

Alejandro
1941 1991
OBREGON
Obras Maestras

☼ Centro Cultural Consolidado



Fundación Banco Consolidado

Junta Directiva

Presidente
José Álvarez Stelling

Vice-Presidente
Miguel Hausmann

Primer Vocal
Rafael Rodríguez Guerrero

Segundo Vocal
Jimmy Teale

Tercer Vocal
Edmundo Díquez

Secretaria
Haydée Cisneros de Salas

Auditores
Carlos García
Felipe Suárez

Coordinadora
María Eugenia Cruz Bajares

Asesores
Edmundo Díquez
Alberto Grau
Sofía Imber



Centro Cultural Consolidado

Director
Rita Salvestrini

Artes Plásticas
José María Salvador
Luis Pérez Oramas

Música
Alberto Grau
Bolivia Bottome
Daniel Salas
Pili González

Danza
Nena Coronil

Teatro
María Cristina Lozada

Educación
Nelly Barbieri

Imagen Gráfica
John Lange

Servicios Generales
José Vicente Martínez
Adolfo Alvarez Benítez
Gerardo Tirso Machado
Jairo Acevedo

Registro
Elida Salazar

Contabilidad y Finanzas
Maribel Blanco
Nancy Alaña
Javier Martínez Perdomo
Alfredo José Viera

Información
Nere Lascurain
Jackeline Reyes

Seguridad
Inversedes

Mantenimiento
Silvia Aurora Oliveros
Migdalia Josefina Sevilla

Exposición

Curaduría
José María Salvador

Material de apoyo didáctico
José María Salvador

Imagen gráfica
John Lange

Diseño del montaje
John Lange

Registro
Elida Salazar

Museo de Arte Moderno de Bogotá

Director
Gloria Zea

Sub-Director
Alfonso Rodríguez

Curador
Eduardo Serrano

Asistente de Curaduría
Clemencia Arango

Registro
Jaime Pulido

Fotografía
Oscar Monsalve



A la sombra de un alcatraz Diálogo con Alejandro Obregón

23

José María Salvador

José María Salvador Maestro Alejandro Obregón, me gustaría conversar brevemente con Usted respecto a algunos elementos de su obra, con el fin de intentar comprenderla un poquito más desde dentro. Una de las cosas que me sorprenden en ella es el "dibujo". Está realizado con gran fluidez y con un enorme instinto, aunque es al mismo tiempo muy certero e incisivo: es muy suelto y al mismo tiempo muy exacto. Ahora bien, ¿el dibujo le sirve a Usted como elemento subyacente, como una estructura primordial que sirve de base a la composición, o, por el contrario, su composición pictórica surge sin dibujo subyacente, sin esbozo previo?

Alejandro Obregón Bueno, le confieso que al dibujo no le pongo mucha atención. El dibujo casi es un gesto subconsciente, que para mí es la sugerencia. Garabateo mucho en pedazos de papel que después boto, sin pensar mucho. Es más el gesto de la pintura lo que me interesa.

JMS De manera que en su trabajo pictórico no hay un esquema gráfico que se dibuje previamente sobre el lienzo, sino que el lienzo es una página en blanco sobre la cual Usted comienza a tratar el tema directamente con los pinceles, con el color, sin dibujo previo.

AO Sí, exactamente. El dibujo es siempre lo que va "cosiendo" un cuadro, no propiamente estructurando, sino cosiéndolo casi en el gesto de unirlo.

JMS De construirlo a través del trazo. Pero es importante saber que esa construcción del cuadro se va haciendo a medida que surge, sin un estudio previo, sin un boceto hecho en un papel que le sirve de modelo, y mucho menos en un diseño trabajado sobre el lienzo directamente con el carboncillo o con el pincel.

AO Sí. Como le decía, hago muchos dibujos que no me sirven para nada, que me van situando —¿cómo diría yo?— la motivación. Después, ya al empezar a hacer el cuadro, hay que darle toda la soltura del momento, del impulso.

JMS En última instancia, Usted no quiere estar sometido a ningún tipo de coacción, ni siquiera por parte de un dibujo o diseño previo que le condicione.

AO Sí. Inclusive, si quisiera, me saldría distinto.

JMS Y, sin embargo, es sorprendente, porque una de las cosas que me parece le caracterizan a Usted es una tremenda capacidad gráfica. Es decir, se siente en sus cuadros al calígrafo, al dibujante, al artista que con un solo trazo es capaz de narrar, de describir o simplemente de sugerir. Y me pregunto por qué extraña razón bota Usted esos dibujos, por qué no hace del dibujo a secas, o incluso del grabado, una producción autónoma, con perfecto derecho a existir por sí misma.

AO Le voy a confesar que yo le tengo una cierta fobia a los papeles, como verá Usted. Aquí hay una montera de cajas y papeles. Hoy es una época en que el papel es número uno. Es lo que más funciona en el mundo hoy día: el papel. Una oficina genera toneladas de papel.

JMS Incluso el propio "yo" tiene que posearse con un montón de papeles. Si no, está en problemas, porque inmediatamente está indocumentado, sin el papel correspondiente...

AO Claro, como el papel es barato... En el Renacimiento era carísimo dibujar. El papel era caro, pues era bastante escaso.

JMS Entre otras razones, porque en la Europa de entonces el papel se estaba comenzando a descubrir y a difundir, después de que nos lo legaron los chinos. Pero, ¿por qué específicamente esa su fobia al papel? ¿Hay algo de visceral en ello? ¿Tiene algún prejuicio contra el papel en blanco?

AO No sé. No podría darle una razón muy explícita de por qué, sino que es una cosa simplemente de tacto, de sensibilidad.

JMS Hablar de su dibujo es referirse directamente a su trazo. En él me parece ver una gestualidad violenta, pero controlada. Es esa especie de contradicción o antítesis que creo se manifiesta muy bien en su obra. Por una parte, el instinto, la emotividad, el impulso, esa especie como de vehemencia; y, por otra parte, algo tan controlado que, al final, uno acierta a ver en sus pinturas, aunque en mera sugerencia, tal flor, tal aleta, tal cabeza, tal mandíbula, tal hueso, tal animal... De manera que no se siente cualquier cosa, no es una especie de efusividad descontrolada, sino perfectamente cuadrada para producir un efecto visual determinado. Ahora bien, ¿qué papel juega en su

producción el instinto, la impulsividad, la emotividad, lo que podríamos llamar las meras hormonas?

AO Repito, el impulso es para mí definitivo. Hay un poeta mexicano maravilloso —se me escapó el nombre en este momento—, que dice que una mano tiene cinco ojos, que una mirada tiene dos manos. Eso lo tomo casi como justificación. Es la articulación de los dígitos. Todo este movimiento, el codo, el hombro, los dígitos. Todo eso tiene una armonía propia y no es estudiada, es gestual, íntima.

JMS Está Usted hablando prácticamente de una expresividad corporal, el hecho de que toda esta serie de posibilidades de articulación y movimiento por medio de los dedos, la muñeca, el codo, el hombro, el tórax y las caderas, se transforme en un gesto del cuerpo que de alguna manera se traduzca en ese gesto pictórico, en el trazo sobre el lienzo.

AO Sí, efectivamente. Y hay que meterle el alma. Después del hombro viene el alma. Eso es otra víscera.

JMS De hecho, es el alma lo que está moviendo al hombro, al codo y al dedo.

AO Sí.

JMS O sea, que está Usted interpretando la pintura como expresión corporal, como una especie de danza o arabesco en el aire. Algo así como si fuera un director de orquesta o un bailarín desplegando su movimiento en el espacio y traduciendo sobre el lienzo con un pincel en la mano. De todos modos, me gustaría saber algo: además de esa impulsividad y esa expresividad natural, ¿qué margen tienen y qué papel juegan en ese trazo o gesto pictórico el control, la razón, la lógica, la disciplina?

AO Hay que evitar siempre el hábito. El hábito es peligrosísimo. Hay que andar con mucho cuidado para evitar repetirse, porque ya no queda espontáneo ni claro. Inclusive, se vuelve ya una cosa repetitiva. Siempre hay esa tendencia. Comer la sopa con la misma forma todos los días...

JMS Se mecaniza uno, entra en la rutina. Pero, ¿que tendría que ver ahí la razón? ¿Sería ella la que evita esa repetición o la que, por el contrario, conlleva el riesgo de repetición?

AO Sí. Es tratar de lograr, diría yo, una es-

pontaneidad. Pero no mental. Porque hay ochenta mil millones de posibilidades en un brazo: flexión, giro, con el hombro, con el codo, con los dígitos.

JMS Y Usted confía más en esa espontaneidad que en una razón fría, calculadora.

AO Sí, sí, desde luego.

JMS Entonces, ¿qué papel preciso jugaría en su obra el azar, la casualidad?

AO En las artes, siempre hay un motivo detrás del azar, profundamente subconsciente. Eso sale de uno irremediadamente.

JMS ¿Es algo que tiene que ver entonces con el instinto, con el impulso subconsciente o inconsciente?

AO Sí. Porque el azar es la motivación, diría yo. Que pasa un pájaro y lo viste. Ya. Quedó ahí el azar.

JMS Entiendo que para Usted el azar es algo así como la circunstancia casual que le permite sacar lo que tiene por dentro, ¿no? Algo así como que el simple paso azaroso de un alcazaz por encima de su taller le motiva a presentar algo que Usted tiene encerrado dentro de su subconsciente, como, por ejemplo, ¿qué se yo?, alguna imaginación, alguna fantasía, alguna razón.

