

Roberto Obregón
Una estética topológica o de los inconmensurables



Ro- ber- to Obre- gón

*Una estética topológica
o de los inconmensurables*

Curaduría de Ariel Jiménez

15.03.2018–18.05.2018

FLORA ars+natura

Bogotá, Colombia



Colección **C&FE** Caracas

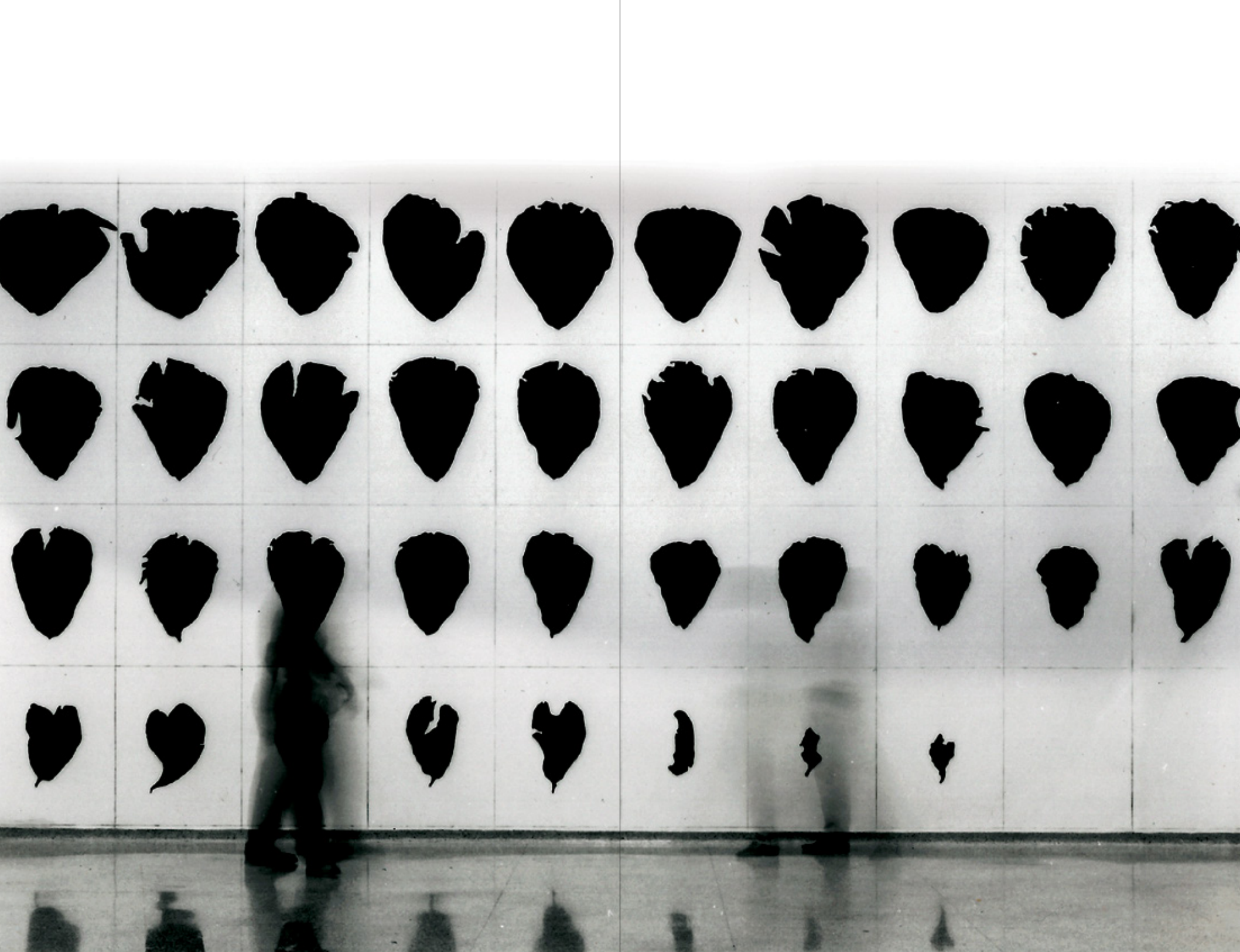
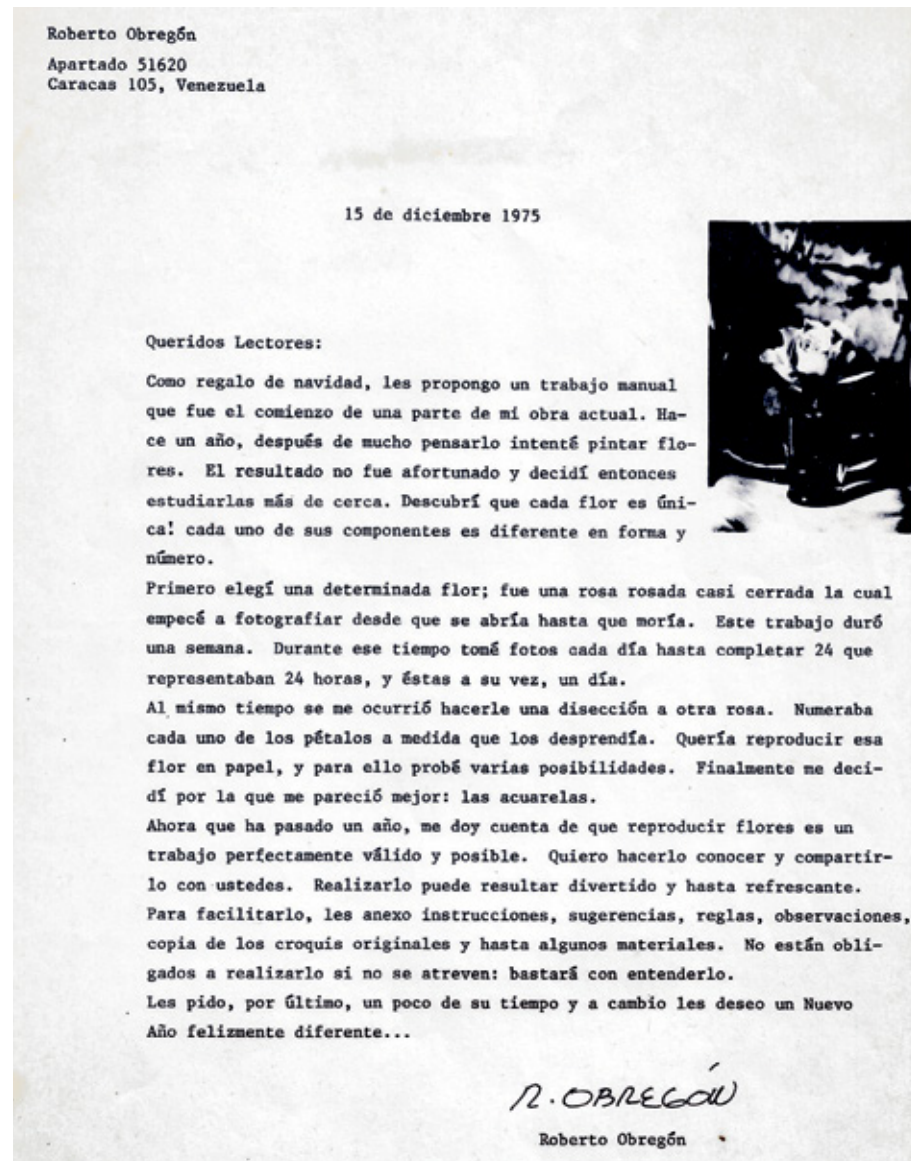


