

Adonis Flores. El camuflaje como arma estética

Por Héctor Antón Castillo

Nadie duda que el arte contemporáneo es una guerra, pero no siempre la guerra se hace presente en el arte al ser despojada de *atrezos* metafóricos que la representen en carne y hueso. Ello se evidencia desde el último Marcel Duchamp arremetiendo contra la banalidad del arte del siglo XX hasta los reproches de críticos actuales en torno a la poca incidencia del tema de la guerra en bienales y eventos prestigiosos del circuito internacional.

Demasiado cruda para reservarle un sitio en la memoria, lo mejor es padecerla mediante ardidés poéticos que nos permitan mirarla sin verla. Es decir, escudriñarla desde *afuera*, sin necesidad de penetrar en el *adentro* de sus enigmas para captarla en su dimensión real. No es un azar histórico que después de la tragedia sobreviva la farsa, esa manera de llamar “tolerables” las cicatrices que los humanos exhiben públicamente, quizá convencidos de haber logrado superar el trauma que una vez configuró el rostro del drama.

Tan útil en la guerra como en el arte, el camuflaje es el recurso escogido por Adonis Flores (Cuba, 1971) para articular una serie de performances apoyados en la fotografía como soporte documental. Esta serie comenzó a gestarse durante el año 2002 a partir de un referente vivencial: su experiencia como soldado en la guerra de Angola en su fase de desgaste (1989).

Años después de cumplir aquella “misión internacionalista”, Adonis sintió la necesidad de fabular acerca del acontecimiento que cambiaría su noción primaria de los valores humanos en situaciones límite. Sólo que al agregarle esa ironía cargada de un sutil humor, el espectro de su intención se expandió más allá del objetivo inicial. Así, pasearse por las calles con un uniforme de camuflaje lleno de flores pintadas, provoca reacciones inesperadas en el público: Ya no se trata del asombro ante la manipulación del símbolo ejecutado por el artista, sino del efecto causado de extrañeza colectiva que sitúa en un mismo nivel todos los exotismos callejeros.

Tal parece que si algo carece de rasgos individuales es la locura de quien se transforma en un equívoco ambulante para exorcizar los demonios que lo asedian. En este nuevo inventario de paradojas, camuflarse equivale a desarmarse, porque resulta difícil imaginar que alguien piense en las secuelas de la guerra cuando observa al supuesto artista entrando a una tienda de ropa o cuando la autoridad le pide el carné de identidad y, al verificar el apellido Flores, a la vez que descubre las flores del uniforme, se pregunta si es falsa o verdadera la identidad del sujeto. En esta pieza titulada “*El arte de la primavera*”, Adonis coquetea sin prejuicios elitistas con el *kitsch*. Ello encierra un deseo de suavizar la solemnidad generada por el color y la textura del uniforme elegido. Aunque no se trata de una banalización abierta, sino de una sátira velada que se apoya en la naturalidad del artista mientras deambula por las calles como un transeúnte más. Esto provoca una sensación de incomodidad ante el desarrollo de la acción. Es que nunca sabemos por qué razón contraponen sin oponerse las flores y el atuendo militar, la primavera y la guerra, la militancia y el desacato a los cánones impuestos por el arte y la vida. Toda esta confusión

tiene la impronta de un absurdo total del que se han eliminado sus matices diferenciadores. ¿Será éste el propósito de la obra? De ser así, lo que resta es sacar una conclusión propia de un relato del escritor cubano Virgilio Piñera: Sería preferible obsequiarle un paseo a la amnesia nuestra de cada día, luego de embellecerla con rigurosa paciencia, para que así podamos rescatar la pasión del miniaturista por un *ahora* que prefiere obviar la reconstrucción exacta del pasado.

En estas intervenciones públicas, Adonis Flores se propone socializar su imaginario íntimo, pero en ocasiones la irracionalidad popular no participa de la gestión de completar la lectura de la obra. Entonces la reflexión se vuelve herméticamente individual, y lo que se ofrece es una imagen donde lo estético da la impresión de prescindir de todo cuestionamiento ético. Esto se detecta en *Ornamental*, acción donde el artista permanece sembrado en una tinaja con el mismo uniforme de camuflaje que, despojado de flores pintadas, entra a formar parte del entorno vegetal que lo rodea. Contenida y ensimismada, esta pose marcial insiste en perpetuar la tradición contemporánea de las esculturas vivientes. A pesar de esta lealtad referencial, su hieratismo le permite desmarcarse del esteticismo jugueteón de Gilbert & George con su famosa escultura cantarina o de la firma en los cuerpos de personas y su certificación como obras de arte realizadas en la década del sesenta por el italiano Piero Manzoni.