AO Sí, lo definiría así en dos palabras: en mi taller tengo una claraboya; pasan aviones, pasan pájaros, siempre hay una sombra ahí, ¿verdad? Esa sombra es importante, porque ella es una síntesis. Una sombra fugaz, que pasa rápido. Uno lo siente inmediatamente: avión, pájaro...

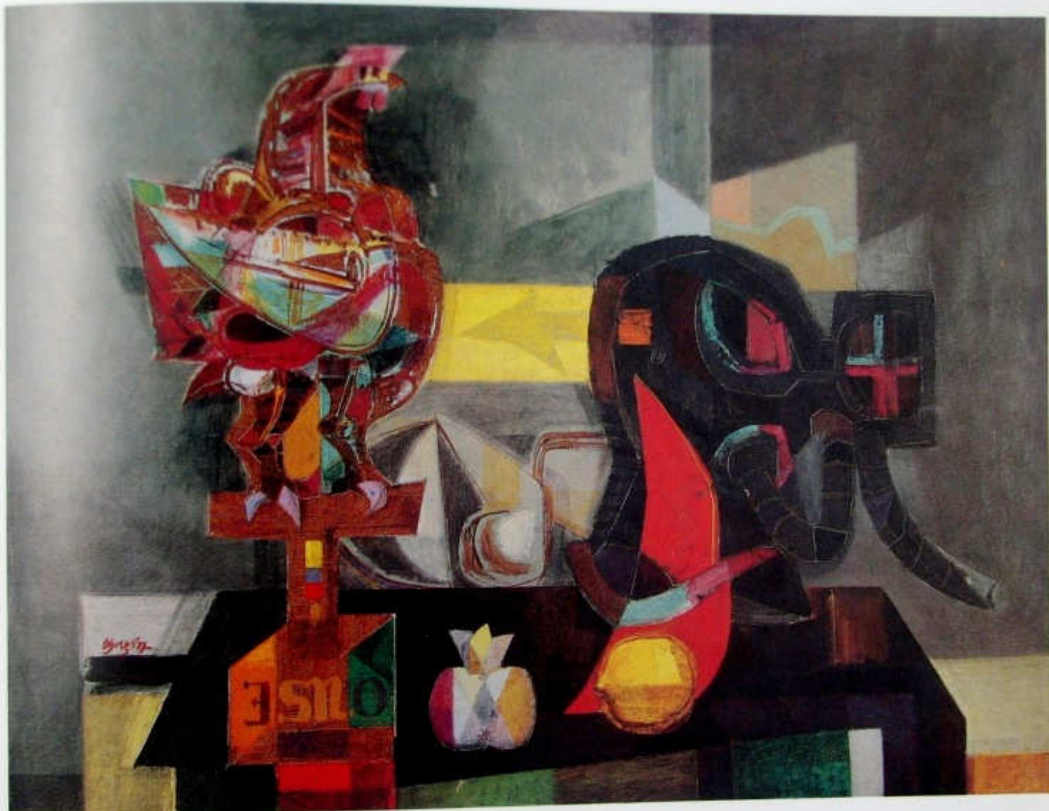
JMS Y ¿a qué le motiva eso? ¿Qué suscita en Usted el paso azaroso de esa sombra fugaz?

AO Se archiva en la memoria. Es casi un contrasentido decir que en la memoria, el subconsciente de la memoria. Deja de ser memoria, es subconsciente.

JMS Y, una vez archivado, ¿cómo aflora después? ¿Dos días, dos meses o dos años más tarde? ¿Cómo aflora? ¿En forma de otra imagen transformada, transfigurada, de aquella sombra que pasó?

AO Sí, se le van poniendo palabras de repente, para fijarla, para poderla anotar en letra. Yo hago muchos más bocetos escritos que dibujados.

JMS ¿En su caso hay entonces una inspiración a partir de la palabra, que se traduce des-



CANTACIARO DE NOCHE / 1956

pués en imagen? ¿Sucede siempre así como con su bellissimo poema sobre Blas de Lezo, el Teso?

AO Claro, pero no es la palabra que trata de ser algo superior, sino que trata de fijar, fijar en la memoria: esto hay que pintarlo. Está escrito ahí, ya. Y da una claridad...

JMS Y le motiva a uno a eso... En otro orden de ideas, su paleta se ve siempre exuberante, espléndida, con esa manifiesta intensidad de tonos y esa pasmosa desinhibición en el uso de los colores más brillantes. Me pregunto por qué esa intensidad, esa violencia de brillo, de luminosidad a ultranza en la mayoría de los colores que utiliza, casi siempre con los contrastes de tonos más explosivos. ¿Hay algún motivo para ello? ¿Hay, por otra parte, alguna razón para que en otras ocasiones Usted prefiera jugar tanto con esos grises y con esas atmósferas suaves?

AO Sí, yo creo que es el sitio donde uno vive, que es definitivo para el elemento color.

JMS Cartagena y el trópico tienen mucho que ver en eso, la geografía, el mar, la fauna, la flora, la orografía de acá.

AO Todo ese desorden tremendo que hay.

JMS Eso se va a manifestar entonces en el color, en el trazo, en el tema, y todo lo demás.

AO Sí. El color también tiene algo muy interesante: se inventa el color. O sea, el color nunca está solo. Siempre tiene parangones, asociaciones. Y, entonces, lo que es divertido es inventar, casi producir un color sucio con cuatro o cinco colores, ver qué color le vas a meter a eso. Es casi el juglar. El color es juglar.

JMS ¿Juglar en el sentido del poeta medieval?

AO Sí, es el malabarismo.

JMS Se trata de un simple juego de correspondencias, de equilibrios. Pero también es frecuente observar en su obra una violencia extrema en esas "correspondencias". Usted no tiene ninguna preocupación por ser fiel a esas famosas armonías tradicionales, armonías por analogía o por contrastes de complementarios. Usted no tiene inconveniente en yuxtaponer un verde oliva junto a un negro, o un azul de cobalto frente a un rojo carmesí, o cosas por el estilo. Es decir, en su caso privan más los contrastes violentos que el deseo de armonizar o equilibrar de alguna manera.

AO Sí, eso ha variado. Ahora estoy buscando la tendencia de armonizar más, de volver un poco a los grises, sin dejar, claro, el color intenso. El color intenso es el más limpio que hay: se echa un tubo y ahí está: máximo.

JMS Y ¿por qué ese cambio del color? ¿Por qué esa tendencia actual hacia los grises sin renunciar a los intensos y los brillantes?

AO No sé. Es algo que me ha salido últimamente de modo espontáneo. Claro, sin abandonar, como dije, el color intenso de siempre. Debo someterlo a otra paleta, diríamos, más austera. Combinación de lo intenso y lo tenue.

JMS ¿No tendrá que ver esa búsqueda de los grises, de la austeridad, con la temática que está desarrollando, o con un momento particular de su existencia, con un sentimiento o afectividad particular que lo anima en estos momentos?

AO ¡Qué buena pregunta ésa! Bien difícil de contestar, ¿verdad? Yo creo que es una mezcla de todo, de las emociones que uno siente en cierta época, o la ira... Por ejemplo, el cuadro *La violencia* es puro gris, hay apenas una gotita de sangre.

JMS Ese es también el caso, por ejemplo, de Goya con *Los Fusilamientos del 3 de mayo*, o de Picasso en el *Guernica*. Es una violencia completamente soterrada.

AO Es un cuento, ¿no? Un cuento se pinta mejor en grises que con color. Un cuento no contándolo, diciendo "esto pasó".

JMS Ese cuento trágico es mejor traducirlo en grises para que de alguna manera no compita con el contenido un festín de colores, que en algún momento pueden distraer.

AO Exactamente.

JMS Es también interesante, como ya antes mencionamos, el hecho de que en su obra el color es el que construye las formas. No es que la forma existe primero y después viene el color a recubrirla, casi a colorearla. Sino que es al revés: el color viene a ser la materia prima y, al mismo tiempo, el principio vital, del cual vienen a surgir, como si fuera un volcán en erupción, las formas.

AO Eso se lo agradecemos a Cézanne, que fue el mago del color en lo que usted está comentando ahora. El color constructivo a base de pinceladas con que iba generando las formas.



BODEGÓN Y CRÁTER / 1958

JMS ¿Y eso es algo que Usted adeuda también a Cézanne?

AO Sí, desde luego. Mucho. Siendo yo completamente distinto a él. Nada que ver.

JMS Algo de Cézanne hay en sus primeras obras hacia el 43-44, en el *Retrato de Ilva*, por ejemplo. Pero el Obregón típico que conocemos hoy, ése que surge hacia 1958 con ese lenguaje tan propio y original, nada tiene que ver con Cézanne. Pero es cierto, sin embargo, que ambos coinciden en ese concepto de construir y de dar incluso una cierta solidez a la forma a partir meramente del color. Algo que también me sorprende de Usted es que en su obra aparecen todos los colores posibles e imaginables. De repente aparece un verde imposible, oliva, esmeralda o viridido, y a su lado, de repente, un naranja subido o un rosa impensable, y bruscamente esos azules cobalto, turquesa o alizarina. ¿Tiene preferencia por algún color, por alguna gama, por alguna relación cromática en su obra? ¿Gusta Usted de colores que le son particularmente cercanos?