Fig. 1
Doble página anterior
Roberto Obregón
Gran disección
c. 1991

Fig. 2
Roberto Obregón
Primer proyecto postal (correspondencia)
1974-1975



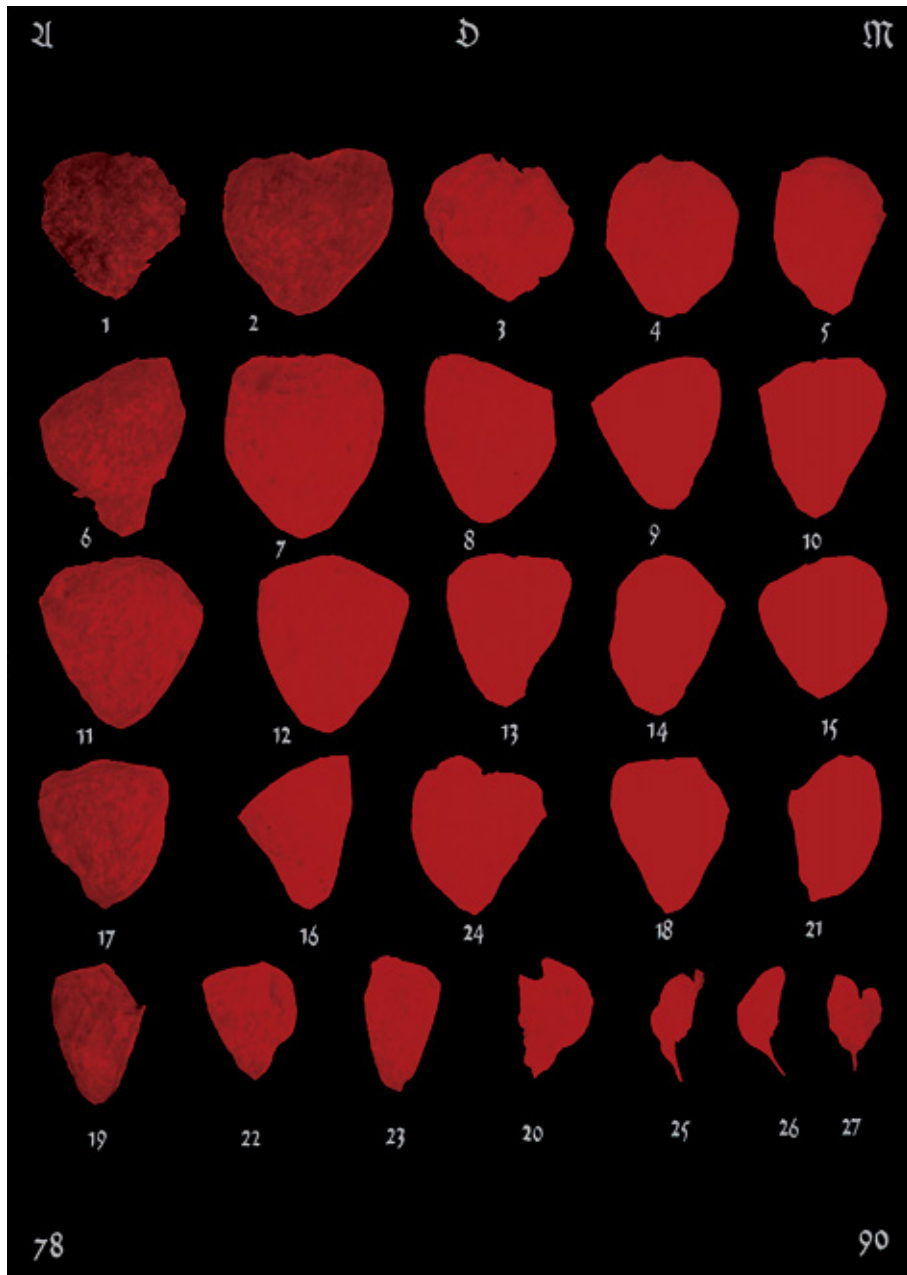


Fig. 3
Roberto Obregón
ADM
1978–1990

Roberto Obregón

(...) pertenezco a una época de la iconofagia. (...) i belong to an era of iconophagia.

Para una institución independiente relativamente pequeña como FLORA, montar una exposición de carácter histórico es a la vez un privilegio y un reto. Ya lo hemos hecho en tres ocasiones: en 2014 presentamos la exposición *Escritura material*, que mapeaba las monumentales marcas en el paisaje concebidas por el poeta, escritor y artista chileno Raúl Zurita; en 2016 realizamos el re-montaje de *Musa Paradisiaca*, la importante instalación del artista colombiano José Alejandro Restrepo con motivo de los 20 años de su primera presentación –para lo cual editamos una monografía reproduciendo el archivo de prensa que le sirve de contexto– y en ese mismo año hicimos la reconstitución de *Amazonia Report*, una exposición originalmente realizada en 1976 en la Pinacoteca de São Paulo por el artista colombiano Jonier Marín, radicado en Europa desde finales de los sesentas y virtualmente desconocido en Colombia. La presente exposición de Roberto Obregón se inscribe dentro de esta voluntad de rescatar artistas o prácticas que han pasado bajo el radar de las historias oficiales del arte en nuestros países, con el fin de instalarlas de nuevo en el ojo público.

Roberto Obregón nació en Colombia pero creció en Venezuela y se formó como artista allí. A pesar de su importancia en la escena venezolana alternativa y de la cercanía cultural entre ambos países, su obra es prácticamente desconocida en Colombia y solamente ha sido exhibida acá en una ocasión, cuando una de sus *Niágaras* formó parte de *Amnesia*, exposición itinerante presentada en el Museo de Arte del Banco de la República en 1999.

La potencia gráfica y la iconicidad de las obras de Obregón, así como su aparente sencillez, enmascaran la complejidad simbólica y densidad conceptual de su propuesta. Cada obra de su etapa madura es el resultado de

