

critic@rte



www.criticarte.com

Azares y desapariciones de Ariel Orozco

Por *Héctor Antón Castillo*, Cuba

Lo que sucede posee tanta anticipación que no podemos nunca atraparlo y conocer su verdadera apariencia.

Rainer María Rilke.

El arraigo de la poesía como expresión literaria dotada de máxima subjetividad ha cedido su lugar al carácter poético de una obra como mínima sugerencia de conflictos que involucran a diversos grupos sociales. **Ariel Orozco** (Cuba, 1979) no es un poeta inmerso en el arte contemporáneo, sino un productor visual que busca deliberadamente lo poético. De tanto pensar la síntesis entre lo romántico y lo pragmático, consiguió articular una disposición del objeto y la acción donde inter-actúan el peso y la levedad, las fugas y acercamientos a las historias reales e imaginarias.

En un principio, la obra de Ariel se nutre de su experiencia vital. El impacto de acontecimientos personales dramáticos incide en asumir el arte como curación. De esta etapa son los desahogos de energía, donde el peso como metáfora es la idea que enlaza las acciones documentadas en video o realizadas en vivo. Así, vemos al *performer* recorriendo seis kilómetros para trasladar de su casa al hospital el balón de oxígeno que usó su madre antes de fallecer. Otro ejercicio de peso fue cubrir el trayecto del cementerio a la casa durante ocho días, cargando una reproducción en plomo de la bolsa que usaba su madre para ir al mercado. Aquí se percibe un contraste entre el vacío físico del objeto y la dimensión simbólica que adquiere el sentimiento de pérdida ante la prenda del recuerdo.

El quehacer visual de Ariel Orozco no aspira a ser reconocido como un “arte de conducta” ni de “asistencia social”. Apenas se infiere un “cambio de mirada” hacia los microespacios o hechos intrascendentes traducidos en objetos o acciones. La operación de miniaturizar el caos deviene una política del azar, válida para neutralizar el aura socio-panfletaria de las obras. Maniobrar con una idea que desaparece producto de su ligereza, implica el desafío de conservar o no un peso en la memoria del espectador.

La construcción de ciertas ficciones performáticas ilustra una dualidad entre lo estético como imagen de consumo y la ética fantasmal como idea. *Perro Balón* (2004) es un perro callejero transformado en una pelota de fútbol producto de la intervención del artista. ¿Qué

es más importante en esta pieza donde la crudeza del abandono se traduce en belleza fotográfica? ¿Se legitiman simbólicamente los quince minutos de gloria concedidos al *readymade* ambulante? En este sentido, la certeza se iguala con las falsas dudas que emanan de la manipulación. Al final, lo que se verifica es un regreso al lugar de partida: El animal seguirá ignorado como criatura viviente mientras sirve para garantizar un reconfortante masaje visual o de alerta social.

Una de las acciones emprendidas por Ariel Orozco fue atrapar un tiburón para montarlo en un automóvil y obsequiarle un paseo por las avenidas de La Habana. En este gesto, la intencionalidad incluye el deseo de hacer confluír mundos diferentes. En primer término, la finalidad se concentra en la posibilidad de revelar los enigmas que suponen el cambio de hábitat y la alteración de la rutina visual urbana.

Contra la tradición de exponer el cuerpo como prueba de credibilidad artística, este recorrido insinúa un coqueteo entre el arte y la política. Si en la política el instinto de conservación induce a evadir el riesgo de jugarse el pellejo, aquí el artista hace otro tanto, asumiéndose como un manipulador más. Junto al breve deambular del tiburón por la ciudad, este simulacro de *body-art* deja atrás la pose del creador sumergido en la utopía del vínculo entre el arte y la vida.

Sin embargo, hay momentos en que el cuerpo permite alcanzar el equilibrio mediante un acto efímero de resistencia. *Contrapeso* (2004-2005) es una acción documentada fotográficamente donde Ariel escala el mástil de una bandera para convertirse en su propio emblema. Pero la acrobacia dura tan poco tiempo que el descenso resulta tan vertiginoso como el ascenso. Dotada de un mínimo suplemento verbal, la obra alude a la balanza oscilando entre los límites físicos, el anhelo y la imposibilidad.