AO No necesariamente. Por épocas. Además, eso puede depender de que de repente se acaba un color y mientras vas a Miami a comprar otro...

JMS ¿Así de pedestre?

AO Así de pedestre. Todo es posible, verá Usted. ¿Se agotó el rojo? Pues pintemos en azul.

JMS No hay, entonces, una preferencia estipulada ya por Usted, por eso de que tal tema exige tal color.

AO No. Y hay un elemento de impertinencia también con el color. Es muy importante. La impertinencia es el "pongamos esto a ver qué pasa" Y, después, el color es un problema: ¿cómo integrar este color a un cuadro?

JMS De manera que a lo mejor un color impertinente va pidiendo otros colores impertinentes, o, tal vez, pertinentes, que al final a lo mejor se relacionan...

AO Exacto.

JMS De todos modos, podríamos decir que en su caso parece haber ciertas gamas azules y verdes que privan mucho en la temática de los mares, de los océanos, y otras gamas grises que parece preferir en el tema de los cóndores. Pregunta si hay algún tipo de significación simbólica o me-

ramente descriptiva en el uso de tal o cual color.

AO El azul, el verde es el color frío: es fresco, no frío. Fresco, en contraste con los amarillos, los rojos, que son calientes, cálidos. Entonces el mar, pues... Pues me ha dado Usted una idea: de repente voy a pintar los mares rojos.

JMS ¿Le dí una idea en eso?

AO Sí. Es como vistoso.

JMS Entonces no podemos decir que en Usted haya nada que tenga que ver con un color simbólico.

AO No.

JMS Aunque tal vez haya que confesar que eso es cierto sólo en algunos momentos, como lo que decíamos antes a propósito de *La violencia*, que pedía ser expresada en grises, porque no podría ser de otro modo; e igual con *La mesa del Gólgota*, que pidió también esos sienas, esos grises y esos pardos tan extraordinarios. Hablando ahora de las formas en sus cuadros, es bien manifiesta esa especie de explosión, de destrucción de las formas. Prácticamente un cóndor explota en mil fragmentos o plumas, una barracuda ya no existe sino en un par de aletas magistrales, unas espinas, una cabeza o unos dientes que aparecen medio sugeridos. Hay realmente en sus obras lo que podríamos llamar una des-integración de las formas. Eso significa que, a fin de cuentas, sus "formas" e "imágenes" son meras sugerencias fragmentarias, articulación-desarticulación de meros retazos. Después de que uno ha visto cóndores por aquí y por allá, en sus telas uno acierta luego a reconocerlos en un ala que se insinúa por allá, en una simple cabeza aislada, o en las meras garras. Mediante estas formas fragmentarias, ¿quiere Usted describir la realidad o, por el contrario, sugerir otra cosa?

AO En este momento acaba Usted de recordar a Pierre Restany, su descubrimiento del fractalismo. No es de-construir, sino producir una cosa fractal.

JMS Según el cual cada fragmento tiene que ver con la totalidad.

AO Exactamente.

JMS Se trata entonces de una integridad, o sea, de llegar a la integridad de la cosa a partir de meros fragmentos. Se trata entonces del proceso inverso: re-construir una totalidad integrada



LA MESA DE GOLGOTHA / 1958

a partir de pequeños fragmentos. ¿Eso es lo que quiere hacer?

AO Sí, porque en el fondo solamente hay dos formas: la recta y la curva. Con eso se pueden hacer todas las formas.

JMS Absolutamente, toda la geometría. Y es prácticamente eso lo que usted está intentando: añadir una serie de pedacitos, de fragmentos, para poder re-construir o sugerir una totalidad. Me interesa mucho también el que su obra sea figurativa, aunque no del todo figurativa; que parece ser bastante abstracta, aunque, en verdad, no es para nada abstracta. Es decir, hay en su obra una tremenda tensión entre esos dos polos, que pondría los pelos de punta a quienes sostienen ese famoso discurso de la oposición maniquea entre figuración y abstracción. ¿Cómo se sitúa Usted ahí? Porque, para ser abstracto, es Usted todavía demasiado figurativo, pues se reconocen cosas, objetos, flores, animales; y, para ser figurativo, es ya demasiado abstracto, porque hay un montón de manchas y trazos gestuales que no se aciertan a leer según un discurso lineal y unívoco.

AO Bueno, ésa es la cosa maravillosa de la pintura: que se puede inventar, no cosas nuevas, sino otras formas de expresar. Otra realidad.

JMS Podemos decir que la suya es una recreación de la realidad, del cóndor, de la mojarra...

AO Sí, el cóndor es un animal bastante triste. Se podría decir no que yo invento el cóndor, porque ya está hecho, sino que lo pongo en otra forma.

JMS Llegaremos después a eso, porque me interesa mucho esa serie de imágenes. Pero, volviendo al punto, ¿tiene para Usted sentido esa clásica oposición entre figuración y abstracción? ¿Aquello de que o se es abstracto —y se muere con ello—, o se es figurativo y cualquier desliz abstracto es un pecado original. ¿Tiene Usted alguna actitud al respecto?

AO No, en absoluto. Lo mío es todo una mezcla de todo, que se puede ver abstracto y se puede ver real. Pero, claro, es muy importante lograr una armonía entre lo abstracto y lo real, que ya deja de ser abstracto y que deja de ser real, para convertirse en otra cosa, producida por las tensiones entre lo real y lo abstracto.

JMS De hecho, es Usted una extraordinaria barracuda navegando entre dos aguas, la de la abstracción y la de la figuración, sin ningún tipo de prejuicio ni escrúpulo. Eso es lo positivo, haber hallado un espacio propio, un territorio absolutamente coherente, sin tenerle que pedir permiso a nadie. Algo que también me sorprendió mucho en Usted es que desde siempre —incluso en las épocas más reculadas, más "académicas", más "naturalistas" o convencionales— su pintura es fundamentalmente plana: las formas son planas, se quedan en el trazo llano, la mancha uniforme y el color plano. En ningún momento hay deseo alguno de buscar el volumen, el claroscuro, de profundidad. ¿Por qué eso?

AO Pues, desde el momento en que el lienzo es plano, hay que respetar eso. No se puede decir mentiras. Claro, me estoy metiendo en agua profunda ahí. Mi punto de vista es que el lienzo es plano. Ni siquiera es una cosa que pienso, sino que es plano y entonces respeto ese plano.

JMS Lo siente táctilmente como plano y así lo deja.

AO Yo no hago volúmenes, pero sí huecos. Una superficie puede producir un hueco.

JMS Pero ese hueco suyo está hecho con una serie de escamas, de planos simples, por mera superposición de planos, sin configurar elementos en volumen.

AO Busco alejar los planos y acercarlos.

JMS Acercarlos y relacionarlos entre sí espacialmente. Y es algo que también sorprende, porque cuando Usted incursiona en la escultura, por ejemplo, en esos extraordinarios peces que tenemos por allá, se manifiesta igualmente esa superposición o ese ensamble de planos.

AO Yo creo que sí, sobre todo en las barracudas. Alejamiento de planos.

JMS Todo completamente plano. Es curioso eso. Ahora bien, en el terreno de la composición, me sorprende mucho que Usted, prácticamente desde el principio, incluso desde la época más "naturalista", conserva siempre un predominio constante de la horizontal y la vertical. Es una ortogonalidad que muy rara vez viene quebrada por la diagonal. Es cierto que alguna vez se nota dicha diagonal, como en ciertos cóndores y aves. Pero prácticamente Usted prefiere ceñirse a la tra-

ma vertical-horizontal. ¿Por qué ese predominio?

AO Sí. Creo que es el equilibrio natural de uno, lo que lo hace a uno caminar sin caerse. Una coordinación de vertical, horizontal y diagonal.

JMS Son nuestras coordenadas naturales.

AO Exactamente.

JMS Pero también existimos en un espacio que es oblicuo. También la diagonal y la oblicua existen en el espacio. Y justamente lo que decíamos antes a propósito de las posibilidades múltiples del brazo le permitirían también expresarse en oblicuo.

AO También. Eso es el vértigo, diríamos. Es un elemento, pero siempre hay que recogerlo. Es un instinto que tengo, no es que trate yo de hacerlo. Es... ¿cómo se lo diría?

JMS ¿Es algo que fluye naturalmente de Usted?

AO Es mandar y templar, como dicen los toreros. Es largar la cosa, y después frenarla, templándola, ajustándola.

JMS Hay que estar luchando constantemente en ese intento por refrenar lo que se va, intentando mantener siempre cierto equilibrio. Las formas planas, que antes mencionábamos, tienen algo que ver aquí. Creo que sus composiciones permanecen en primer plano. Esa información visual, que casi siempre es demasiado masiva, compleja y florida, se mantiene toda en el primer plano. Es cierto que se crean relaciones cromático-espaciales de plano con plano, pero casi-casi es una composición "ensandwichada", como si estuviera toda en un primer plano.

AO "Ensandwichada"... ¡Buena palabra!

JMS Es muy visual en ese sentido. Quiero decir que la composición queda toda en un solo plano, como si fuese un tapiz. ¿Es de nuevo debido a ese respeto al soporte plano, a la tela plana, o hay alguna otra motivación?

AO Sí, yo creo que sí. O sea, lejanías, no pinto lejanías. Casi siempre cerca, el tema cerca: quiero palparlo.