For a relatively small independent institution like FLORA, to organize a historic exhibition is at the same time a privilege and a challenge. We have done three such projects in the past: in 2014 we presented *Escritura material* (Material Writings), an exhibition that charted the monumental markings in the landscape by the Chilean poet, writer and artist Raúl Zurita; in 2016 we re-constituted *Musa Paradisiaca*, an important installation by Colombian Artist José Alejandro Restrepo, to commemorate 20 years of its first public presentation -we also edited a monographic book reproducing the press archive that contextualizes the work; that same year we reenacted *Amazonia Report*, an exhibition that had originally taken place at the Pinacoteca de São Paulo in 1976 by the Colombian artist Jonier Marín, who settled in Europe during the sixties, and was virtually unknown in Colombia. This exhibition of Roberto Obregón's work is part of our intention of rescuing artists or practices that have fallen under the radar of the official histories in our countries, with the aim of positioning them again in the public eye.

Roberto Obregón was born in Colombia but was raised in Venezuela, where he became an artist. Despite his importance in Venezuela's alternative art scene and the cultural closeness between the two countries, his work is almost unknown in Colombia and has only been shown once in the country, when one of his *Niágaras* was part of *Amnesia*, a traveling exhibition that was presented at the Museo de Arte del Banco de la República in 1999.

The graphic potency and iconic quality of Obregón's works, as well as their apparent simplicity, mask the symbolic complexity and conceptual density of his proposal. Each one of his later works is the result of a long process of analysis of his subject, which is materialized

un lento proceso de análisis de su sujeto de estudio, que se materializa en sus características siluetas que resultan de las disecciones de rosas –o más exactamente de *una* rosa– una rosa única y singular que representa la irrepetible particularidad de todo ser vivo y resalta la importancia de respetar su diferencia.

