar a la marea Pro-situ, suerte de efecto dominó que va de Alemania a Escandinavia, a Holanda, a Francia, a Inglaterra, etc.; en paralelo, John Cage descubre a Duchamp, desembarca en el Black Mountain College donde crea junto a Merce Cunningham el *happening*, etc.) Este zizagueante relato que avanza trenzando sus líneas de fuerza como los mejores thrillers adviene bajo la autoridad epistémica de una voz narradora que al tiempo de exponer con encomiable claridad la caudalosa información que maneja, juzga sin contemplaciones la vida y las obras (en muchos casos indiscernibles) de esa miríada de artistas y creadores de todo pelaje a los que pasa revista.

Esa narración translúcida, virtuosista y trepidante se colapsa e implosiona a la hora de dar cuenta de la mutación que padece el proyecto revolucionario de las vanguardias a partir de mediados de los años sesenta. Tal es así que el *Segundo tiempo* es, en puridad, un exhaustivo informe de situación del desastre al que ha conducido la utopía de las vanguardias cuando su mixtificación consiguió filtrarse en las conciencias, formas y estilos de vida de los occidentales. Se trata, en suma, de siete grandes bloques (más un octavo encargado de cotejar el Mayo francés de 1968 y el madrileño de 2011) que abordan en compartimentos estancos las distintas metástasis del cáncer cultural que aqueja a nuestro tiempo: la coronación de la banalidad y el culto a la fama (de Warhol a Koons), la mercadotecnia del escándalo (de la operación *Sex Pistols* de Malcom McLaren a los Young British Artists), la redefinición integral del Conocimiento impuesto por el relativismo (Multi)cultural, la abyección y las laceraciones como motivo artístico (del *art corporel* al *body art* sangriento), el hedonismo como argumento estético bajo el imperio de la novedad (con Damien Hirst de flautista de Hamelin), el triunfo del

discurso teórico sobre el objeto artístico (el despotismo del *Curator*), y el adocenamiento capitalista de las pretéritas muestras de la contracultura revolucionaria (el rock, las drogas y la liberación sexual como rentables argumentos de la industria del entretenimiento).

El *collage* que forman estos ocho bloques se resiente a ojos vista sin el respaldo de una lógica (discursiva) fuerte. Su disposición, perfectamente intercambiable, parece arbitraria cuando no caprichosa, y a uno se le antoja que alguna sección está de más (“De la revolución al espectáculo 1964-2000. Detroit, Ann Arbor, Polo Norte” aborda cuestiones cuando menos tangenciales) y otras merecerían un abordaje conjunto, como es el caso de los capítulos que en buena medida gravitan en torno a Koons y Hirst, figuras sintomáticas de la misma enfermedad (“Del radicalismo revolucionario al regocijo de la banalidad 1966-1990. Nueva York, San Francisco” y “Del individualismo libertario al hedonismo egoísta 1970-2011. Nueva York”, respectivamente). A esto se suma el hecho de que, a la inversa de su precedente, en este *Segundo tiempo* el juicio (siempre adverso) de la voz narradora prevalece sobre la ubicación historiográfica de los artistas y sus obras, lo que da pie a que un Granés definitivamente desatado no deje títere con cabeza.

Aunque es materialmente imposible no discrepar en algún detalle de este páramo apocalíptico digno de El Bosco más sombrío (la figura de Warhol, artista más serio de lo que Granés quiere concederle, amén de cineasta esencial es acreedor de algunos méritos que el autor le niega de forma radical; *Obra No 227* de Martin Creed, mucho menos “tonta” de lo que aprecia Granés, demuestra, entre otras cosas, que el arte conceptual, desde su alumbramiento duchampiano, juega en el filo de navaja), no se puede objetar que, en términos globales, el diagnóstico se aproxima bastante a la realidad. Por si fuera poco, este *Segundo tiempo* cuenta al menos con tres apartados magistrales (los que abordan, respectivamente, el impacto devastador del multiculturalismo, la abyección como argumento estético, así como el eclipse del objeto artístico tras su paratexto teórico) en los que Granés hace gala de sus mejores armas: una mirada incisiva que no se arredra ante las modas ni la corrección política, así como el sólido respaldo de una documentación fecunda, pertinente y esclarecedora que es llevada en volandas por un estilo expositivo tan poderoso como eficaz.