

UN CAOS ILUSTRADO (Made in Oroza) PARA UN DISEÑO IMPOSIBLE

“*El arte no se hace, se encuentra*”. Charles Simic

Por Héctor Antón Castillo

Ernesto Oroza (Ciudad Habana, 1968) pudo llegar a la conclusión de que su inventiva nunca superaría a la de quienes hacen arte contemporáneo sin recursos estratégicos para vivir a expensas de los conflictos que no padecen. Atrás quedaba la ambición por cristalizar la pieza autónoma o emblemática. La decisión de implementar un *work in progress* se impuso al reto de emprender una veloz carrera. Dispuesto a comenzar un trabajo en solitario, Oroza devino en un trotamundos de la ínsula para registrar la diversidad de la filosofía del invento cubano. Su actitud lo llevó a coleccionar objetos útiles e inservibles, captar situaciones emergentes o lucrativas en los márgenes urbanos y, por supuesto, contaminarse del imaginario barroco popular. Este quehacer visual ilustra cómo una manufactura rústica puede generar un producto estético dotado de singular belleza. Todo para concederle a la supervivencia del diseño, en medio de la provisionalidad, un sesgo antropológico que el artista insiste en potenciar.

El origen de esta elección se remonta al año 1994. Cuba atravesaba una crisis económica identificada oficialmente bajo el rubro de “periodo especial en tiempo de paz”. Como diseñador profesional y ciudadano sin privilegios, Oroza se propuso darle una respuesta artística a una situación que estremeció a la Isla. Sus “objetos de la necesidad” representaban un panorama de carencias vivenciado por muchos e ignorado por quienes no lo sufrían en carne propia. Pero la eticidad de esta “operación de rescate” se torna irónica. Es innegable que son artefactos “alegres, desenfadados e inteligentes”, aunque tampoco debemos obviar que están asistidos por un impulso de obligada e impostergable “tarea de choque”; Divertimento para unos y embarazo para otros. El diseñador-artista valida ese derroche de ingenio doméstico como una alternativa a las demandas fabricadas por el mercado que sustentan al diseño contemporáneo.

En su *Declaración de necesidad* (2005), Oroza afirma: “*Verdaderamente necesitar es ser, potencialmente, más dignos y libres*”. Sin embargo, ¿Qué puede significar este postulado utópico para una persona sin ambiciones creativas que sólo añora la posibilidad de consumir sin que ello requiera un esfuerzo mental? A través de observaciones donde se mezclan lo romántico y lo pragmático, las teorías ilustradas de Ernesto Oroza intentan desmontar esas memorias del subdesarrollo que salen a relucir hasta cuando se disfruta de algún respiro material. Entre la concreción de vuelcos radicales y el goce de placeres mundanos, el cubano-promedio escoge la segunda opción. Como rastreador de “hacedores con obras pero sin carrera”, Oroza recorre un trayecto en forma de espiral que, finalmente, retrata el contexto social donde la ilusión de cambio es tan sólo una ilusión.

La esencia del hombre común es la apariencia que revelan estas documentaciones fotográficas. No obstante, lo que se legitima como producto visual no es la epopeya del

caos, sino el detalle o la suma de fragmentos que contribuyen a propiciarla. Sólo así adquieren sentido un trapo rojo encima del televisor para protegerlo del mal de ojo o una campana para aviso de agresión aérea compuesta por un balón de oxígeno y una llanta de camión. Entre la superstición generada por el quiebre de la economía familiar y la paranoia *naïf* ante el inminente ataque enemigo, la propuesta de Oroza es algo más que un interés de plasmar la relación del sujeto urbano con su universo objetual. Por ello, el barniz chistoso de ciertas imágenes no consigue escamotear el drama real que encierran: El dilema de los países en vías de desarrollo anclados en su condición periférica.

En esta proposición, la frescura y sencillez de la forma de presentación cohabita junto a la densidad psicosocial de las imágenes. Aquí se apuesta por el documental decorativo regido por una libertad expresiva increíblemente orgánica. Dicho proceder roza en ocasiones el efecto *kitsch*, al recoger esas soluciones delirantes que recuerdan a Samuel Feijóo. Oroza reconoce la condición marginal del poeta, pintor e investigador de tradiciones locales como su influencia decisiva. Feijóo publicó antologías en las que recopiló el folclore rural del centro de la Isla con sus refranes, dicharachos, trabalenguas y décimas. En su variante urbana y mediática, esta secuencia de “enunciados sociales” continúa la indagación del maestro autodidacta que hizo un aporte valioso al legado de la cultura popular.