En su famoso poema, Gertrude Stein parecería estar afirmando que las cosas son como son: *rosa es una rosa es una rosa*. Pero si la palabra “rosa” contiene todas las posibles rosas que existen o existirán, es justamente la iteración de la palabra la que las singulariza, cada una diferente en el momento de su enunciación, únicas en el breve instante de su elocución. En la intensa –más que extensa– obra de Obregón (“una manifestación tan bella como hermética”, en palabras de Ariel Jiménez), la rosa es siempre algo más: conjura el universo de una persona particular, identificada a menudo con sus iniciales, para no caer en lo innecesariamente anecdótico, o se interna en la relación, real o imaginaria, entre dos individuos muy precisos.

Como iconofago, Obregón se alimenta de diversas fuentes visuales para regurgitarlas, transformadas, luego de nutrirse de su esencia. El interés por la imagen publicitaria (ya instalada en el imaginario público) le permite proponer asociaciones iconográficas que provienen del acervo popular. Y el uso de una imagen recurrente y reconocible –la de la rosa– y un procedimiento sistemático –el de la disección–, enmarca la obra en un sistema formal y conceptual predefinido e invita al espectador a concentrarse en las variaciones dentro de la serie. Todo lo anterior se plantea como un juego profundamente serio, una versión contemporánea del *vanitas* como recordatorio de la brevedad de la vida y de la fragilidad de la existencia.

José Roca

in his trademark silhouettes that result from the dissection of roses –or more exactly of *one* rose– a singular, unique rose that represents the unrepeatable particularity of every living being, underlining the importance of respecting its difference.

In her famous poem, it would seem that Gertrude Stein is stating that things are what they appear to be: *a rose is a rose is a rose*. But if the word “rose” contains all the possible roses that exist or will exist, it is precisely the iteration of the word which singularizes them, each one different in the moment of their enunciation, each one unique in the brief instant of their elocution. In Obregón’s intense –rather than extensive– oeuvre (“as beautiful as it is hermetic”, in the words of Ariel Jiménez), the rose is always something more: it conjures the universe of a given person (often identified with their initials so as not to fall into something unnecessarily anecdotic), or delves into the relationship, real or imaginary, between two precise individuals.

As an iconophagus, Obregón feeds on diverse visual sources which he later regurgitates, transformed into something different, after being nourished by their essence. His interest in images taken from mass-media (which are already installed in the public realm) allows him to propose iconographical links that come from the vernacular tradition. And the use of a recurring and readily recognizable image –the rose– and a systematic procedure –dissection– frames the work within a predefined formal and conceptual system that invites the viewer to concentrate in the variations within the series. All this is laid out as a deeply serious game, a contemporary version of the *vanitas* as a reminder of the brevity of life and the fragility of existence.

