

Desplegando juventud: el análisis crítico de Salvador Cidrás

Jeffrey Swartz

Salvador Cidrás ha formulado gran parte de su obra reciente, una versión de la cuál presenta en la fluida instalación de unidades sólidamente integradas preparada para el MACUF de A Coruña, en relación con la imagen y la construcción de modas culturales alternativas, especialmente en lo que se refiere a los jóvenes. Al igual que muchos de sus proyectos anteriores, la muestra destaca por su realizada coherencia formal y aparente insistencia en un tema específico. Si los proyectos anteriores se centraron en la promesa del proyecto moderno tal y cómo se expresaba en el diseño y la arquitectura, en esta instalación pasa a primer plano la forma en que un lenguaje y la gestualidad de la inconformidad social ha sido creada como un complemento al ocio y los modos de consumo. Allá en donde Cidrás exploró antes cómo se moldea el individuo moderno y cómo reacciona ante los entornos creados racionalmente, aquí la figura humana se comunica a través de la marca superficial y las estridentes iconografías de fórmulas “alternativas” de conducta y de consumo.

Dada la intensa y apasionada naturaleza de los resultados, para aquellos que como yo han conocido la obra de Cidrás recientemente (en mi caso con la exposición “Consumiendo juventud” en Distrito Cu4tro de Madrid a finales de 2005), puede resultar una sorpresa descubrir que el proyecto actual no se ha inspirado directamente en los puntos de referencia culturales específicos y propios del artista. No se ha montado este intenso collage de collages como una demostración de los mismísimos caprichos culturales de Cidrás, ni partiendo de ninguna nostalgia específica que pudiera tener por los estilos y gustos que una vez alimentaron sus propios hábitos de ocio juvenil. En contraste con lo que podría concluirse fácilmente, gran parte del léxico iconográfico visto aquí ha sido seleccionado y tomado de las esferas de consumo de otros.

Todo esto nos obliga a resistir a la tentación de satisfacernos con una lectura basada en el culto o incluso representativa del proyecto actual de Cidrás. Su intención no es exponer el nexo entre sus propios hábitos de consumo e imaginarios, sometiéndose a si mismo y a su “escena” al escrutinio público aunque la especificidad referencial y la pasión manifiesta de la resolución hace que sea difícil imaginar cómo no podría ser el

caso). Ni servirá la autobiografía como una clave especialmente útil, al menos no de ningún modo convencional. En su lugar, nos encontramos ante un edificio formal altamente coherente e irresistible, erigido al servicio de un complejo conjunto de objetivos analíticos. El artista nunca flaquea en la defensa de sus capacidades de investigación como crítico cultural, como “un artista que lleva a imágenes cada problema, las preguntas que le surgen.”ⁱ. Como un ejercicio en crítica cultural, el trabajo actual de Cidrás es plenamente coherente con el *modus operandi* de gran parte de su producción previa, por muy diferente que pueda llegar a ser tanto desde el punto de vista formal como temático.

Salvador Cidrás es un agudo observador cultural. Su capacidad para la sofisticada reflexión teórica se ve realizada por una magistral técnica creativa; su destreza a la hora de manejar diferentes técnicas y formatos (como: video, dibujo, diseño gráfico, fotografía, instalación y escultura) le permite expresar sus observaciones críticas en forma de ricas combinaciones visuales, que son los verdaderos portadores de su pensamiento y sensibilidad. Esta capacidad le sitúa en medio de líneas de fuerza estrechamente conectadas que hace de Cidrás uno de los artistas visuales más vitales y perspicaces que trabajan actualmente en España.

Lo que podría ser entendido como la fase anterior a “Consumiendo juventud” estableció como su principal punto de referencia el idealismo racionalista de la modernidad tal y cómo se expresó en el espacio y en los objetos diseñados y fabricados, cambiando entre las esferas domésticas, laborales y públicas. A raíz de un influyente taller de Ángel Bados celebrado en Arteleku (San Sebastián) en 1997, a finales de la década de los 90 el legado de la escultura neoconceptual dominó con objetos cuidadosamente elaborados que sugerían funcionalidad sin ser literalmente funcionales. Uno de los ejemplos más intensos fue la serie titulada “Departamentos” (1999), en la que se dispusieron bandejas de fibra de vidrio a lado de pequeñas cocinas, de forma eminentemente escultural. Si estas piezas evocaban modestas tareas humanas y los movimientos que las acompañan, por muy mundanas que fueran, otros trabajos emplearon mapas como parte de la reflexión del artista a mayores escalas de la organización humana colectiva.