JMS No quiere caer en la tentación de aquella ventana prospectiva de los renacentistas, que creaban una fuga, sino que quiere, más bien, mantenerlo todo en el primer plano. También me sorprende mucho su peculiar diagramación compositiva: de repente, hay zonas en donde todo es

turbulencia, todo floración, donde todo es una erupción volcánica, con cantidad de cosas que suceden, y que se sobreponen y compiten entre sí. Y, de repente, hay en otros sectores del cuadro unas enormes zonas de vacío, de silencio. ¿Hay algo detrás de esa tremenda contradicción, de ese tremendo contraste compositivo?

AO Bueno, yo creo que en todo arte existe siempre el contrapunto: una cosa resalta la otra. Un silencio resalta un grito. Un gris resalta un rojo. Es casi tratar de abarcarlo todo, toda la gama: los colores fríos, los cálidos, los oscuros, los claros...

JMS Y a nivel de forma y de trazo es también ese deseo de meterlo todo, el silencio plano y el jolgorio arborescente.

AO Sí, un deseo de meterlo todo, comprimirlo, contemporizar.

JMS En Usted las imágenes son recurrentes, casi como con cierta obsesión. Por mencionar sólo algunas, el toro, el cóndor, la barracuda, la mojarra, los huesos, la flora, la vegetación tropical, los mares, los manglares... Hay toda una cantidad de elementos que son siempre constantes. ¿Por qué esa recurrencia? Vayamos por partes. ¿Por qué, por ejemplo, el cóndor, del que hablamos antes? Un animal triste. ¿Por qué?

AO Es el ave que más alto vuela. Es el rey de las alturas, el rey de los Andes.

JMS ¿Y por qué es un animal triste?

AO Está en vías de extinción. Eso lo dijo Darwin cuando estuvo en las Galápagos. Vio bajar un cóndor de allá arriba de los Andes, a comerse unas tortuguitas y unas iguanas y unas cosas, y después subir otra vez cuatrocientos metros. Y Darwin dice: "Un animal que baja para almorzar y desde el mar tiene que subir a la cordillera para anidar no le aguanta el corazón." Es porque los indios los matan allá arriba. Es curioso: siendo su símbolo, los indios matan a los cóndores. Porque éstos roban las cosas, los niños de los indios. No puedes dejar a un niño parado allá arriba, porque viene un cóndor y se lo roba. Existe esa dualidad. El toro-cóndor viene de una fiesta que hay en los Andes, en el Perú y en Ecuador: los indios capturan un cóndor y se lo amarran a un toro, y sacrifican el toro, y al cóndor lo sueltan con guirnaldas y cosas. Es algo muy simbólica: el cóndor es el indio y el toro es el español.



TOROCONDOR / 1959

JMS Y, en su caso, ese homenaje constante, ese regresar siempre al cóndor, ¿qué significa?

AO Es una monomanía, yo creo. Es casi un hábito, para confesarlo, un hábito-símbolo...

JMS Pero ¿símbolo de un animal en extinción, o símbolo del símbolo que ese animal encarna? Es decir, de los pueblos andinos, las civilizaciones precolombinas. ¿Tiene eso algo que ver con una imagen de América?

AO También. Todo eso va involucrado. Y el animal es un animal también bastante extraordinario, solitario. Los pinto, ¿no? No sé describirlos siquiera.

JMS Sí, pero me interesaría saber por qué los pinta tantas y tantas veces. Esa monomanía tiene que tener alguna connotación.

AO Lo que es curioso es que no sale uno igual al otro, no porque uno trate de que sean distintos, sino porque automáticamente salen distintos. Tiene su individualidad cada uno.

JMS ¿Y por qué el toro? ¿Tiene alguna significación simbólica también? ¿Tiene algo que ver con la fuerza, la violencia, la virilidad, la fogosidad, el drama?

AO Sí. Es muy completo el toro. Empieza —es milenario, ¿no?— en las cuevas de Altamira. Y sí era símbolo, porque aquellas gentes prehistóricas le caían encima y con las uñas mataban al toro y se lo comían. Y es un animal muy sensitivo, una sensibilidad tremenda: mucho más que nosotros, animalmente. Y porque... ¡Usted me está haciendo justificar una cantidad de cosas que no he pensado nunca!

JMS Pero que le salen espontáneas.

AO Espontáneas, sí.

JMS Creo que es interesante observar por qué eso. ¿Tendrá que ver, por ejemplo, con su propia afición taurina?

AO En parte. Soy muy amigo de los toreros Dominguín.

JMS Esa su obsesión por el toro, ¿tendrá que ver algo que ver con su propia personalidad, que es también como la de un toro: un individuo muy impulsivo, muy violento y fuerte?

AO No, no creo. Yo no me asocio en ese sentido. Lo admiro.

JMS Pero no se identifica con él. ¿Y por qué las barracudas, las mojarras?

AO Por el mar.

JMS Pero eligió la barracuda, un pez particularmente furibundo, con esa cabeza tan temible, con esas mandíbulas tan poderosas. ¿Por qué no podía haber elegido el pargo, la palometa, o algún pez menos agresivo?

AO Un día estaba yo haciendo pesca submarina y, de repente, una barracuda recién nacida, de una pulgada de largo, se me cruzó así delante de la máscara. Yo traté de espantarla, hice un movimiento, y de repente pensé: "me va a morder la oreja". Volteo la cara y la tenía aquí, al lado de mi cara. ¡Me iba a morder la oreja la barracuda de una pulgada de largo...! ¡Feroz! Y son muy elegantes.

JMS La propia forma de su mandíbula es muy hidrodinámica, muy agresiva.

AO No, verlas nadar ¡es maravilloso! Y son de una rapidez impresionante.

JMS ¿Es todo eso lo que está Usted homenajeando en ese tema de las barracudas? ¿Esa elegancia, esa agresividad, esa eficacia?

AO Es posible. Es posible. No sé, no estoy muy seguro. Porque uno, uno es todo ojos, ¿no? Uno ve una cosa e inmediatamente hay que indagar en esa cosa y que expresarla como tema.

JMS Es interesante, porque hay otros animales marinos igualmente rápidos y elegantes, como, por ejemplo, el delfín. Usted no ha pintado nunca un delfín.

AO No, no, no. Es demasiado elegante.

JMS Demasiado elegante y demasiado femenino.

AO Exactamente.

JMS La barracuda es más esa fuerza viril, violenta y agresiva. ¿Y por qué, por ejemplo, las aves, los alcatrazes, las garzas? ¿Es de nuevo la presencia del mar, de la ciénaga? ¿Es de nuevo eso? ¿O es que el alcatraz tiene también alguna connotación simbólica?

AO El alcatraz... Un día un amigo me trajo un alcatraz herido. Se había estrellado contra un poste. Tenía el ala rota. Y lo tuve aquí como seis meses. Irremediablemente tuve que pintarlo, ¿no? El huésped... La serie *Los huesos de mis bestias* fue producto de un día que decidí no pintar más animales. En el fondo yo no pinto animales. No los considero animales.



TOPOCONOOR / 1999

JMS ¿Mera sugerencia?

AO Son otra cosa. Y los eliminé pintando los huesos, los esqueletos. ¡Y no hubo forma! ¡Volieron a surgir!

JMS Regresaron en carne, viva carne.

AO Regresaron frescos.

JMS Completamente redivivos.

AO Exactamente.

JMS La serie *Los huesos de mis bestias* surge entonces simplemente como un deseo de matar, de enterrar un tema ya agotado.

AO Sí, de terminar ese período.

JMS Pero, tal vez pinta los huesos también por su belleza plástica, por lo que significa. Por ejemplo, un cráneo de felino o de barracuda, o la estructura ósea de un pez...

AO De una tortuga grande, como la que tengo encima de aquel mueble.

JMS Un cráneo enorme y macizo con su correspondiente pico.

AO Fíjese su semejanza con el cráneo de un águila. Es sólo un águila. ¿Cierto?

JMS La belleza plástica de su forma es extraordinaria. A Henry Mooré también le influyeron mucho todos esos huesos, el cráneo del elefante, por ejemplo, que tenía en su taller. Los huesos le sirvieron para hacer un montón de esculturas semi-abstractas, orgánicas. Porque también estamos hablando de la belleza plástica, por ejemplo, de la estructura ósea de un animal, de un pez, como la que tiene Usted colgada en aquel muro, que es de una belleza extraordinaria. Es, sin duda alguna, otro Obregón tridimensional: ese esqueleto de pez presenta una serie de elementos planos articulados entre sí. ¿Será tal vez que la serie *Los huesos de mis bestias* refleja también ese deseo de la belleza plástica o la propia agresividad de esas formas? ¿Y por qué las series de las *Flores carnívoras*, las *Amazonías*, los *Mangles*? ¿Es de nuevo por esa exuberancia, por esa violencia en el paisaje vegetal?

AO Sí. Las *Amazonías* son... Es curioso: me salieron muy violentas también. La selva amazónica es un mundo de supervivencia tremendo. Eso es lo bonito: sobreviven mucho más que nosotros. Yo no tengo tanto instinto de sobrevivir como ellos, los animales amazónicos.

JMS Y las propias plantas también. ¿Hay en-

tonces ahí un homenaje a esa lucha por la supervivencia, pero también la exuberancia, quizá?

AO Sí.

JMS ¿Y a la violencia?

AO Y la violencia. La verdad es que país violento como el nuestro no se puede pintar, sino... La violencia está en el periódico todos los días. Entonces es ya un reflejo condicionado.