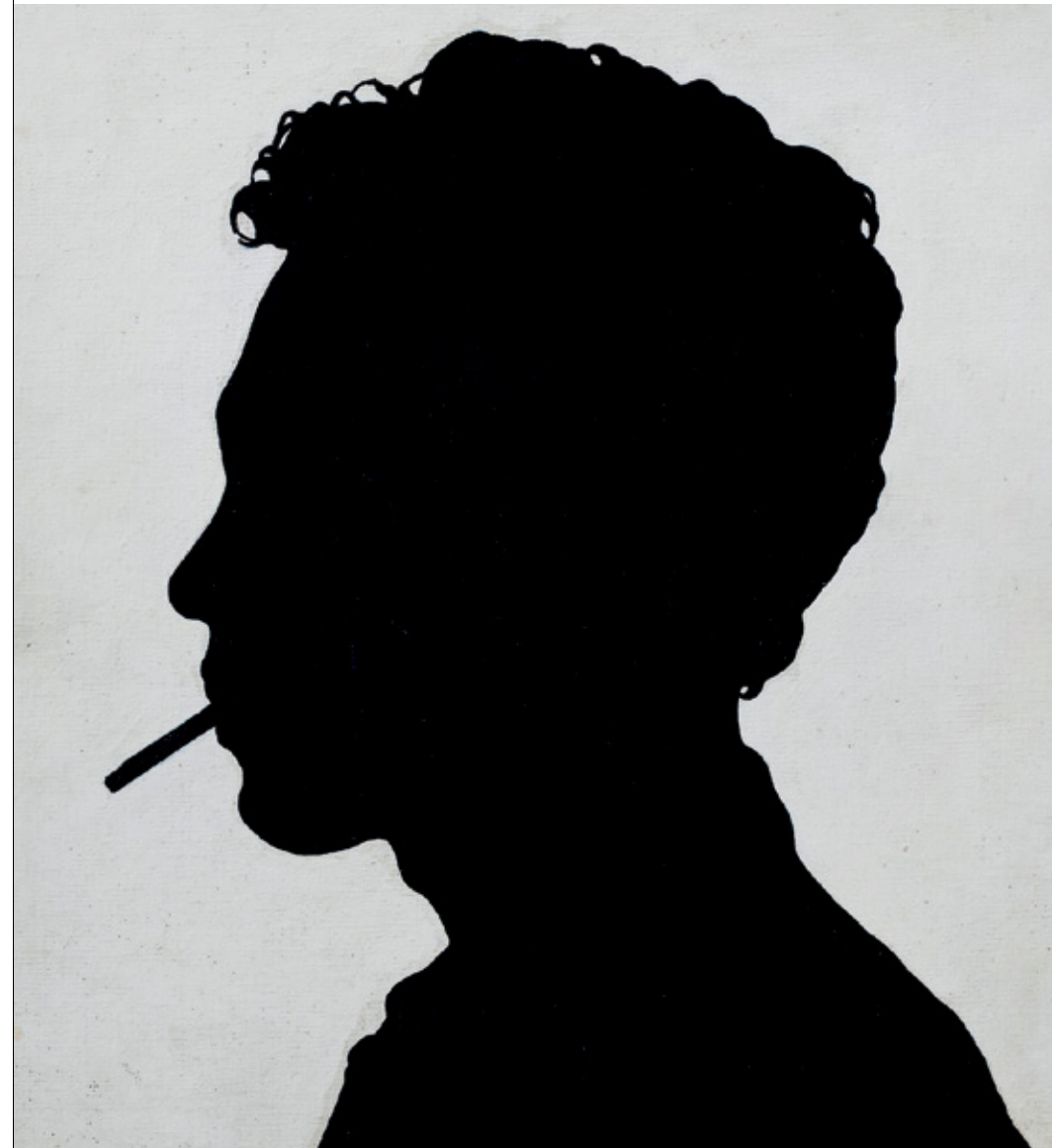


Fig. 4
Roberto Obregón
Perfil de Roberto Obregón
c. 1990



Fig. 5
Roberto Obregón
Sin título (El espejo y la máscara 1)
c. 1978

Roberto Obregón

Una estética topológica o de los inconmensurables

*A topological aesthetic,
or of the incommensurability*

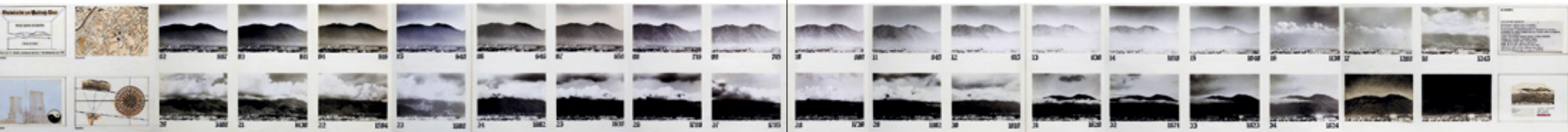


Fig. 6
Roberto Obregón
Crónica de un paisaje uno
1975

A pesar de ser prácticamente desconocido fuera de Venezuela, Roberto Obregón fue uno de los artistas contemporáneos más significativos de la segunda mitad del siglo XX en América Latina, por razones tan diversas como concretas, de orden histórico, estético e incluso éticos. Entre los objetivos de este texto se encuentra el deseo de aportar algunos criterios que permitan sustentar una afirmación como esta, más allá de consideraciones de gusto o de arrogancias personales o nacionales.

Si bien es cierto que la apreciación madura de una obra contemporánea se enfrenta a la falta de perspectiva que nos impone la cercanía con ella, también lo es que la suya comienza a perfilarse como un hecho cuyas motivaciones, objetivos y consecuencias formales y de lenguaje, configuran ya un orden cerrado, puesto que su autor ha dejado de hacer obra. Un orden, por lo demás, que se erigió en medio de circunstancias sociales y políticas tan agudas, que desde muy temprana-

Despite being virtually unknown outside Venezuela, Roberto Obregón was one of the most significant artists of the second half of the 20th century in Latin America, and he was so for reasons as diverse as concrete, from historic, aesthetic, and even ethical order. Among the objectives of this text is the desire to provide some criteria to support an assertion like this, beyond considerations on taste, or personal or national arrogance.

While the mature appreciation of a contemporary work faces a lack of perspective imposed by our closeness with the piece, it is also true that Obregón's work begins to emerge as a fact, whose motivations, objectives and formal and linguistic consequences make up a closed order, as the author has ceased to produce new work. An order otherwise erected in the midst of such acute social and political circumstances, that from very early on he offered his audience convincing evidence of his historical relevance; so clear are also the ties that bound him to