Cidrás profundizó el discurso en 2000 con una exposición clave en “Espacio para arte” en Pontevedra. El catálogo de *Kiosk* (el título de la muestra) es un manifiesto

sutil, puesto que imágenes de estructuras públicas comunes (carteles, señales, cubículos de servicios) y objetos específicos del diseño (“Armario para solteros” de Josef Pohl de 1929, o “Silla Antony” de Jean Prouvé de 1950), trazaron un claro conjunto de agudas referencias modernas que resonaron, aunque en ocasiones indirectamente, en el resto de la exposición. El espacio construido ya no es una promesa meramente abstracta, sino el marco en donde se inserta el sujeto humano con el pleno conocimiento de que dentro o fuera de lugar, aburrido, alienado, preocupado o tranquilo, el individuo contemporáneo está preparado para un “incidente”. Los hermosos y modernos interiores escandinavos de “Armario con ruedas para solteros” (una serie fotográfica del año 2000 que recuerda el diseño de Pohl) contrastan con vislumbres de una entropía varonil en paños menores; en la entropía hay semen fresco aunque bastante indiferente. La joven con hemorragia nasal en la secuencia fotográfica “Kiosk” (2000) no sólo está refugiándose en esta reconstrucción de un servicio público; sino que parece estar reaccionando ante esto, aunque la reacción física ante la angustia producida espacialmente (que sería la lectura estándar) posee una armonía controlada, casi asimilable.

Un proyecto realizado en una casa de muestra vacía en una gran urbanización del sur de California (“Bloody Nose” (2000), que figuraba en la gran exposición celebrada en el CGAC de Santiago de Compostela y en el Reina Sofía de Madrid (2001-02)), reitera esta idea de distanciamiento en medio de una arquitectura y un diseño común producido en masa. Los jóvenes descansan perezosamente y permanecen sin propósito alguno en un espacio anhelando la identidad, un *non site* clásico a la espera de ser llenada (por mobiliario, por una familia, pero sobre todo por un modelo significativo de existencia). Algunos de los personajes visten camisetas con un logo diseñado por el artista, como si tuvieran algún tipo de conexión tribal o sectaria que los vincula en un entorno decididamente descosido. La pieza es hábilmente contrastada por “El prisionero blanco”, realizada en un hotel moderno erigido en un idílico paisaje montañoso en la Checoslovaquia comunista. El teórico puente entre lo que parece ser contextos marcadamente diferentes tiene que ver con cómo los modelos capitalista y comunista hallan en las modas arquitectónicas el atractivo del paraíso terrenal, con resultados oportunamente contradictorios. En la disertación de su catálogo, Miguel Fernández-

Cid reflexionaría sobre “la creación de un nuevo espacio ilusorio, dentro de la arquitectura real.”ⁱⁱ

Aludiendo a estas piezas y a TLOT (The Land of Tomorrow) (2001), en las que el artista retrata un interior hogareño concebido para una madre soltera y un niño, Fernández-Cid realiza una observación oportuna: “El conjunto es una reflexión no sólo sobre el lenguaje del arte y el espacio sino sobre cuestiones de compromiso y orden social. La crisis del orden urbano occidental, la necesidad de integrar en los nuevos discursos las demandas crecientes de espacios que atiendan a las nuevas estructuras familiares (viviendas para madres solteras, para solteros, para parejas del mismo sexo) están entre las cuestiones a las que aluden las obras de Salvador Cidrás, sin descuidar que las plantea desde el lenguaje del arte.”ⁱⁱⁱ

En otra importante faceta de su obra de la primera parte de esta década, las imágenes de formas humanas (de nuevo parece que principalmente chicos) se proyectan en diapositivas o se imprimen en papel fotográfico satinado; los personajes aparecen de perfil o en silueta, como si fueran recortes superpuestos, y sus formas rellenas con tonos de color carne planos. A pesar de que estas piezas también deberían ser interpretadas, como mucha de la obra mencionada, en función de las relaciones que representan entre la gente y el entorno creado, las diferencias formales son importantes: los resultados gráficos poseen una estilización realzada; la combinación de colores es elegante y el acabado lucido; en general el énfasis radica en una tipología más genérica. En “Nueve tipos de encuesta” (2001), ubicada en el interior de una casa moderna con valores de diseño de élite, o la secuencia “Untitled” de 2002, con caravanas en los bosques (un escenario hogareño clásico del nomadismo romántico, complementado por el enigmático modelo tridimensional del trailer del camping de “Entrevista: tres tipos de casting” (2002)), las formas humanas anónimas representan también gestos y contorsiones extrañas, en ocasiones exageradamente neutrales, otras aparentemente involucradas en esfuerzos furtivos, tareas banales o contactos sexuales.