JMS Que de alguna manera también Usted traduce en esa violencia de las formas vegetales, esas flores carnívoras que devoran a otras, esos animales depredadores y agresivos.

AO Es curioso. Un día estuve buscando en una enciclopedia las plantas carnívoras, y no están clasificadas bajo las plantas. No las encontré allí. Las busqué en los animales carnívoros: el tigre, el lobo... Y después, por último, las flores carnívoras.

JMS Ah, ¿sí?

AO La saracenia, la bembicoides, la androvanda... ¡Tienen unos nombres...! Hay diez. Diez flores carnívoras, que tienen unos nombres sensoriales que ahora no recuerdo.

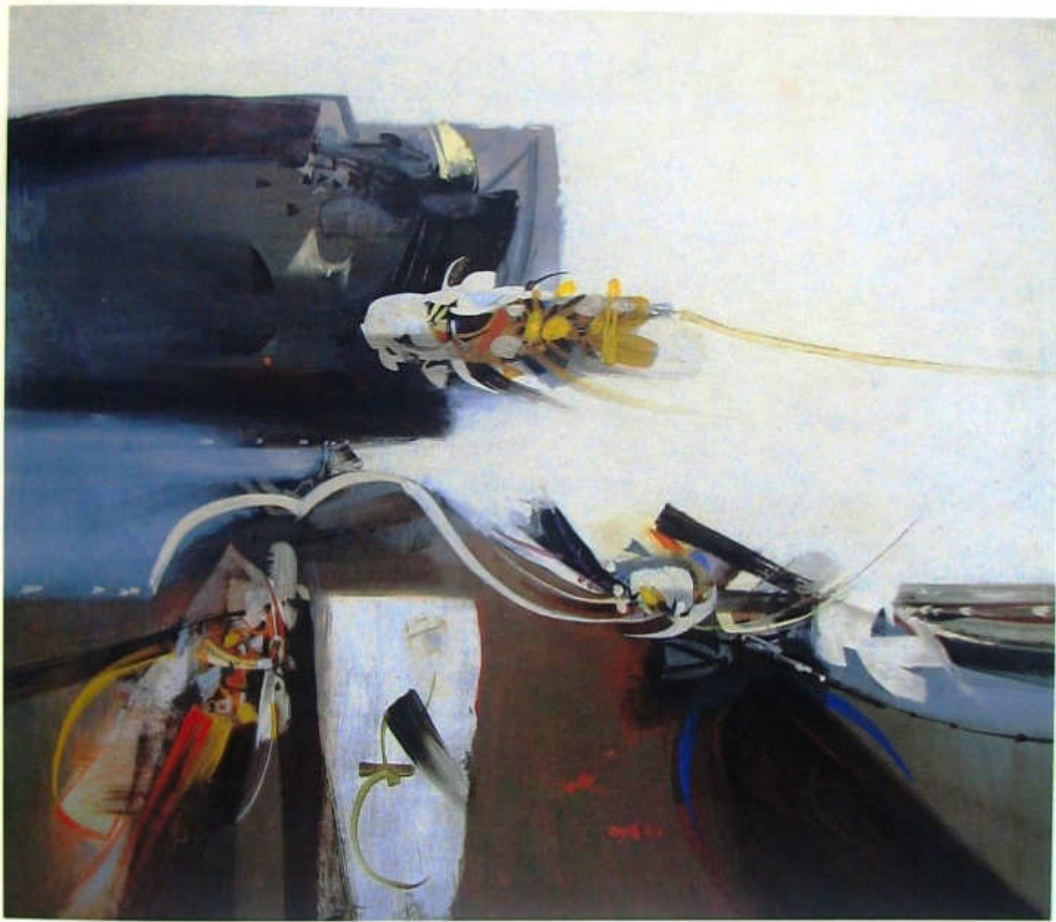
JMS Quedó Usted sorprendido por ese curioso desliz de que un vegetal pudiese ser clasificado e interpretado como...

AO Como un animal, ¿verdad?

JMS Como un depredador animal. ¿Y por qué la presencia de los océanos, de las ciénagas, en su obra?

AO Bueno. La ciénaga. Eso fue un desastre ecológico. Construyeron una carretera detrás de la ciénaga de Boca Grande. La ciénaga vive del intercambio de agua salobre y agua dulce. Y mucha fauna vive en ese ambiente. Entonces separaron lo dulce de lo salado y se murió todo, hasta las plantas, los mangles, que viven de esa combinación.

JMS Imagino que esa recurrencia tan obsesiva de ciertas imágenes —la frecuencia con que aparecen y desaparecen, con que regresan redivivas, aunque siempre transformadas— responde a alguna motivación. Mi pregunta es: esos temas e imágenes de animales, de flora, de paisajes marinos o andinos, ¿pueden ser interpretados como símbolos que usted genera? ¿Símbolos comunes de América, o símbolos propios de su individualidad? ¿Símbolos físicos de Cartagena, o sím-



FUGA Y MUERTE DEL ALCATRAZ / 1963

bolos anímicos de Alejandro Obregón?

AO Podría. Podría ser, desde luego. Y lo son. No tengo mayor conciencia de eso. Símbolo es una palabra que es muy ambivalente. Un símbolo aparenta ser algo muy claro, una síntesis, pero no lo es. Tiene toda clase de motivaciones, proveniencias. Entonces nunca me he puesto a analizar. ¿El cóndor? El cóndor, pues... Yo creo que le conté la historia. Había un cóndor en la Ciudad Universitaria de Bogotá. Se volvió amigo mío. Yo le llevaba higaditos de pollo. Me veía de lejos, y se ponía a brincar. Tienen una vista impresionantemente aguda. Apenas me bajaba del automóvil me veía. Yo de lejos le meneaba la bolsita de higaditos de pollo, y él se ponía a brincar ya de contento. Yo le rascaba la cabeza por entre los barrotes de la jaula y se dormía. A cualquier pájaro lo hipnotizas rascándole la cabeza: a un canario, un cóndor. En una ocasión sacó la pluma de mando por la jaula. Yo se la agarré. Dejé de rascarle la cabeza, de hacerle caspitas. Se despertó y se vió preso. Pegó un jalón fortísimo..., y me quedé con la pluma en la mano. Se ve que le dolió muchísimo, porque entonces dio la vuelta a la jaula corriendo y trató de quitarme su pluma. Yo la agarré más fuerte y entonces me pegó un picotazo. Ahí sí saqué la pluma.

JMS ¿Y en qué se transformó después esa pluma?

AO Yo dibujaba con esa pluma. Esa fue mi venganza del picotazo que me dio.

JMS Venganza simbólica y fructífera, porque, de un animal que le sirve de tema, Usted recupera una porción física, la cual se convierte después en instrumento para dibujar ese mismo tema.

AO Exactamente.

JMS ¿Y eso tiene que ver también con el origen de la serie de los Cóndores? ¿Se inició ésta cuando conoció al cóndor de la Ciudad Universitaria?

AO Sí, desde luego. Fue una aproximación: el hombre, el animal.

JMS Entonces no podríamos hablar aquí de verdaderos símbolos, sino de una mera suma de elementos que van desde el azar —el haber encontrado de repente un alcatraz herido, o un cóndor en la Ciudad Universitaria—, hasta el hecho de que esos animales o elementos sean muy ca-

racterísticos del lugar donde se vive (porque, evidentemente, si Usted viviera en Suiza o en Francia, tal vez no hubieran nacido sus series de Cóndores, Barracudas, Alcatrazes, Mojarras, Mangles, etc.). Y, tal vez, cuenta también el conjunto de elementos plásticos o visuales, por el hecho, por ejemplo, de que un cóndor es un animal extraordinariamente bello, majestuoso, lleno de dinamismo. Y, a lo mejor, se suman igualmente otros ingredientes conceptuales, como el hecho de que el cóndor sea, como decía Usted antes, un animal triste y al mismo tiempo poderoso, un ser en vías de extinción, pero al mismo tiempo rey de las alturas.

AO Sí, ese contraste que tiene es una cosa asombrosa.

JMS Y tal vez es ese cúmulo de motivaciones lo que hace que un determinado tema se presente en su obra con tanta recurrencia. Ahora bien —y sé que ya le pregunté esto en otros términos—, ¿podría decirse que hay alguna idea o connotación conceptual o simbólica detrás de esas imágenes tan recurrentes?

AO Yo creo que los temas son producto de una casualidad: que uno vio una cosa y le impactó, y entonces se puso a pintar eso. ¿Cómo le explicaría? Es... No sabría explicarle. Hoñestamente.

JMS Al margen de que esas imágenes recurrentes y esas series temáticas traduzcan alguna significación latente, me impresiona mucho esa capacidad que Usted tiene de metamorfosear esas imágenes: un toro, un cóndor, una barracuda, se transforman de repente en algo completamente diferente que nos permite recordar que se trata todavía de un cóndor o una barracuda, porque así lo sugieren las formas, aunque ya sean del todo diferentes a lo que diría la realidad. Me sorprende también, en segundo lugar, esa su capacidad de hibridación, por cuanto un cóndor se injerta de repente con una barracuda, un alcatraz, un toro o una figura humana. ¿Por qué ese tipo de metamorfosis intraespecífica y por qué esa hibridación interespecífica?