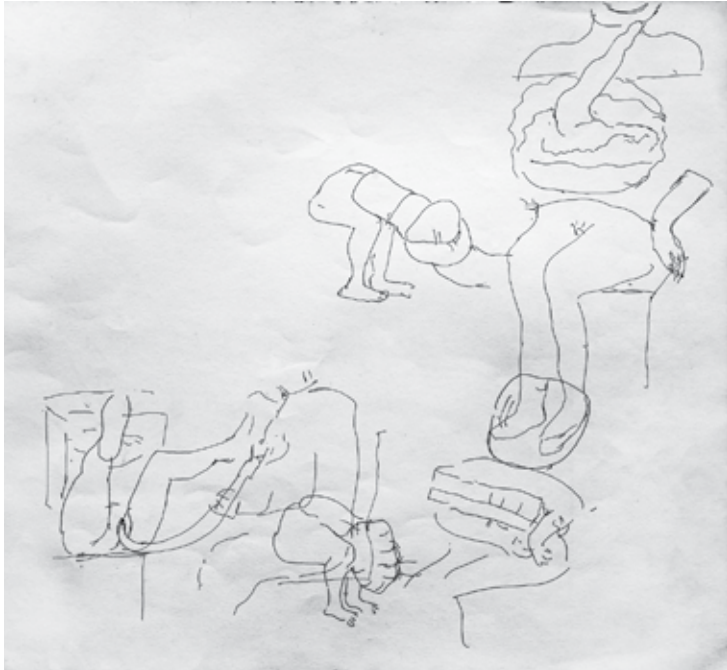


Fig. 7
Roberto Obregón
Sin título
c. 1967

no le ofreció a su público pruebas contundentes de la pertinencia histórica que fue la suya; tan claros son los lazos que lo unen a la vida venezolana y al desarrollo actual de las sociedades occidentales.

Una obra como la suya, en efecto, que se inicia en la década del sesenta, cuando los entusiasmos modernos –de derecha como de izquierda– se encontraban en pleno apogeo, y que lo hace enfrentando sus esperanzas progresistas con estructuras que introducen las nociones de fragilidad, de accidente y de quiebre, no puede ser vista hoy sino como un gesto claramente contemporáneo y, en el caso venezolano, de lo más significativo, casi premonitorio. Todo aquel que crea en el rol crucial que juegan las artes en la construcción de ese entramado de signos que ayudan a pensar nuestras vidas, encontrará en esta obra delicada y secreta un instrumento simbólico de primer orden, en todo punto comparable al que jugaron las *vanitas* para quienes debieron afrontar los tiempos de terribles dudas metafísicas a finales del Renacimiento.

Lo cierto es que Roberto Obregón comienza su obra cuando era todavía un adolescente, con una pintura combativa, centrada en el sexo y su potencia destabilizadora, aferrándose en el plano temático al Marqués de Sade y en sus soluciones formales al Bosco y al Francis Bacon de los tempranos años sesenta [Fig. 7]. Con ello, aunque de manera solapada y ciertamente hermética, trabajaba también profundos conflictos personales que le era imposible compartir con el público, en particular el drama de un padre abusivo y una bipolaridad de tipo I que lo marcarían por siempre. El resultado era inevitable, su primera década de trabajo se ve marcada por conflictos reiterados que lo afectan profundamente. Por eso, podríamos decir que su obra madura comienza a mediados de los años setenta, cuando decide abandonar la pintura que venía haciendo para centrarse en las *Crónicas* de 1974–76.

En general, la serie podría ser descrita como un intento por destabilizar los lenguajes más característicos de la pintura moderna; en particular, aquellos que mantenían lazos

Venezuelan life and to the current development of Western societies.

Obregón's work begins in the sixties, when the modernist enthusiasm –both from the left and the right– was in full swing, and it does so by confronting his progressive hopes with structures that introduce notions of fragility, accident, and break; this cannot be seen today but as a clearly contemporary gesture, and in the case of Venezuela, of the most significant, almost premonitory, nature. Everyone who believes in the crucial role of arts in the construction of the network of signs that help us to think our lives, will find in this delicate and secret work a notable symbolic instrument, comparable in every way to the role played by the *vanitas* for those who faced the times of terrible metaphysical uncertainty at the end of Renaissance.

The fact is that Roberto Obregón began working when he was still a teenager, with a combative painting, focused on sex and its destabilizing potential, thematically bound to the Marquis de Sade, while its formal aspects resembled Hieronymus Bosch and the early-sixties Francis Bacon. He also worked alongside, yet in a secretive and hermetic way, on deep personal conflicts that he was unable to share with the audience, particularly the drama of an abusive father and a type-1 bipolar disorder that would change him forever. The result was inevitable, and the first decade of his work is signed by persistent conflicts that troubled him deeply. Thus, we could say that his mature work begins in the mid seventies, when he decided to abandon the painting he was previously practicing, to focus on the *Crónicas*, from 1974–76.