Operaciones concretas, saldos invisibles

Sin ánimo de volverse impredecible e inclasificable, Ariel Orozco no se aferra a un dogma operativo específico. De ahí las situaciones donde la acción solapada se equipara al destino incierto del objeto. En una intervención realizada en París (2006), el artista se dedicó a entrar en una *boutique* para introducir en cien piezas lujosas cien objetos residuales que acumuló durante su estancia en la ciudad. La pieza establece una relación de cercanía distante con el espectador casual, quien experimentaría tanta sorpresa como extrañamiento al encontrar un cepillo de dientes o el mapa de un museo dentro de un saco recién comprado.

En los *100 objetos colocados en 100 piezas de ropa*, el propio ejecutante pierde el control sobre cuándo finalizará la maniobra clandestina. Su materialidad implica un *work in progress* que necesita ser descubierto y pensado en su contexto original, sin el requerimiento de ser expuesto en un museo o galería. Al igual que en *50 actos de suerte*, el valor y el cambio son ilusiones que se desvanecen al comprobar la posesión del azar.

Entre los matices de este proceso de fabulación sobresale la idea del luto despojada de un tono patético en beneficio de un simbolismo poético que sea de todos y de nadie. *Espacio*

sin espacio (París, 2006) es un espejo colocado sobre una tumba elegida al azar para que el cielo se vea reflejado en su superficie. Aquí prevalece la noción de escultura infinita como un soporte capaz de ser el detonante de un movimiento perpetuo desde su inmovilidad. Si el contenido se dispersa en la forma, lo finito se vuelve infinito, quedando como protagonista-mediador el único elemento material disponible: El espejo. Ariel Orozco trasciende el cliché místico para concebir una escultura de un lugar específico, donde el tiempo fluye sin la obligación de violentar el espacio y los objetos que lo animan. *Espacio sin espacio* evoca al poeta y ensayista inglés John Ruskin cuando sentenció: “*El arte es sujetar un espejo ante la vida*”.

Ese desarraigo ante los cánones del arte y la vida alcanza su “definición mejor” en *Turistas* (2005). La acción residió en lanzar dos pelotas fluorescentes desde la pirámide de la luna en Teotihuacán, México. Sin aspiraciones formales o conceptuales, la pieza se resuelve en un gesto donde la transparencia del juego inocente se impone a la solemnidad del acto engañosamente humanista. El resultado es un tránsito colorido y ligero que no deja ninguna marca sobre un monumento sólido. Por esta senda, la lucha por imprimirle dramatismo a la ficción se descarta de antemano. Ante el destino de rodar cuesta abajo, la banalidad del propósito se vuelve aún más absurda. Las contingencias de la vida y el arte salen a relucir gracias al escamoteo de sus verdaderos peligros y carencias. Ahí se inscriben las huellas invisibles y su devenir histórico, emblemas traumáticos revertidos por una fantasía performática en turistas que descienden veloces por una montaña.

En los disturbios del Mayo del 68 francés, los estudiantes arrancaban los ladrillos de las calles del Barrio Latino y se los tiraban a la policía gritando la proclama: “*Debajo de los ladrillos, la playa*”. Éste era el símbolo del poder de la libertad contra la rigidez y la censura estatal. Después de sofocada la rebelión, el gobierno regido por el General Charles De Gaulle dictó una ley que prohibía arrancar ladrillos de la calle. Otorgándole a la acción la categoría de un delito. Ésta se castigaba con grandes multas y hasta con cárcel.

A partir de estos hechos, y de que orinar en la vía pública está más o menos prohibido, Ariel extrajo de manera clandestina un ladrillo de una avenida de París. Más tarde, llenó el espacio vacío con orina. El resultado es una intervención ilegal donde tanto lo sólido como lo líquido poseen una connotación efímera. Es decir, que el olvido de los abusos del pasado se equipara con la intolerancia del presente. Entre el objeto y la acción, el saldo de la combinación es una escultura como recipiente de la ilegalidad. El mutismo de la obra se revierte en una abstracción política, renuente a la afirmación o negación de la anécdota como pretexto reflexivo.

