

Adonis Flores: El maquillaje de la crueldad

Héctor Antón

incubadora ediciones

Remover el cerebro y apresar la mirada de necios o sesudos. Pretensión de fusionar esencia dura y apariencia suave constituye el ardid de lo que pudiera resultar un grotesco *light*. Dicha fórmula la explotan productores del arte contemporáneo a la manera de los hermanos Chapman o Maurizio Cattelan, quienes le añaden a la intransigencia conceptual el gancho publicitario o desprejuicio de una espectacularidad visual.

Según Lucy Lippard, Ad Reinhardt odiaba la idea de que algo pudiera ser excéntrico. Basta mencionar su contrapartida: la reencarnación de Santa Orlan, los *cremaster* de Matthew Barney, el cráneo con diamantes de Damien Hirst o la escultura del sátiro manga eyaculando de Takashi Murakami. Ellos devienen íconos-portada de una oleada de gestores que destilan truculencias, gracias a la lisonja de un engranaje comercial.

La piel del sujeto y la máscara del cuerpo social. Una escatología como guiño cuestionador. Falsificaciones antropológicas. Tragicomedia ideal para detonar un falso *shock art*. Residuo glamuroso que se consume en bienales, ferias, subastas. Fascinación y perversidad. Sublimación de la realidad. La ruptura del binomio ética-estética. De eso trata esta noción que pudiera denominarse como grotesco *light*.

Adonis Flores (Cuba, 1971) es otro actor visual que irrumpe en la escena posduchampeana matizada por el grotesco *light*. Su quehacer contempla soportes que transitan desde lo instalativo, artefactual o escultórico hasta el registro fotográfico y audiovisual de acciones performáticas. En relación al contenido, se afianza en lo que expertos del trauma bélico denominan una “estetización del caos”.

Lo agónico y lo lúdico de sus imágenes procuran conciliar “situaciones límite”, sazoadas con un repertorio de sensaciones íntimas o contextuales. La solemnidad es un emblema; el desacato, un resultado.

En busca del arquetipo perdido

El rostro del soldado desconocido alcanza su definición mejor en *Carne de cañón* (2007). Un pedazo de carne animal tapa la cara del artista-*performer*, reproduciendo la configuración muscular del semblante humano. El suelo raso suplanta a la morgue. La identidad deviene otra lección de anatomía facturada por el preciado alimento. ¿Qué implicaría distinguir el sacrificio de la inmolación? ¿Cómo perdió la vida el cuerpo-número que yace cubierto por el uniforme camuflado? Nadie sabe o qué importa.

Maquillar la crueldad se entroniza como recurso del método, para escamotear el nexo ambivalente entre masa y poder, al graficar una connotación abstracta destinada a revertir el anonimato de la temeridad en fijeza visual.

La mutilación como deformidad corporal reaparece en *Oro Rojo* (2009). Un rollo de jamón calzado con una bota representa el cuerpo del combatiente, como sobra imaginaria de un ejército invisible. El testimonio del valor en el

contexto militar se equipara al producto elaborado a partir de la carne molida, procesada, prensada.

Oro Rojo podría ser una parodia de *Carne de cañón*, 2007 (la cara del *performer* cubierta de carne cruda). La tragedia de “matar o que te maten” se traduce en la fantasía política de perpetuar la hegemonía del sujeto revolucionario a costa de una existencia ajena. Distopía ideológica que aspira al grado de potencia nuclear en nombre de la “autodeterminación” contra las presiones del *Big Brother*. Asimismo, el intercambio de roles y pretextos (conversión de mariscales en oligarcas o disidentes en fetiches mediáticos) desata un conflicto de intereses donde el oro rojo y el oro negro son las dos caras de una moneda: el consumo de patrones bélicos-totalitarios o financieros-publicitarios como ilusión o realidad de supremacía.

El transformismo de una construcción fotográfica es tan maleable como la historia reescrita o nunca escrita del pasado como reliquia inútil. *Oro Rojo* alude a la castración trivial de la “mala memoria”. Amnesia que limpia el camino de lo innombrable, para otorgarle una marca registrada a esa gestualidad atrincherada en el grotesco de una épica vaciada de nombres y fechas. Ciertos recordatorios que merecen el olvido “para todos y para el bien de todos”.