In general, this series could be described as an attempt to destabilize the most distinctive languages of modern painting, particularly those which held evident ties to the universe of industry and technique, such as repetition and serialized structures –think, for example, of the tradition drawn from Monet's Rouen cathedrals; from Muybridge and Marey's photographic series; and also from the experiences of Futurism in the pictorial

evidentes con los universos de la industria y de la técnica, como el recurso de la repetición y las estructuras seriadas —pensemos, por ejemplo, en la tradición que se dibuja desde las Catedrales de Rouen, de Monet, las series fotográficas de Muybridge y de Marey y las experiencias futuristas para la restitución pictórica del movimiento, hasta el arte concreto y cinético más cerca de nosotros. Para ello, Obregón pensó en series fotográficas donde se propuso hibridar cuatro grandes temas de la historia del arte: el paisaje, el retrato, las naturalezas muertas y las composiciones florales. Lo hizo, además, eligiendo para ello técnicas poco apreciadas, como la fotografía, e incluso aquellas que por su carácter de artesanía “femenina”, como la acuarela, eran abiertamente despreciadas por los artistas de la abstracción concreta y cinética, dominantes en la escena venezolana del momento.

Había pues una parte considerable de provocación, solo que ahora era de orden técnico y conceptual, más que temático y sexual. Lo más interesante de estas *Crónicas* residía sin embargo en lo que lograba obtener al hibridar sus fuentes históricas. Esto porque hacerlo no suponía solamente la mezcla de géneros y técnicas, sino también su transformación recíproca -por ejemplo cuando desestabilizaba la regularidad de las series a la manera de Muybridge, con la asistematicidad que caracterizó las catedrales de Monet. De ese modo, obtenía series fotográficas del paisaje caraqueño que, si bien cubrían un día entero y lo hacían en tomas que parecían seguirse a intervalos idénticos, una observación más detallada permitía constatar que entre un fotograma y otro transcurrían intervalos desiguales, que la cámara se acercaba o se alejaba ligeramente, que el diafragma se abría o se cerraba [Fig. 6]. Por sus testimonios, sabemos además que ello respondía a una voluntad premeditada:

Yo decidía uno a uno cada fotograma... alguien, un día, me dijo: “Yo puedo construir un *timer* y una máquina que se dispare automáticamente cada tantos segundos”, pero eso no me interesaba. Para mí se trataba de

restitution of movement, all the way to the concrete and kinetic art that stands closer to our time. For this purpose, Obregón thought of photographic series where he could set out to hybridize four major subjects from art history: landscapes, portraits, still lives, and floral compositions. He did so, also by choosing little appreciated techniques, such as photography, and even those which, due to its character of being a “feminine” craft—such as watercolor—, were openly despised by concrete and kinetic abstraction artists, who were dominating the Venezuelan art scene at the moment.

There was a considerable amount of provocation, only that it was now of a technical and conceptual order, and not thematic and sexual. The most interesting aspect of these *Crónicas* was, however, in what he achieved by mixing historical sources. Not because hybridizing meant merely the mixture of genres and techniques, but also due to its reciprocal transformation, for example, when he decided to destabilize the steadiness of the series (in the vein of Muybridge), also with the asistematicity that characterized Monet’s cathedrals. This way he achieved photographic series of the Caraquenian landscape, that while covering a full day, and in a sequence that seems to follow identical intervals, a closer observation would reveal that they were in fact uneven, and that the camera would be closer or further, and the diaphragm would open and close differently every time. Through his own testimony, we would also find out that this responded to a premeditated will:

I would decide on every frame one by one... someone once told me: “I can build a timer and a machine that can shoot every certain number of seconds”, but that wasn’t my interest. For me it’s about doing it all over again, like Monet. Monet with a Japanese camera.¹

¹ Ariel Jiménez, *Roberto Obregón en tres tiempos*, Colección C&FE. Caracas, 2013, p. 23.



Fig. 8
Roberto Obregón
A Valentina Oberto, mi mejor retrato reciente (anverso y reverso)
1975–1994

hacerlo otra vez como Monet. Monet con una cámara japonesa.¹

¿Y qué podía significar, en el plano teórico, ese deseo de rehacer Monet con una cámara japonesa, de observar meticulosamente su objeto de estudio, incluyendo las diferencias que podía imponerle el clima, pero con la agudeza técnica de una cámara contemporánea? Lo que se escondía allí no era otra cosa que la manifestación estética –todavía en ciernes– de un pensamiento que si bien reconocía el poder analítico y transformador de la tecnología moderna, entendía que un conocimiento más juicioso del mundo pasaba también por la negativa de reducir la exuberancia de lo real a los métodos de una ciencia poco cuidadosa de las diferencias, de los accidentes, de todo aquello en fin que hace del mundo ese entramado exuberante y rico que hoy está amenazado de muerte. Y si sus *Crónicas* nos hacen intuir la riqueza y la pertinencia de un pensamiento como este en el plano estético, cualquiera que lo piense verá de inmediato todo lo que ello podía implicar en lo político, lo ecológico y societal en general, en esos tempranos años setenta.

Pero la dimensión por así decir “moral” de su trabajo, no se hace visible sino cuando aborda el tema de las composiciones florales. En ellas, al contrario de sus modelos históricos, Obregón se concentra en una sola flor, la rosa, y trata de seguir su desarrollo desde que es todavía un botón casi cerrado, hasta que por fin se marchita y muere. Es lo que sucede en la *Crónica de una flor n° 1*, de 1974 [Fig. 9]. De ese modo, el recurso fotográfico que en Muybridge se aplicaba al estudio científico de cuerpos saludables y atléticos, en Obregón adquiere una dimensión agónica, convirtiéndose en una verdadera *vanitas* contemporánea.