De la instrucción al objeto incógnito

Cuenta Ariel Orozco que un día intentaba explicarle a su padre cómo era el lugar donde vivía en el Distrito Federal, tratando de registrar una memoria fotográfica de la naturaleza circundante. Después de varios minutos de conversación, se percató de que por mucho que tratara de acercarse a la realidad, la experiencia quedaba completamente fuera. “*Entonces pensé en hacer una escultura abstracta por teléfono donde se pudiera llegar al grado cero de lo anecdótico*” –confiesa el artista en su libreta de apuntes.

2067 km. es la distancia física que media entre ambos interlocutores para servir de título al encargo. Pero la “idea del encargo” se desvirtúa en su proceso escultórico, sin renunciar a la tradición de amasar el barro con nuestras propias manos. Luego de terminada, la pieza se montaría en un pedestal junto con una bocina de similar tamaño a la escultura de cerámica. Esta bocina transmitirá durante cuarenta y tres minutos la grabación de la charla telefónica, donde el artista le indica a su padre cómo concretar la pieza a la vez que él concluye la suya. A primera vista, se revela una trama sustentada por la incógnita del resultado final.

De este propósito, derivan interrogantes útiles para ayudarnos en la comprensión de la intencionalidad: ¿Cómo darle curso a una situación que no surgió de una meditación propiamente artística? ¿Es posible estructurar una antiestructura creíble desde la ficción? ¿Se puede connotar sin connotar en un universo plagado de significados?

Al culminar la faena, la escultura abstracta es un pretexto que desaparece en su finalidad. *2067 km.* descongela la pretensión minimalista-conceptual de otorgarle a una obra por encargo el rango de una legitimidad irrefragable. Recordemos los dibujos murales de Sol LeWitt (1928-2007), donde la idea traducida por un asistente y su equipo de colaboradores debe ser aceptada por los consumidores de viejos mitos del arte contemporáneo. En el caso que nos ocupa, lo medular es la energía de una historia entre dos personas sin la obligación de acatar una idea fija. Los kilómetros que separan a los protagonistas del relato incitan a compartir una experiencia: Modelar el arte sin pensar en cuál será la forma y contenido de un pedazo de arcilla sobre el pedestal de un recinto museográfico.

Rompecabezas (2004) consistió en escoger veintisiete restaurantes habaneros y pedir los huesos de pollo sobrantes a los comensales. Cada hueso de las diferentes partes del ave fue clasificado con un número en un cuaderno a modo de diario. En cuanto se tuvo la cantidad requerida, se armó el esqueleto perfecto de un pollo. Esta pieza demuestra la opción de que el espectador futuro de una escultura alcance facturarla mediante una concatenación de gestos piadosos. Sólo con la exhibición de la “obra de todos” se revela el proceso que la generó. Esta información la suministra el listado en que se relacionan cada uno de los restaurantes visitados por el artista.

El carácter impersonal del “animal reconstruido” viene a ser una escultura social que indaga sutilmente en lo sociopolítico. ¿Sería que todos los consumidores pedían la misma fracción del pollo en todos los restaurantes? Por lo que la sencillez de un gesto de humildad o soberbia tiene la posibilidad de trascender sin que sus artífices sospechen las condiciones de homogenización que los propició.

En los comienzos, Ariel Orozco se esforzaba por recrear los accidentes biográficos que lo motivaron a transformar el dolor en arte. Ahora, su preocupación mayor reside en comunicar la evolución de una complicidad entre el arte y la poesía sin proporcionar un desenlace concreto. Así prevalece un modo de hacer que desaparece como idea, a la vez que se torna abstracto como forma. Una escultura que viaja sin moverse, se oculta bajo la historia, se corporeiza en una multiplicidad de fragmentos, o se dispersa en el trasiego de las ciudades sólo puede aspirar a la disolución de su identidad canónica. En el momento de experimentar un desasosiego semejante, la invención del artista se configura en el anhelo de sugerir todo cuanto deja de significar.