A partir de “un modo de existir que convierte el estado de tránsito en un momento eterno”, este curador del museo imaginario de la resistencia tropical concibe la noción de desobediencia tecnológica mediante el concepto de hibridación. Según anota Oroza: “*Nada hay más irreverente que un camión-barco, una lavadora cortadora de col, un ventilador-teléfono o un jardín de envases*”. Si la crisis “transitoria o provisional” se mantiene, los cubanos sensatos deben acudir a la irreverencia como sustituto de la rebeldía. El afán de suavizar una carga doméstica o de embellecer un hogar a bajo costo abarca un imperativo mayor: El anhelo de consumir la energía de la libertad sin que ello determine una inclinación por el desacato político frontal.

Este hibridismo tecnológico estimula la creación del “hombre nuevo” que accede a lo global con un simple gesto local. Al predominar la intuición en menosprecio de la razón, los excluidos de la nomenclatura del *confort* prefieren el alivio momentáneo o escapar para siempre. La desobediencia tecnológica es una manera de sugerir cómo la capacidad de renuncia es proporcional al espíritu creativo forjado en la conciencia de los sujetos vaciados del instinto de rebelión y sumidos en la pobreza.

La anarquía de la identidad portátil como salvoconducto de “armonía y seguridad” no puede restituir la esperanza de configurar un diseño siguiendo las coordenadas de estas locuras de sobrevivencia. El “todo es un invento” nunca se equipara al “todo es posible” ni siquiera en un plano simbólico. En un mundo donde “todo es ramita y hojas”, apenas se alcanzaría concretar una “estética de la desaparición”, pues “da lo mismo tomar un motor de lavadora para construir un ventilador, que ponerle un motor japonés moderno a una bicicleta norteamericana de principios del siglo pasado”.

El sueño de Oroza por demostrar la existencia de un diseño “bajo presión” engloba su propia pesadilla. Aquí radica la contundencia socio-artística de un proceso de búsqueda donde cada hallazgo implica una ambientación forzada.

Rasgando “sin querer” la piel de estampas costumbristas, Oroza alude al vicio de consumir el embrujo político de la Isla como una postal turística. En cambio, al registrar las “interioridades de la carencia” no persigue detonar panfletos impronunciados. A pesar de coquetear con la política en apariencia, la esencia de la maniobra insiste en desmarcarse del compromiso político. ¿Se reduce el compromiso político a sus precarias formas de decoración como alguien podría catalogar el activismo lúdico del artista suizo exiliado en Francia Thomas Hirschhorn? No hay denuncia explícita al revelar el trueque de la miseria colectiva en un negocio individual. Este fenómeno capaz de ser universalmente local es una forma de asumir la inmediatez contextual como un simulacro donde la ambivalencia permite salvar el arte y la vida.

Sin aspirar a la etiqueta de “instalacionista puro”, Ernesto Oroza ha documentado injertos visibles en una arquitectura donde la transformación parcial suplanta a la reconstrucción total. En este sentido, el desvelo por conquistar el espacio museográfico se revierte en la gestión de sustituir el “*object trouvé*” por la “situación encontrada”. Sin embargo, muchos de estos arquetipos sociales de un lugar específico podrían reemplazar a las cercas y taxilimusinas de sus antiguos colegas del *Gabinete Ordo Amoris*, intervenciones en las que desaparecían las fronteras entre el arte y la vida. Un ejemplo de peso son los tanques de agua colocados por los mismos inquilinos de un edificio (2005). Esta lección de “emergencia vital” pudiera engrosar las páginas de un libro de cualquier megaevento de arte contemporáneo.

En su diario de lectura, José Lezama Lima esboza el germen de un refinado invento: “La hipertelia es un fenómeno que rebasa su finalidad, una decoración”. Para el escritor cubano detenido en un sillón tras la ventana, la sobreabundancia o desmesura del maquillaje urbano era la tabla de salvación para un pueblo que cumplía su destino en el estruendo de las carrozas y comparsas ebrias del carnaval. De ello se deriva el “movimiento trocado en quietud” de una iconografía de contención, emplazada para domar los extravíos de la ciudad.