En la situación propuesta por Adonis, el artista se “esculpe” a sí mismo, mostrando su cuerpo como ofrenda dotada de una cuestionable sacralidad. Mientras el espectador verifica un mayor distanciamiento hacia la “penitencia innecesaria” que se impone el *performer*, la acción tiende a mutar en la mente del público desde lo sacro hasta lo profano: ¿qué significa la guerra como tragedia muerta o parodia viva en el contexto de este ritual? Debemos reconocer que ante su presencia, se experimenta la sensación de voltear la cabeza y fijar la atención en otra cosa. Ello prueba que las ficciones performáticas de Adonis Flores tienen un sentido personal, porque solo quien ha vivido el drama puede disfrutar a plenitud su arista jocosa.

Contra el hieratismo solemne de *Ornamental*, se distingue la flexibilidad acrobática de *Postura*. Ésta, muestra al ejecutante en el rol de un cortorsionista atado por las mangas y perneras del uniforme militar. Como una planta que no puede escapar de su destino, el *performer* se autoflagela como una manera de evadir esa misma falta de poder de quien nunca se expondría a semejante tortura física en caso de ostentar cierta hegemonía. La farsa que representa esta pieza cuestiona los abusos militares que se cometen en la red de micropoderes que engendran los esquemas disciplinarios. En esta operación plástica, lo público dialoga con lo privado, independientemente del ámbito en que se inserten las piezas. Su riesgo incluye la posibilidad de que su densidad conceptual permanezca en la introspección performática. Esta circunstancia la coloca al margen de esa tendencia beuysiana de asumir el arte como vehículo de transformación social, algo paradójico si consideramos que las inquietudes de Adonis se deben a preocupaciones sociales.

Una de las piezas más ambiguas con respecto a la relación entre el concepto y la imagen la constituye *Lenguaje*, una perversa tautología donde el artista le saca su lengua camuflada a la cámara que registra el gesto. Siendo la idea lo que predomina a nivel del proceso mental, es la imagen chistosa de la lengua multicolor la que le imprime fuerza a la

obra. ¡Cuántas veces los artistas se burlan de la ingenuidad manipuladora de los espectadores! ¡Cuántas veces la lengua tiene más colores que la falsa conciencia de sus dueños! *Lenguaje* alude a tantas cosas que, finalmente, no se refiere a nada en particular. Al camuflar su lengua con el auxilio de la tecnología, Adonis consigue equiparar el truco formal a la estirpe vital de esta mueca a las buenas costumbres, pues el acto de exhibir una lengua enmascarada nunca dejará de ser otro artificio contemporáneo. Si la lengua camuflada deriva en una reflexión acerca de la propia naturaleza del camuflaje, ¿cuál sería la finalidad de esta tautología?. No creo que sea posible hallar su objetivo específico, ya que se trata de un proceso que termina cuando el espectador deja de pensar en el barniz cínico de cuanto involucra al gesto. La peculiaridad de *Lenguaje* reside en el hecho de encarnar un arte conceptual tan resbaloso como la propia lengua de los humanos, ya sea camuflada en esencia o en apariencia. A pesar de estas veleidades, la broma reivindica una sentencia medular de Sol LeWitt: “*Todo el arte bueno consiste en una idea muy simple*”.

Una operación tautológica más radical se detecta cuando el personaje vestido de camuflaje aparece con unas gafas camufladas. Si en *Lenguaje* se enmascara la información que sale del individuo, en *Tamiz* se mantiene inalterable un panorama de mascaradas sociales que no ofrece margen de transparencia posible. En ambos casos, lo que se interpone entre el hombre y su ámbito natural es el filtro como antídoto contra la mentira. La desilusión que abarca la mirada a través de estos cristales fulmina cualquier intento de cartografiar lo virtuoso y lo deleznable del universo expuesto a esta perspectiva.

Lo privado como generador de lo público es una constante en los autorretratos que incluye esta serie. Estos funcionan generalmente como una especie de analogía por ironía. En *Parche* se muestra el rostro del artista con un ojo tapado con un pedazo de carne. A primera vista, se trata de un chiste de humor negro donde lo grotesco se superpone a lo grotesco. Pero el simulacro de accidente físico irrumpe en el terreno de las paradojas bélicas cotidianas. *Parche* ilustra esa aberración contemporánea de arrancar pedazos de carne ajena para cubrirse la propia. Inspirado en un engañoso instinto de conservación, muchos imaginarios hegemónicos pretenden acabar con la violencia reaccionando con una violencia mayor. Más allá del contrapunto entre lo militar y lo civil, el saldo irónico de este *Parche* deja entrever la falsedad oculta en los simulacros de limpieza que ponderan los voceros de la paz mundial.