AO Es un poco el juego. Me pregunto si un disfraz se asemeja a una afirmación distinta. O sea, esa metamorfosis es casi un disfraz. Disfrazar las cosas y pintarlas en otra forma. Más contundente, tal vez, pero sigue siendo un disfraz. El realis-

mo absoluto y drástico no tiene mayor sentido: una barracuda es una barracuda y punto; no tiene rojos por ningún lado. Meterle rojos es para disfrazarlo. O para afirmar una metamorfosis.

JMS ¿Por qué desea Usted disfrazar algo que supuestamente está ahí ya dado?

AO No sé, tal vez porque la palabra disfrazar es más elegante que "recrear".

JMS Pero se transforma en algo diferente. Es una re-creación, una poetización de la realidad.

AO Sí. Es un poco pedante decir "re-crear". Es la palabra la que no me gusta. Me gusta el disfraz, que es más discreto. El meter gato por liebre. Aquí es meter liebre por gato.

JMS ¿Hay también algo así en el proceso de hibridación, en el hecho de que una misma realidad sea al mismo tiempo cóndor, cabra, toro y virgen?

AO Sí, hay mucho. Hay esa cosa evolucionista de Darwin, de que hablábamos antes. Estamos viendo el cráneo de una tortuga que fácilmente puede ser el de un águila: le alargas el pico un poco y es un águila. Todas las posibilidades.

JMS No hay entonces un deseo de identificar ambos animales, un propósito de deslizamiento semántico que me permita decir que el toro es también cóndor, por aquello de la significación simbólica presente en ambos, de la agresividad, la fuerza, la violencia, el señorío, el poder, y al mismo tiempo de la fragilidad, la sensibilidad.

AO Sí, uno trata de meterlo todo. El origen de las especies empezó con una especie de churrusco, que se volvió otra cosa: el churrusco sacó patas, y después... Millones de años. Es fascinante la evolución, el origen de las especies. Mi deseo es aunar todo.

JMS Está Usted haciendo el proceso inverso: recopilar todo aquello que se dividió a partir de un único *phyllum*, recomponerlo todo en una sola entidad. Ahora bien, su obra destila violencia por todos los poros. Primero en los temas, la mayoría de los cuales —la barracuda, la mojarra, el toro, el cóndor, las flores carnívoras, los volcanes, los manifestantes asesinados— se refiere a seres o situaciones violentos. Hay violencia también en el trazo, en el gesto pictórico, que se manifiesta de una manera explosiva, vehemente, instintiva. Hay violencia igualmente en el color, en sus

tonos agresivos y en sus contrastes acusados.

AO Eso varía. Eso varía. Por ejemplo, las mojarras, las mojarritas, son de una ternura infinita, por oposición a la barracuda, una mala bestia. O sea, que mis temas van del timbo al tambo, de la ternura a la furia. Y para achantar la furia, metes un golpe tierno y sale mucho más curioso que si la dejas sola.

JMS Junto al cóndor, la garza.

AO Sí.

JMS Pero priva mucho esa violencia que se manifiesta no sólo en las figuras, formas y temas, sino también en el trazo, en el gesto, en el color, que también es muy importante. Y me pregunto por qué esa exaltación, si podemos emplear ese término, de la violencia en su obra.

AO No. Es una acusación, no es una exaltación. Es admitir que uno vive en un país violento. Y, por eso, pinta violento. No es una cosa elucubrada.

JMS ¿Es posible que esta presentación de la violencia tenga algo que ver con cierta violencia de la personalidad de Usted, de la emotividad explosiva de su propio temperamento?

AO Es posible, sí.

JMS ¿Es posible quizás que su propia vitalidad se traduzca también en eso?

AO No sé si es vitalidad o reacción.

JMS ¿Reacción frente a qué?

AO Contra las cosas negativas. Un impulso en contra. ¿Hasta cuándo, carajo? Un día pinté un cuadro: ¿Hasta cuándo, carajo, violencia? Ni recuerdo cómo era el cuadro; pero el título sí. ¡Ya no más! Es como el discurso de posesión de Belisario Betancur. Es impresionante. "¡Y no habrá u-na so-la go-ta de san-gre más en es-te pa-ís!" Parece que lo estuviera uno oyendo. Fue conmovedor eso. Y lo repetió como tres veces: "¡Ni u-na so-la go-ta más de san-gre...!" Y en lo que va a la Presidencia... ¡caramba!

JMS ¿En su obra habría entonces ese deseo de presentar la violencia con el deseo de que no hubiese nunca más violencia?

AO No sirve de nada la pintura: sólo sirve para justificarse uno. Una vez me contaron que en el Senado hubo una sesión entera hablando de mi cuadro *La violencia*: "¡Cómo será de violento este país que hasta ha llegado al arte!"



FLOR CARNIVORA / 1982

JMS Y a premiarlo incluso con el Premio Nacional de Pintura.

AO No es premiando la violencia, sino la acusación de la violencia.

JMS Se dice con frecuencia que es Usted una persona bohemia, exaltada, violenta, demasiado instintiva, incluso desbordada o desahogada en su manera de existir, de interpretar la realidad, de vivir el fenómeno humano, en fin, exaltado hasta en los amorfos.

AO Sí, bueno. El arte es todo un contraste de extremo a extremo. Esa es la gama del arte. Alabar, o acusar, o ponerlos juntos a ambos para resaltar. Sí, soy impulsivo. Y lo cultivo un poco en la pintura, pero a veces en la vida me voy de patas. La vida no sirve de mucho.

JMS La pregunta concreta es: Esa impulsividad, violencia y exuberancia de su propia manera de ser, de su modo de interpretar la vida, ¿no serán a veces mecanismos de defensa que a lo mejor esconden cierta timidez, cierta ternura, cierto deseo de acercamiento a los demás?

AO Es posible, puede ser un disfraz, inclusive.

JMS Lo que decíamos antes...

AO Es posible. No me comprometa.

JMS Hablemos ahora un poco de su papel como promotor de la modernidad artística en la pintura en Colombia.

AO Bueno, en el año 1948 los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá nos presentamos en grupo a López de Mesa, el Director de la Ciudad Universitaria, de la que depende Bellas Artes.

—“¿Qué vienen a proponer? Porque tienen una cara así de...”

—“Lo que queremos es cogernos la Escuela de Bellas Artes, con su permiso.”

Le explicamos muy claramente. Sacamos una carta. Eran ciento cincuenta alumnos y conseguimos ciento cuarenta y ocho firmas pidiendo que nosotros nos ocupáramos de la Escuela. Y entonces López de Mesa preguntó:

—“¿Y cuál de Ustedes va a ser el Director?”

Nos miramos así. No habíamos pensado en eso. Era todo un grupo el que iba a manejar la Escuela. “Director”: ¡palabra mayor! Nadie sabe ser Director de una escuela. Entonces preguntó:

—“¿Y cuál es el más joven de Ustedes?”

¡Tenía un sentido del humor...! Resulté ser yo el más joven, y me nombró ahí mismo Director de la Escuela de Bellas Artes.

JMS ¿Y ese experimento funcionó?

AO Funcionó de maravilla. Funcionó durante año y medio y, bueno... ¡hicimos de todo! Cogí los cuatro alumnos que tenían cero en todo. Yo no tenía oficina de Rectoría: era mi taller, yo pintaba ahí. Y les dije:

—“Si quieren, se encargan Ustedes del taller, para refrescar esto, porque ¡qué carajo...!”

Después les puse un taller pequeño aparte a los cuatro. Y les dije:

—“Quiero que pinten. Aquí no entra nadie, sino Ustedes y yo. Me mantienen esto limpio”.

Al mes me di cuenta de que había garra ahí. Tenían garra. Yo, ni les criticaba ni les sugería cosas. No dejaba que nadie entrara. Y trabajaban con un entusiasmo.... Y entonces me fui al Museo Nacional y le dije a la Directora, Teresa Cuervo: —“Necesito la Sala Principal para dentro de seis meses.”

—“Usted con sus locuras siempre. ¿Qué tiene entre manos ahora?”

—“Es para una exposición que ya va Usted a ver el éxito que va a tener. No le cuento...”

Regresé a la Escuela y les dije a los cuatro muchachos:

—“¡A trabajar! En seis meses necesito diez cuadros de cada uno.” ¡Impresionante! Expusieron, y es el éxito de crítica y de todo... Después me fui a Europa. Entonces quisieron quemar la Escuela, porque no querían que me fuera... ¡Un desastre!

JMS ¿Quiénes eran esos cuatro pintores? ¿Triunfaron después como artistas?

AO No. Uno me siguió hasta Europa. Llegó de polizón hasta Marsella (yo estaba en París) y me mandó una tarjeta postal desde la cárcel. Me dice: “Vine a seguirle los pasos acá.” Lo cogieron para deportarlo. No había forma de hacer que se quedara. Lo deportaron.

JMS ¿Contra qué estaban Ustedes protestando en 1948?

AO Contra la academia.

JMS ¿Era demasiado convencional, demasiado conservadora?

AO Sí.

JMS Y los antiguos profesores de la Escuela,

¿no lucharon al sentir que les quitaban su puesto?

AO Sí, pero perdieron la lucha. Nos armamos de la prensa y todo. Y años después, por los años cincuenta y tantos, estuvo Fernando Botero. Lo nombraron profesor. Excelente profesor. Y ahí trabajamos. Pero ¡qué complicado es enseñar a pintar! Es sacrificado.