Salvando las distancias entre mito y realidad, Lezama y Oroza parecen compartir una fascinación simbólica por los leones de piedra y las fuentes. Ambos creadores detectan la presencia de una “metáfora tangible” que se desplaza de lo cultural a lo político: Urge construir una “terapia de la apariencia” para frenar la violencia de naciones tan indigentes como irrespetuosas. La vigencia de la intuición lezamiana le concede a la detención del tiempo la máxima responsabilidad dentro de la ciudad reinventada gracias a un proceso latente de pseudos-invencción visual.

A fuerza de interrupciones, azares o premuras, Oroza insiste en contar una historia. Desde su naturaleza confusa, el absurdo de episodios reales prolonga la cadena de equívocos. Una muestra de ello se “dramatiza” al filmar la escena de un auto tratando de salir de un parqueo improvisado. Si el video ilustra la paciencia del conductor del vehículo lidiando con el área disponible ¿Qué sentido tendría alegar que este “accidente rutinario” facilita el paralelo entre un embotellamiento en la Ciudad de México y un nuevo Sísifo atascado en La Habana?

¿Entonces lo grande de un “máximo esfuerzo” se hermana con lo pequeño de un “mínimo resultado” para fulminar las diferencias entre centro y periferia? Una interrogante tan exagerada funge de alerta para evadir esas recepciones fantasiosas que abundan en la crítica de arte contemporáneo. Este “encierro pasajero” de “matiz cómico” reafirma una tesis manejada por el artista: Superar la fatalidad con ingenio no enaltece al hombre luego de convertir su “paso de avance” en un *remake* indeseable.

Los videos-fantasmas de Ernesto Oroza sirven de enlace entre la imposibilidad de producir un arte *high tech* con tecnología de punta y el anhelo de sedimentar un diseño *Made in Cuba*. Ellos fingen parodiar la pose *cult* del artista con instintos ancestrales privado de un mecenazgo experimental que soporte el rigor técnico de sus proyectos. La “finalidad primitiva” se iguala a la “finalidad mediática” cuando filma casas de aspecto doméstico, para después quitarle puertas y ventanas valiéndose de recursos digitales elementales. Devenidas en “piezas-módulos escultóricos”, las “viviendas selladas” aparentan una sátira a esa tradición del socialismo cubano de la restauración futura. Su veracidad simbólica radica en el hecho de simular una modificación estética mediante la acción de clausurar sin restituir, silenciar en lugar de instaurar.

Esta especie de “nihilismo manipulador” evoca los cortes arquitectónicos de Gordon Matta-Clark de los años setenta. Si era una causa perdida mejorar el estado de los “no-lugares”, solo restaba provocar la “anulación total” para llamar la atención sobre lo que no sería admitido o resuelto por las autoridades metropolitanas neoyorquinas. Thomas Crow observa en el experimento de seccionar edificios abandonados “una melancólica poética del oprobio”. Contrario al vandalismo romántico de Matta-Clark, el acto de Oroza adolece de un tono contestatario de intervención clandestina. En su caso, todo se limita a la animación silente de una costumbre estatal: Sellar para “dejar caer” una pregunta: ¿Por qué conservar las puertas y ventanas en una ciudad que debe trascender la obsesión de mirar hacia el exterior de sus muros?

Lo que ahora se presenta es un esbozo de “arte público” que no invade el “afuera” sino el “adentro” del espectador consciente. Pensar la ciudad no significa el ansia de trastocarla negociando con las instancias hegemónicas. La única pretensión de Ernesto Oroza estriba en ser un “cronista procesual” de esa memoria colectiva expuesta a desaparecer. En esta visión interactiva de lo cubano, la angustia neutraliza el choteo de ese imaginario popular donde “hasta el muerto se va de rumba” como ocurre en un pasaje de la narradora y folclorista Lydia Cabrera. Existe la creencia de que en Cuba la vida todo lo transfigura: Ríos y piedras, máscaras y dioses, caracoles y cementerios. La razón poética de Oroza aspira a testimoniar ese *factum* de la Isla que obsesiona a quienes la palpan de cerca o la vislumbran desde lejos.

Esta producción visual reflexiona en torno al sentido de la imposición contemporánea. Sus eslabones dispersos conforman esas minúsculas historias que definen a la gran historia de la metamorfosis diaria de la disciplina-bloqueo en creatividad, la médula caótica en mascarada festiva, el desencanto individual en amnesia masiva. Entre simulacros de proyectos y manifiestos, el *voyeur* con manía de ensayista deberá proseguir su dinámica investigativa en el laberinto de las ciudades hasta que pueda declarar con vehemencia el motivo de su silencio: “Ya no hay dolor en mi obra”.