De su experiencia como soldado en la guerra de Angola, el artista recuerda la escena de un camión lleno de muertos sin que pudiera detectarse una sola lágrima entre quienes presenciaban el hecho. Era como si todos se taparan los ojos con parches invisibles hechos con la carne de los caídos. Este motivo traducido en una solución fotográfica, indica el intercambio de medios y fines entre lo público y lo privado frecuentes en el trabajo visual de Adonis Flores.

Esta propuesta nunca deja de ser una subversión solapada. Incluso, hay momentos en que su propósito simula una travesura infantil. Un ejemplo de esta “ingenuidad culpable”, se detecta cuando el *performer* vigila con unos binoculares de papel higiénico a los posibles enemigos que debe tener ubicados en el campo. Aparentemente caricaturesca, *Visionario* recrea la paranoia como producto de secuelas totalitarias. Pero su esencia radica en mostrar lo disparatado de justificar la vigilancia urbana mediante el filtro de un material-

artefacto usado para la limpieza. Si el control y el juego constituyen una necesidad social para unos y un divertimento para otros, estas “visiones inútiles” se encargan de fundirlos en una maniobra performática que se revela como una rutinaria cuestión de formas.

Finalmente, el personaje del visionario se convierte en objeto de burla pública. Al transformarse la sátira como medio en la finalidad de su aceptación o rechazo, lo que perdura de la efímera acción es un vacío que la exonera de significar una moraleja de carácter político-social. Ante la seducción cromática de estas documentaciones fotográficas, uno se pregunta: ¿Para qué sirve la memoria indeseable del hombre? Probablemente la única respuesta consista en asumir la vida como un desecho que merece la intención de estetizar.

Las relaciones de poder constituyen otra de las obsesiones dominantes en esta tentativa de controversia entre lo vegetal, lo militar y lo civil. *Maleza* es un paisaje que simula una tropa de infantería presta a realizar un ataque o emboscada. Lo curioso es que la tropa está conformada por el artista multiplicado en un ejército virtual que lo hace sentir “poderoso” en su peripetia combativa. Si en el mundo vegetal la maleza es la mala hierba que cuando se enreda no se sabe a dónde irá a parar, algo similar representan los iguales del *performer* clonado. Grande en la pequeñez de una solitaria compañía, este soldado a las órdenes de los medios tecnológicos simboliza la imposibilidad de ser, aún desde la libertad que le garantiza arrastrarse por una maleza remota donde su desaparición equivaldría a la liberación. *Maleza* se inscribe dentro de ese “arte como clonaje” que Jean Baudrillard atribuye al fenómeno moderno de la reproducción indefinida, un escenario dispuesto para que las imágenes se diluyan hasta volverse fantasmagóricas en la idea que la contiene.

El humor es un ingrediente puntual a la hora de completar la lectura de ciertas obras de esta serie. Explotado en su vertiente costumbrista, generalmente es el espectador quien le suministra esa dosis de choteo al sujeto-objeto “responsable de la provocación”. Es cierto que el *performer* hace el ridículo con sus extravagancias urbanas, pero el ridículo que trasciende la brevedad de las acciones lo protagonizan la represión policial, los prejuicios de la masa incrédula y, por supuesto, las truculencias ignoradas del arte contemporáneo. Ello impide anticipar una definición de lo humorístico en estas piezas, ya que esta condición se la otorga el grado de complicidad o intolerancia de los espectadores.

¿Qué sentido tiene extrapolar el tiempo y el espacio a favor de una intervención pública? Dicha interrogante acompaña el trayecto de esta opción estratégica, donde lo absurdo es el puente imaginario en el que confluyen lo ético y lo estético desde un enfoque distorsionado de la realidad. La gran mentira del mundo, diseñada para los usos y abusos de poder, constituye la base conceptual de estas pequeñas mentiras. Ellas apuestan por la exageración como reveladora de certezas que la precisión desconoce. Paradójicamente, nos hallamos ante una concatenación de gestos engañosos que se inclinan por una variante precisa: más vale lo simbólicamente verdadero que lo históricamente exacto. Bajo esta premisa, sería posible quedar satisfechos con estas ocurrencias que se niegan a coincidir en tiempo y espacio.

Camuflajes es una serie donde predomina la construcción de un punto intermedio entre la calidez y la frialdad. Aquí no es posible atrapar lo que se revela o esconde, pues lo

aparentemente cálido es esencialmente frío y viceversa. De este pliegue ambiguo emana la extrañeza de una propuesta empeñada en demostrar la vulnerabilidad de los límites entre la paz como ficción y la guerra como realidad en medio de la aparente monotonía urbana. En el propósito de jugar sin ataduras románticas con la levedad de los símbolos para exorcizar las impurezas de la (su) historia, se alista esta serie performática de Adonis Flores donde el arte deviene un arma de limpieza.