A pesar de que ciertos datos de este extenso corpus apuntan al momento actual, el trabajo reciente parece representar un cambio estético y temático. El profundo análisis de Cidrás del vacilante diálogo del individuo contemporáneo con el espacio diseñado y la tensión entre los entornos público y doméstico, transmitido formalmente a través de

soluciones inteligentemente híbridas, ha dejado paso a una visión marcadamente definida de la subcultura de consumo popular, en la que el repertorio visual adopta mucha de la iconografía truncada de la cultura punk (entre otros lenguajes formalizados de lo "ilícito"), apasionada e insolente. El cambio de tono es notable –el negro preside tanto el fondo como la figura –como la dependencia acusada del lenguaje de la superficie, evidente en las referencias a los pósteres, fotografía basada en revistas, logos y diseño gráfico. Cidrás entiende que mientras el fracaso de la modernidad funcional y racionalista se revela con más agudeza en incidentes aislados, casi fortuitos, que se oponen a las pretensiones del entorno correspondiente, en el mejunje del capitalismo tardío de una cultura de juventud radical, en colisión frontal e insolente, la actitud desafiante forma parte integrante del trato.

La referencia al choque frontal nos lleva oportunamente a la pieza más temprana de la exposición del MACUF, "Quiero ser como tu" (2003), una obra de transición que trata de modo excepcional las cuestiones tanto físicas –pura física no menos–, como sociológicas. Lo que es especialmente inusual de estas agrupaciones y colocaciones de cascos de motocicletas con logo, que evocan representaciones de laboratorio de reacciones moleculares o atómicas, es cómo sirven explícitamente de metáfora para la dinámica social: aislamiento, contacto, vínculo, y lo que sería la posible colocación en caso de rehacerla, ya que las cosas se vienen abajo y se juntan de nuevo en otra configuración. Ervin Laszlo denominó a este tipo de creatividad sistémica "autopoesis". Nos recuerda la teoría de David Bohm del "orden implicado": aunque aparentemente impulsado por fuerzas entrópicas aleatorias que conducen a una imagen del caos, el orden implicado es como un bucle de feedback de repliegue/despliegue que se traslada a nuevos conjuntos, a niveles superiores de organización (La totalidad y el orden implicado, 1988). Bohm observa que mientras que la física clásica sugiere que la "realidad es de hecho pequeñas partículas que dividen el mundo en elementos independientes", él está evocando "lo contrario, que la realidad fundamental es el repliegue y el despliegue, y estas partículas son abstracciones de eso."^{iv} Siguiendo esta línea, en "Quiero ser como tu" deberíamos prestar atención a la disposición del conjunto total aunque aleatoria, por encima de las especificidades físicas de las partes compuestas.

Es bastante obvio que un fenómeno cultural como el rock punk podría necesitar una buena teoría del caos. Después de todo, el punk pretendió instalarse como una forma de anarquía crítica en la cultura musical popular (en alguna combinación incalculable de artificio y realidad). Cidrás busca apropiadamente en los clichés iconográficos del anarquismo filtrado a través del punk, evidenciado en gráficos de cortar y pegar, fotografía reciclada y reproducción bitonal en denso negro (lo que fue en su día una versión del neoconstructivismo cediendo ante una exigente tarea de marketing). En una de las secuencias de dibujos, reproduce un póster en el que representa los emotivos nombres de dos bandas clásicas de punk de la costa Oeste norte-americana: Black Flag and D.O.A.^v Pero el punk no es la única fuente de estos jóvenes esqueléticos que se burlan de la cámara. Cidrás ha descubierto un paralelo tipológico fascinante entre el músico de rock descamisado en el camerino o en el escenario, y el joven amateur posando seductoramente para una revista o sitio web gay porno. En ambos casos la pose y su parafernalia representa un desafío manifiesto: mientras que para las subculturas del consumidor a las que están destinadas sirven como estímulos, como motores de excitación; para quienes no están destinadas, para la cultura establecida y convencional que acata las normas, podrían también estimular un rechazo virulento y suscitar temor social (como efectivamente una vez hicieron y podrían aún hacerlo). En cualquier caso, el modelo de Bohm funcionaría mejor si se aplicara a los lenguajes correspondientes de promulgación social que no se hacen explícitos aquí: la multitud del concierto punk bailando pogo, esa sofisticada forma de colisión física libre; o la escena gay, también en la discoteca, entregada al contacto sexual anónimo libre en la sala oscura. Pasándose un poco (si estoy yendo demasiado lejos, díganmelo), “Quiero ser como tú” podría ser un eco de cualquiera.