La obsesión con la muerte es una constante en el avance poético de Adonis Flores. Sin apelar al cliché arqueológico de rescatar las culturas ancestrales, el tópico se recrea a la manera de un árbol que oculta sus raíces para exhibir ramas y hojas que caen o retoñan. Esa pose descarnada como gloria virtual en los “estados de excepción” adquiere protagonismo a la hora de “incubar” huevos en un cráneo, “habilitarlo” como fortaleza medieval sin nada que

resguardar o conferirle el rol de Corona imperial encima de una cabeza rapada sin instinto de rebeldía. El cráneo termina subvertido en recipiente camuflado para demostrar sus habilidades camaleónicas.

Flores estuvo involucrado en la presencia cubana durante la Guerra de Angola en su fase terminal (1989). Quizás por ello insiste en restaurar la cicatriz borrada por la resaca emancipatoria-internacionalista. De esta forma, el trasiego épico de la sangre se coagula en el hechizo fotográfico de reconstrucciones simbólicas.

Sin abyección no hay traición

Un fanático a las cronologías sugiere que el arte abyecto irrumpe cuando Charles Soutine trajo un cadáver del matadero a su estudio parisino, lo colgó y lo pintó. Aunque su afán de reproducir el modelo duró hasta que los vecinos se quejaron a la policía a causa de la peste. Años después, llegó el accionismo ritual de Hermann Nitsch degollando corderos en su *Teatro de las Orgías y los Misterios* o su cómplice vienés Rudolf Schwarzkogler fingiendo que se cortaba el pene. Luego Rudolf se quitaría la vida con veintinueve años, para sedimentar un demente legado sacrificial.

Debió integrarse al drama una personalidad menos apocalíptica para contener aquel torrente de fluido sanguíneo. Paul McCarthy emplea salsa Ketchup en vez de sangre para ridiculizar a los accionistas vieneses. Sin embargo, los caricaturescos *performances* de McCarthy no consiguieron atenuar una producción visual basada en el uso y abuso de semen, excrementos o vómito que provocan náuseas en el espectador. Una estudiosa de procesos

paradójicos como Julia Kristeva, sostiene que la abyección “es lo que perturba identidad, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas”.

La agresividad travestida de Adonis Flores descarta cualquier sensación que altere el sosiego refinado del espectador. Violencia simbólica que nunca abandona los predios del arquetipo. Desde lo estático o cinético, su objetivo es incitar un “disturbio mental” afín con una síntesis de contrastes. Tentativa de perpetuar la saga de los “opuestos cómplices”. El absurdo como derivación grotesca lo inclina a perpetrar un terrorismo *fashion*. Marcialidad y frivolidad reivindicán al humor, estigmatizado como un género preferiblemente oral.

Lejos de expulsar o impedir el acceso al recinto galerístico al estilo de Santiago Sierra o Teresa Margolles, el artista cubano procura entablar un diálogo con el consumidor de la obra en tiempo real o no. Incluso, cuando somete el cuerpo-soporte a posturas incómodas o travesías extenuantes evita reeditar las auto-incisiones con una cuchilla de afeitar de Gina Pane, el cyborgmasoquismo telepresente de Stelarc o la catarsis melancólica del romántico Bas Jan Ader, quien desapareció en las aguas de un suicidio performático.

Maniobras silentes de la fantasía

Deambular como un perro de caza embotados los puños por las calles de Montreal o Curitiba. Patrullaje del cuadrúpedo urbano como sátira infantil sin dirección única. ¿Espejo de la robotización masificada? Una prótesis bucal con forma de granada de mano casi invisible en el espacio. Los dientes como esquirlas de la autodestrucción como exterminio masivo. El soldado sacándole la lengua camuflada a la cámara. ¿Mueca a delatores o mensajeros de turno que cambian de bando político al precio que sea necesario? Otra vez el lenguaje

como trampa de la fe o del escepticismo ante la vulnerabilidad de una eticidad fantasma.

Crisálida (2008) no es una réplica minimalista de un sarcófago egipcio. Tampoco satiriza o parodia los castigos performáticos de la estética sadomasoquista. Mucho menos induce al “estadio quiescente”, lo que significa mantenerse estático pudiendo tener movimiento autónomo. El artefacto casi-surrealista diseñado por Adonis Flores consiste en una bota de cuero alargada, que termina en una cabeza acordonada.