JMS Sí, el arte tiene que nacer de dentro. Lo que se puede enseñar es la técnica: saber cómo mezclar los colores, cómo imprimir la tela, cómo evitar riesgos en la conservación de las obras, cómo conseguir efectos plásticos. Pero lo otro, el estilo, el lenguaje propio, el genio, eso ya es algo que nace de dentro. ¿Y qué otras experiencias fueron decisivas en su carrera artística?

AO Un día me fui a manejar camiones al Catatumbo. Estuve un año y regresé. Mi padre estaba en una gran cena y le conté.

—“¿Y te gustó el petróleo? ¿Hiciste conexiones?”

—“No. Quiero pintar.”

Creo que fue el Catatumbo el que forjó mi vocación artística: esa región salvaje, tremenda. Estábamos contruyendo la carretera para poner el oleoducto. Los indios motilonos mataban al que pasaba. Mataron a doce americanos. Y entonces le dije a mi padre:

—“No, voy a pintar.”

—“No hablemos más de eso. Mañana te espero en mi despacho, a las siete de la mañana.”

Nos encerramos un día entero.

—“Voy a pintar.”

—“¡Que ocurrencia! ¡Si tú no has pintado nunca!” Empecé a garabatear. Y entonces me lleva a Boston, a la Escuela de Bellas Artes de allá: “Mi hijo quiere estudiar pintura.” Total: me dieron un block, un lápiz y me metieron ahí a dibujar *El Discóbolo* de Mirón. Eso salió catastrófico. Y el Director de la Escuela dice: “Lo siento mucho. Su hijo no tiene talento para esto.” Entonces me inscribí en el sótano del Museo en una clase de niños. Era una señora la que dirigía eso. Dictaba la clase y decía: “Now, children and Mr. Obregón”. ¡Yo era el bobo de la clase...! Cuatro meses. Eso quedaba cerca de la Academia...

JMS Pero la Academia ya la había dejado, porque el Director no lo consideraba a Usted apto para el oficio artístico.

AO Pero entré. No sé por qué. Entré y el Di-

rector estaba en la puerta y me reconoció. “Usted es el suramericano que ha intentado entrar.” Y me llevó a un aula, me presentó y me dijo: “Yo lo inscribo a Usted. Usted está dentro.”

JMS ¿Había visto algo de Usted en el taller-cito del sótano del Museo?

AO No, nada.

JMS ¿Y por qué tuvo esa fe ciega?

AO Ni idea. La casualidad de que estaba ahí cuando yo entraba. Si no hubiera estado, ¡nada! Y estuve un año ahí. Me gané la beca para estar tres meses en México. Y en eso, el mismo día que recibo el premio de la beca, recibo un telegrama de mi padre diciendo: “Acabas de ser nombrado vice-cónsul en Barcelona.” Fue el año 42, en plena Segunda Guerra Mundial. Entonces me fui a Barcelona. Mi beca se la dieron a un compañero.

JMS Y en Barcelona, ¿tuvo algún tipo de enseñanza sistemática?

AO Pintaba. Pintaba por la tarde y atendía el consulado en la mañana.

JMS Pero ¿no frecuentaba ningún tipo de academia o el taller de algún pintor amigo?

AO Una vez sí. El pintor Vilarufat tenía una academia y me metí ahí. Recuerdo que me dijo: “¿Así pintáis en Suramérica?” Y me dije: “Esta no me sirve.” Así que me fui a pintar solo, por las tardes.

JMS Prácticamente pintó siempre sin verdadero maestro. Sólo lo frecuentó por breve tiempo...

AO Sí, un año, en Boston.

JMS Entonces Usted puede considerarse fundamentalmente autodidacta. Porque, ya aquí en Colombia, no tuvo maestros. Usted fue siempre su propio maestro.

AO Maestros son los museos, que es donde aprende uno. Cuando regreso a Colombia, hago en 1945 una exposición que tuvo éxito. Allá arranca la cosa. En mi vida hay mucho de casualidad y de coincidencias de cosas.

JMS Y su contacto con Picasso en París, ¿qué experiencias o ideas le aporta?

AO Tengo una anécdota estupenda. Un día, estábamos en un café algunos artistas, entre ellos, el escultor Zadkine y el surrealista canario Oscar Domínguez. Y llegó Picasso. Estuvo un rato, y mientras se tomaba un par de tragos, estaba haciendo con una caja de fósforos una especie de ma-

rranito. De repente dice: "Señores, me tengo que ir." Y se fue. Eran las seis de la tarde y nos quedamos todos a ver quién se cogía el marranito. Nadie lo miraba, pero ahí estaba el marranito. Se fueron yendo y yo me quedé de último con Oscar Domínguez. Eran como las dos de la mañana, cuando de repente entra Picasso y dice: "Se me olvidó esto." Y se llevó el marranito.

JMS ¿Le dió Picasso alguna vez consejos o ideas?

AO No. Una vez hizo una exposición en París en contra de la Bienal que se hacía en España. El hizo una lista de pintores españoles y americanos. Y recuerdo que me colgó dos cuadros míos al lado de uno de él, cosa que me halagó mucho.

JMS ¿Pero hizo alguna vez algún comentario sobre los cuadros o trabajos de Usted?

AO No. Aparte de colgarme al lado de él. Fue él el que colgó la exposición.

JMS ¿Tuvo Usted contacto decisivo con algún otro artista europeo o latinoamericano residente en París? Por ejemplo, con Matta o con Lam.

AO Matta, sí. Lo conocí en Washington. ¿Con Wifredo Lam? Muy amigo. Vivíamos muy cerca en París.

JMS ¿Se sintió Usted, de alguna manera, cerca de su manera de interpretar el fenómeno americano?

AO Mucho, sí. Mucho. Yo creo que tengo influencia de Lam.

JMS ¿En qué sería esa influencia? ¿En el gesto?

AO Esa magia del gesto.

JMS Lam es mucho más gráfico que Usted, su dibujo es lineal, su colorido es más suave. Son dos temperamentos bien diferentes ¿no?

AO Sí, pero nos entendíamos muy bien.

JMS ¿Y de qué otros artistas latinoamericanos se siente Usted cerca?

AO Matta.

JMS ¿Y de Szyszlo?

AO De Szyszlo, mucho. También estaba en París en ese entonces.

JMS Y también él posee en su pintura ese gesto expresivo y fuerte, esas "formas" vigorosas.

AO Sí. Tenemos mucho en común Szyszlo y yo.

JMS ¿Y Armando Morales, en algún momento, sobre todo en su época más abstracta?

AO Expusimos juntos. Thomas Messer hizo un grupo de cuatro pintores: estaban Armando Morales, Manabú Mabe, de Szyszlo y otro que no recuerdo. Nos expuso Messer.

JMS En la muestra *The Emergent Decade*, una brillante exposición que en los Estados Unidos marcó época para el arte latinoamericano. Había también varios venezolanos... Y con Rufino Tamayo, ¿qué afinidad siente?

AO Mucha. Lo admiro mucho como pintor, tremendamente.

JMS ¿Como fabulador, como imaginador de otro universo?

AO La magia. Siempre me encantó de él la magia.

JMS ¿La magia de qué? ¿Del color? ¿O de las formas, que son tan extrañas?: esos personajes tan rígidos, tan hieráticos, tan misteriosos.

AO Sí, ese color arbitrario de Tamayo es interesante. Y es un pintor-pintor.

JMS Sí. Con una extraordinaria técnica. ¿Siente Usted alguna deuda para con Tamayo?

AO Creo que sí. Es normal. Cuando uno admira a un pintor, en algo te identificas con él, o le robas gestos.

JMS Tamayo usa un color mucho más atmosférico, meditado y calmo. En el de Usted es mucho más efusivo, con gestos más descoordinados, desintegrados. Pero, sin embargo, en ambos casos observo similar vitalidad, la misma creatividad en el sentido de recrear un colorido propio y arbitrario.

AO Sí, eso nos motiva. El se fue a la figura humana. Se quedó un poco enquistado en la figura humana. Pero al comienzo, cuando pintaba esos perros, y cosas... ¡Tremenda magia!

JMS O aquellas estrellas y constelaciones, aquellas patillas y relojes, aquellas naturalezas muertas tan misteriosas... ¿Y hay algún otro artista con quien sienta Usted cierta afinidad o deuda?

AO Principalmente, Lam, Tamayo, de Szyszlo. Matta, mucho... ¡Qué pintor inteligente, Matta!

JMS Extraordinariamente intelectual.

AO ¡Uf...!

JMS Y es curioso, porque de Matta tiene también Usted cierta cercanía (o la tienen ambos mutuamente) en ese trazo suelto, que en Matta es muy



PAISAJE / 1982

caligráfico, con elementos muy lineales y filiformes, con trazos muy ligeros y transparentes. En el caso de Usted, está hecho únicamente con pincel grueso, con color pastoso. Y al mismo tiempo esa imaginación de algo que no es ni abstracto ni concreto.

AO Exacto.

JMS Y de pintores europeos o norteamericanos, ¿siente alguna afinidad con alguien?

AO Bacon me gusta mucho. Pintor-pintor.

JMS Y gesto. Pintor de gesto. ¿Y alguna etapa de Picasso, en particular?

AO De Picasso, casi todas. ¡Me está poniendo usted a hablar de pintura, algo que no hago nunca!

JMS Yo iba buscando no tanto gustos, qué pintor le gusta, sino de qué pintor cree Usted tener alguna "influencia".

AO Sí, Tamayo, Wifredo Lam, Matta, Picasso, desde luego... Todo el mundo tiene algo de la impertinencia de Picasso.