Con la instalación del gran espejo dialogando con los altavoces suspendidos fabricados para esta exposición, la explosión de sonido, que asusta a los espectadores, podría entenderse como una presencia pasajera excepcional. Pero de hecho está integrada e incorporada en la obra, surgiendo con regularidad (cada cuatro minutos, como si representara el momento de silencio entre las pistas de un álbum pop). Nos hace volver así a la idea de Bohm de una realidad percibida sensorialmente que puede ocultarse en la invisibilidad, para sólo emerger en un instante de despliegue.^{vi} En cualquier caso, ¿por qué debería sorprendernos un sonido alto emitido por enormes

altavoces? El reflejo del espejo y la dimensión de los mudos altavoces seducen al espectador en una exagerada dependencia de la visualidad, en el sentido que estamos tratando con una pura potencialidad tridimensional –y después la revelación del sonido explosivo nos despierta de esta ilusión.

Esta tensión entre la impresión de la superficie y la sonoridad subyacente está también presente en el vídeo en el que los jóvenes borran un logo de los Ramones impreso en sus torsos. Como explica Cidrás, la mayoría de aquellos que llevaban camisetas con el logo de los clásicos grupos de finales de los 70 a los que se acercó, no lo hacían como homenaje a la música del grupo en cuestión o por su importancia simbólica en la escena musical alternativa, ni como referencia a la moda de un estilo de vida. Puesto que los portadores del logo confiesan de buena gana que su propia marca está descontextualizada (y sin que en absoluto represente ningún conflicto ético, puesto que la marca se lleva a la ligera, sin mayor compromiso, desprovisto de cualquier referencia a sus referentes iniciales), es especialmente apropiado que Cidrás haga que la voz cante una inocua cancioncilla pop de Gwen Stefani, un fenomenal *golpe de gracia* que acaba con decisión con cualquier nostalgia o compasión por la banda original y su simbólico aura.

Todo esto tiene lugar en el cuerpo del joven, en si mismo un ideal de culto de atracción física y de energía humana. El joven cuerpo es un delicado depósito de deseo e ilusión, impulsado por la promesa de liberación y de realización personal. El joven contemporáneo ha llegado a ser identificado con ese sector de la sociedad que atraviesa una fase de *pretrabajador*, de preproducción (pese a la esporádica producción doméstica cargada en YouTube), con tiempo para el ocio y una capacidad de asignación de recursos independiente. Esto ha ocasionado la conversión de un potencial juvenil –económico, pero aún más simbólico –en una forma de romanticismo, tipificada por cambios entre la definición ideológica y la ambigüedad en la lucha para alimentar y ser alimentado por un conjunto de valores diferente (si no verdaderamente alternativos). Así el consumidor joven es especialmente atractivo precisamente por su aparente volatilidad, porque está dispuesto a llevar a cabo el mito y manifestarse como portador de unos criterios específicos de gusto y de un potencial latente para la diferencia, envuelto en ese encanto prístino, al que el mercado se ajusta y al que es capaz de modelar a su propia y polifacética imagen.

Puesto que se anima al joven cuerpo a posponer el momento en que se activará como mano de obra productiva, el joven apasionado vive doblemente del trabajo de los demás, y de este modo, quizá perversamente, es doblemente el cómplice de la cultura del consumidor del capital tardío. En las manos de Cidrás, entonces, “Consumiendo juventud” remite a un cuerpo que consume y que a su vez es consumido, manteniendo entretanto una relación *innocens et impollute* con el trabajo, en tanto en cuanto que su identidad se basa en no estar iniciado en la producción (el esporádico trabajo a tiempo parcial es una mera caricia). Este es su auténtico estado virginal, un encanto virginal no definido por la sexualidad preiniciada sino por la inexperiencia en el trabajo productivo convencional. Denegada la posibilidad de iniciar el joven cuerpo en el trabajo productivo (al menos en el Primer mundo), el capitalismo tardío debe apañárselas guiándolo a través de un aprendizaje en el consumo que tendrá en cuenta al mismo tiempo la susceptibilidad emocional e ideológica del sujeto.