Semejante construcción humanoide altera la morfología lógica. Su única pierna nace de las caderas para desplegarse y reemplazar al sexo. Aquí la bota como emblema de una relación de poder contempla la marginación sexual. Ello imbrica lo erótico y lo político en su versión del hombre cosificado, para anclar en el drama de la impotencia humana. El “mutilado de guerra” reposa en su féretro adaptado para una pérdida.

La bota militar como estuche del ser humano. Pose hierática alusiva al ritual de la momificación. Glamour patético orgulloso de engrosar el legado sacrificial. Metamorfosis que desconoce su próxima transformación. *Crisálida* es un trofeo como reliquia de una memoria inconsolable. Un Oscar para el silencio del soldado desconocido. Ofrenda consagrada al falso dios llena de vacío. Cápsula negra del grito sin voz.

De tanto añorar un ideal, el objeto humanizado de *Crisálida* acaba en la nada. Apenas lo asiste una certeza: ser una duda que genera inquietud o desaliento, ante cuánto falta sin llegar a completarse.

Esa pulsión tragicómica implícita en estos gestos muestra al sujeto bajo su uniforme camuflado con las manos cruzadas atrás y las uñas pintadas de rojo.

iDescansen! (2009) asocia lo militar y el ademán femenino. Un detalle curioso en apariencia revela la esencia de este vicio amanerado: el esmalte no alcanza a ocultar la manía de comerse las uñas. Ansiedad. Temor. Cavilación. Ser víctima de nerviosismo o inseguridad. Un trance fatal para sostener el arte de la guerra. El miedo convierte al desafío en parálisis.

El patriotismo jocoso como heroísmo cotidiano cristaliza en *Pelotón* (2009-2013). Se trata de una esfera hecha con veintiún pares de botas militares, cantidad igual a la cifra de cuantos integran esta tropa de infantería. Su morfología idéntica a un balón convoca a la manipulación, a ser golpeada. Rodar a la deriva alude a burlar cuanto hallara en su trayecto.

Quiétude y movimiento, frialdad y calidez. El fútbol y la guerra: símil de una reproducción del circo romano: pasión de multitudes y cálculo de los fuertes. Divertimento y negocio de una contemporaneidad que se debate entre las mentes maquiavélicas de los vencedores y el cuerpo errante de los perdedores sociales.

Pelotón encarna el juego de “patear o ser pateado” por esas “tecnologías del yo”, imposibles de ser controladas por el “pensamiento del afuera”, contingencias sociológicas vislumbradas por el historiador de saberes y patologías Michel Foucault. Metáfora circular de una urgencia en el panorama competitivo: luchar o perecer. Actitud que no consiente treguas como fruto de logros temporales o pasajeros.

¿Es posible la poesía después de Auschwitz o Treblinka sin que ocurra una estetización de horror? La perplejidad como interrogante de Theodor W. Adorno es respondida por Iván de la Nuez, crítico y ensayista cubano del

vaivén poscomunista: “Ya lo hemos dicho, incluso los cubanos habitamos en el ámbito de esta moralidad posmoderna donde todo es objeto de estetización”.

Sí, claro que es posible –reafirmaría Adonis Flores, mientras disfruta como Marina Abramovic y Lady Gaga se “juntan” para meditar y cebar la civilización del espectáculo; “astucia de la razón mercantil” interpretada como “falsa conciencia del tiempo” por Guy Debord. Para el teórico de la Internacional Situacionista, “el espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen” o “dictadura de la ilusión en la sociedad moderna”. Pero el acto de enmascarar la crueldad (o su banalización) ya es una segunda piel del arte contemporáneo en el nuevo milenio; matizado por un “cinismo difuso y universal” según Peter Sloterdijk, inclinado al libertinaje de la producción visual.

Fragmentos de los mandamientos bíblicos grabados en la parte que golpea de diez machacadores de carne dispuestos sobre una mesa. Una mínima esfera de peones atados por una cadena a un rey fuera del juego de ajedrez. Testículos de silicona colgados de un fusil AK-47 a tamaño natural. Dos huevos friéndose en la Llama eterna del Monumento a los héroes de la patria. Un soldado bailando el hula-hula con un aro de flores, cumpliendo el deber de una honra fúnebre. La mano derecha del propio artista fundida en bronce sobre un pedestal, dispuesta a exhibir su condición inútil.

El arte como sabotaje retiniano es el sueño del monstruo que engendra al grotesco *light*.