JMS Picasso es un poco el padre de todos. ¿Y cómo fue su instalación en Cartagena?

AO Un día, salgo de Barranquilla en un avión que iba a Cartagena. Iba a pescar en las islas cercanas. Como no existía la avenida exterior, el taxi tenía que pasar por dentro de la ciudad para llegar a Boca Grande. Y, cuando pasó el taxi por esta casa, le dije: "Párese un momento." Parqué. Me bajo y toco el timbre. Me contestan dos ancianas y les hago una pregunta de un impertinente tremendo:

— "Señoras, ¿por casualidad esta casa está para venderla?" No sé por qué lo dije, fue una cosa así espontánea.

— "Sí, como no. Ayer pusimos un aviso en el periódico. ¿Lo leyó?"

— "No. Acabo de llegar de Barranquilla."

— "¿De Barranquilla? ¡Qué casualidad, porque nosotras estamos vendiendo la casa, porque nos queremos mudar a Barranquilla!

La compré ahí mismo. Yo no había planeado comprar casa aquí ni nada. Les dije: "Si viene gente a comprar, que no, que ya se vendió." La compré, las llevé donde el notario y ahí firmamos.

JMS Por todo lo que me cuenta, me da la impresión de que su vida es una suma de casualidades...

AO Casualidades completas.

JMS Casualidades la mayor parte de las veces felices.

AO Sí. De cambiarlo a uno de rumbo.

JMS Porque eso cambió de golpe su existencia, en el sentido de que eso lo atrajo más hacia el mar y todo lo demás.

AO Sí, claro. Y baratísima. Me costó ciento quince mil pesos. Eso fue hace casi veinticinco años.

JMS En esa decisión de venirse a Cartagena hay también cierto deseo de huir de la ciudad, fragmental, de todo lo que significa ese "enguerrillamiento" que existe a veces entre artistas, críticos, en el medio cultural.

AO Sí. Es mucho más tranquilo esto para trabajar, desde luego.

JMS En ese sentido me llaman la atención en Usted ciertas casuales coincidencias con Picasso. Ambos tienen, por ejemplo, el gusto por los toros, ambos se caracterizan por una gran vitalidad, por la exuberancia, la fuerza, por el trabajo acérrimo. También coinciden en el hecho de retirarse de la capital hacia el mar: Picasso se retira de París después de la guerra y se va a la Costa Azul para trabajar en soledad. Otra coincidencia es el papel fundamentalísimo que juega en sus vidas la mujer. Siento entre Ustedes dos muchos paralelismos... Otro más es la manera desinhibida de vivir e interpretar las cosas: por ejemplo, a ambos les basta un simple short y una camiseta, contrariamente a muchos otros pintores muy atildados que quieren vivir siempre bien arreglados.

AO Y con una capacidad de burla tremenda. Picasso es un espíritu burlón.

JMS Volviendo al punto de las técnicas, me interesa mucho saber por qué Usted se dedicó prácticamente sólo a la pintura (con breves y esporádicas incursiones en la escultura), teniendo en cuenta sus excelentes dotes de dibujante, que le hubieran permitido una floración extraordinaria de dibujos como obra autónoma, o de grabados en sus diversas técnicas (aguafuerte o litografía en blanco y negro o a colores). ¿Por qué Usted no cultivó ese tipo de técnicas?

AO Hay un poco de contradicción en eso de primero el dibujo y después viene el cuadro. No te puedes comer el pastel, porque si te lo comes ya no lo tienes: comértelo y tenerlo es imposible.

Entonces los dibujos per se los rompo. El papel, odio el papel. Le estaba contando que odio el papel. ¡Le tengo una fobia...! Boto cartas, dibujos, inclusive. Los dibujos son para producir otra cosa.

JMS Pero no hablo ya de un dibujo previo o preparatorio del cuadro, de su estructura gráfica subyacente, ni siquiera de un apunte o boceto adyacente. Hablo del dibujo como obra o producción autónoma. Los dibujos de Picasso sobre El pintor y su modelo, o sus grabados de La Suite Vollard, por ejemplo, son autónomos, y no se van a transformar en cuadros: simplemente tienen ya validez de por sí. ¿No podría usted haber hecho algo similar, haber desarrollado esas técnicas autónomas del dibujo o el grabado en paralelo con su pintura?

AO Sí, pero en el fondo no es mi temperamento. Yo creo que solamente he enmarcado un dibujo, que es éste que está en esa pared.

JMS ¿Se siente Usted más como colorista, como pintor, que como simple trabajador en blanco y negro, como dibujante, como grabador?

AO Sí.

JMS Y, ya que estamos en el campo de las técnicas, ¿por qué esa su preferencia por el acrílico últimamente, después de haber trabajado en óleo con tan felices resultados en los comienzos de su carrera? ¿Es porque el acrílico va más conforme con su temperamento? ¿Es porque le permite más fácilmente reflejar ese gesto rápido?

AO Es más expedito, más rápido, más acorde con la época. No busco mucho el morbo que produce óleo. Inclusive le cogí fastidio. Por la manteca. El acrílico es agua. Horrible sería pintar el mar al óleo. Un mar de manteca sería entonces. Y es esa cosa un poco mórbida del óleo. El acrílico es mucho más esbelto, rápido. Nos toca ser de una rapidez... Expedito digo no para terminarlo más rápido, sino más claro. Prefiero el agua al aceite.

JMS ¿Y le permite llegar efectivamente a todos los efectos de transparencia, de cuerpo, que otros medios como la encáustica, o el óleo, o el fresco, o la pintura a la cola le permitirían?

AO La encáustica es un super-medium. Pinté varias: paleta de metal caliente, y la cera, y la cosa... Como esos retablos maravillosos de los... ¿cómo se llaman?, los de Egipto y los romanos.

JMS Los de la necrópolis de El Fayun. Entonces en su elección del acrílico hay una motivación pragmática, por el hecho de que, por su mayor fluidez, le permite traducir más rápidamente lo que quiere expresar, y porque, según Usted, no le impide lograr ese tipo de efectos visuales y plásticos que le permiten otras técnicas, como la encáustica y el óleo.

AO Sí. No sé. A mí me echan de los museos porque toco. En el fondo, la escultura es para tocarla. La pintura no es para tocar. Y yo toco por necio. Porque coger un Rembrandt y ver el empaste ese... Esa cosa untuosa del óleo me molestó en un momento dado. Quería algo más fluido, más espontáneo, más expedito.

JMS Un medio que le permite trabajar con mayor rapidez y traducir con mayor eficacia lo que quiere expresar.

AO Exacto. El acrílico es añadirle capas al cuadro. Porque el óleo es sobre mojado, y después secar, y la veladura y todo eso... No es una época de mucho morbo, hoy: es una época de mucha claridad. Se está buscando eso. El Renacimiento es puro morbo. ¡Cómo se enamoran esos italianos cuando los flamencos descubren el óleo! Andrea Mantegna era duro: usaba ténpera, temple, huevo. Tiene un poquito de grasa el huevo.

JMS Sí, la clara y la yema. Cuando Antonello da Messina ya está trayendo el óleo a Italia después de que, en Occidente, lo "descubren" los Van Eyck allá en Flandes...

AO Van Eyck... ¡Como comían tanto queso y tanta mantequilla, pintaban con aceite! Flandes, Holanda: es todo graso. No tienen esa nitidez del Giotto.

JMS Que se manifiesta también en todos los quattrocentistas. Entonces, regresando al punto, en su elección del acrílico desea Usted afirmar que la pintura es, en definitiva, gesto rápido, fluido, eficaz.

AO El acrílico sigue el pensamiento de uno. Eso depende de cada uno. Hay pintores que piensan lento y posiblemente más profundo que los que pensamos rápido y menos profundo, que pensamos más expedito porque no hay tiempo. Inclusive, a un pintor se le complica la vida: cartas que hay que contestar. No las puedo contestar, pero las tengo ahí encima de la mesa por puro maso-



AMAZONIA. EL PUTUMAYO / 1985

quisimo: Mea culpa. Cuando pasan dos meses las archivo, pero las tengo aquí latentes. Porque no hay tiempo. Físicamente no hay tiempo de abarcar tanto. A menos que uno tuviera un taller como Rubens, que tenía un poco de ayudantes: el especialista de pintar los animales, el especialista en pintar vidrios, o el de los metales, o los tejidos.

JMS Sí, tenía una verdadera factoría o industria artística, como la tuvo Warhol... En última instancia, percibo en Usted un irrefrenable deseo de apurar el tiempo, al ver que todavía tiene mucho que decir, que producir.

AO Cierto. Una impaciencia. Todo el mundo anda impaciente hoy, exasperado. Y yo tengo prisa por crear.

Cartagena de Indias, 19 de julio de 1991



Bogotá, Colombia 1967

Alejandro
1941 1991
OBREGON
Obras Maestras

Caracas, 29 de agosto - 6 de octubre de 1991

Exposición n° 5
Catálogo n° 5

Coordinación general
Rita Salvestrini

Producción editorial
Centro de Arte CRISOL

Traducciones del inglés y francés
José María Salvador

Textos del panel didáctico
y de la visita guiada grabada
José María Salvador

Diseño gráfico
John Lange
Pedro Mancilla

Fotografías de obras y del artista
Oscar Monsalve

Fotocomposición
Vidal srl

Impresión
Editorial Armitano

Edición
1.500 ejemplares

Depósito Legal:
ISBN 980-07-0566-X