Un estudio reciente ha vinculado este estado particular de la juventud con la imagen del vampirismo, con todos sus tenebrosos revestimientos neogóticos.^{vii} La metáfora, que aparece frecuentemente en Marx en referencia a los avariciosos hábitos alimenticios del capital, no se utiliza en términos meramente “extractivos”, en términos de la extracción de sangre, de chupar el sustento básico y físico. El vampiro no acosa simplemente a la víctima como un predador acecha a su presa, sino que busca un cierto punto de contacto negociado, por muy poco dispuesta que pueda estar la víctima en última instancia. Muy oportunamente para nuestra imagen de joven *pretrabajador*, se invierte la noche y el día, de modo que el joven, como el vampiro, dedica las horas nocturnas a su actividad más intensa, durmiendo la mona en oscurecidos confines durante el día: una figura oscura sobre un fondo oscuro, como lo ha ilustrado Cidrás. Los jóvenes destinados al ocio son acosadores nocturnos, y como tal son potencialmente predador y presa, un tipo específico interpretando un papel en la interacción entre consumidor y consumido. Cuando la cultura de los jóvenes (y especialmente esa cultura formulada en términos de inconformismo y rebelión) se vende en términos románticos, el cuerpo joven puede ser percibido como simbólicamente y “realmente” desafiante hacia el funcionamiento del capital, consagrando tiempo –tanto diurno como nocturno–, no al trabajo sino a la realización de la satisfacción personal.

La insaciabilidad del consumidor (vampírica o diferente) es transmitida así a través de procesos y mecanismos de seducción; el vampiro (léase consumismo del capitalista tardío) seduce eróticamente para consumir el corazón y el alma, el cuerpo y la mente, marcando un lenguaje formalizado o la “teatralización” del deseo al servicio de objetivos concretos. Sin embargo, lejos de frustrar las ambiciones del capital, las colma, aunque de otro modo. Al exponer los interrogantes y paradojas de este discurso idealizado, al señalar el orden implícito y la iconografía superficial del inconformismo juvenil, la instalación extremadamente elocuente de Salvador Cidrás en el MACUF representa una profunda interpretación crítica y analítica de la cuestión.

Jeffrey Swartz es crítico de arte y comisario de exposiciones.

ⁱ Miguel Fernández-Cid, *Discoteca Salitre*, en Salvador Cidrás: *Proyectos 20002001*, Xunta de Galicia: Santiago de Compostela, 2001, p. 16.

ⁱⁱ *Ibid.*, p. 18.

ⁱⁱⁱ *Ibid.*.

^{iv} F. David Peat y John Briggs, Entrevista con David Bohm, publicada originalmente en *Omni*, enero 1987. En línea en: <http://www.f davidpeat.com/interviews/bohm.htm>.

^v D.O.A, que significa Dead On Arrival. A principio de la década de los 80 asistí con frecuencia a conciertos de este grupo en mi ciudad natal Vancouver, de donde procede el grupo. Esta obra suscita en mí una cierta nostalgia de mi juventud.

^{vi} “Cuando estaba examinando estas cuestiones, un programa de ciencias de la BBC mostró un dispositivo que ilustra muy bien estas cosas. Está formado por dos cilindros de cristal concéntricos. Entre ellos hay un fluido viscoso, como la glicerina. Si se coloca una gota de tinta insoluble en la glicerina y se gira lentamente el cilindro externo, la gota de tinte saldrá formando un hilo. Finalmente el hilo se torna tan difuso que no se puede ver. En ese momento parece no haber ningún orden. Sin embargo, si se gira lentamente el cilindro hacia atrás, la glicerina retoma su forma original, y de repente la gota de tinta se hace visible de nuevo. La tinta se ha ocultado en la glicerina, y se reveló de nuevo mediante el giro contrario.”

F. David Peat y John Briggs, Entrevista con David Bohm, op. cit..

^{vii} Robert Latham, *Consuming Youth: Vampires, Cyborgs, and the Culture of Consumption*, University of Chicago Press: Chicago, 2002.