A esa desestabilización de los modelos históricos que tiene lugar en sus *Crónicas* del paisaje caraqueño, por la introducción del

error, por la clara aceptación de las variables no siempre controlables del clima, por el recurso topológico a la fecha y hora de sus experiencias (lo que toma de los artistas del *Land Art* norteamericanos), se agrega ahora la degradación biológica de los seres vivos, pero también el valor simbólico de la rosa, que de allí en adelante no dejará de estudiar a través de diferentes series y temas. Uno de ellos, que aborda ya desde 1975, tiene que ver con la figura mítica del tigre en los relatos borgeanos, específicamente *La Escritura del Dios*. Borges describe allí los momentos finales de Tzinacán, último mago de la pirámide de Qaholom, encerrado en una cárcel circular junto a un jaguar. Allí, recordando lo que sabía, llegó un día a descifrar la sentencia mágica que el dios maya había inscrito en el mundo (nadie sabía dónde, ni con qué caracteres) para conjurar las muchas desventuras y ruinas que ocurrirían en el fin de los tiempos. Tzinacán descifraría aquella sentencia mágica en la piel viva del jaguar que tenía cerca, en esas manchas –casi flores negras– que atravesaron los siglos y se liberaron del azar de tigre en tigre.

Asimilándose al jaguar, Obregón se apropió de una tarjeta postal que en Venezuela se comercializaba como parte de una estrategia turística. Con ella creó uno de sus primeros proyectos postales: *Mi mejor retrato reciente*, de 1975 [Fig. 8]. Luego supo que una pareja de tigres del zoológico de Caracas había escapado y siguió sus pasos por la prensa, mientras pensaba en un proyecto de mayor envergadura en torno a la figura del felino. Para él, no obstante, todo su proyecto en torno a la fiera tuvo pertinencia mientras pudo seguir sus pasos, lo que en unos quince días se detuvo, cuando finalmente perdieron su rastro y más nunca se supo de él.

De los cuatro temas que había elegido para sus *Crónicas*, el de la rosa reveló ser finalmente el de mayor alcance, por diversas razones. La primera, sin duda, porque la rosa era y es un símbolo extremadamente rico y, además, presente en todas las culturas: atributo de Afrodita y de Venus para griegos y romanos, metáfora del sexo femenino,

And what could it mean, in the theoretical plane, such desire to redo Monet with a Japanese camera; of meticulously observing his object of study, including the differences imposed by the weather, but with the technical sharpness of a contemporary camera? What lies in here is nothing else than the aesthetic manifestation –in its early stages– of a thought that, while acknowledging the analytical and transforming power of modern technology, understood that a deeper knowledge of the world would also mean to refuse the curtailment of the exuberance of the real to the methods of a science inattentive to differences and accidents; everything that makes up the world as a rich and exuberant network, today threatened with death. And if his *Crónicas* make us fathom the relevance and richness of a thought like his in the aesthetical realm, a closer reflection would immediately reveal its political, ecological and societal implications, in the world of the early seventies.

But the –so to say– “moral” dimension of his work is only visible when he engages with the subject of floral compositions. Unlike his historical models, Obregón focuses here solely in one flower, the rose, and strives to follow its development since it is only a closed bud, until it finally withers and dies. This is precisely what takes place in *Cronica de una flor N°1*, from 1974 [Fig 1]. In this way, the photographic resource that was applied to the study of healthy and athletic bodies in Muybridge, develops in Obregón an agonic dimension, becoming a true contemporary *vanitas*.

Adding to this destabilization of the historical models that takes place in his *Crónicas* of the Caraquénian landscape, by the induction of error, the clear acceptance of the seldom controllable weather variables, the topological resource at the moment of his experiences (taken from the American *Land Artists*), he introduces the biological degradation of living beings, but also the symbolic value of the rose, that he will continue to study through different themes and series thenceforth. One of them, which Obregón already engaged since 1975, deals with the mythical figure of the tiger in the

tales of Jorge Luis Borges, particularly in *The Writing of the God*. In this short story, Borges describes the final moments of Tzinacán, the last wizard of the Qaholoom pyramid, locked in a circular cell next to a jaguar. There, remembering what he knew, he came one day to unravel the magical sentence that the Mayan god had inscribed in the world (nobody knows where and with which writing) to conjure the many misadventures and ruin that would take place at the end of times. Tzinacán would decipher that magical sentence on the skin of the jaguar nearby, in those spots –almost black flowers– that crossed centuries and freed themselves from chance as they jumped from generation to generation.

Resembling the jaguar, Obregón appropriated a postcard that was commercialized in Venezuela as part of a touristic strategy. He used it to create one of his first postal works: *Mi mejor retrato reciente*, from 1975 [Fig. 2]. Then he found out that a tiger couple from the Caracas zoo had escaped, and decided to follow their steps through the newspapers, while thinking of a broader project around the figure of the feline. For him, however, the project was relevant as long as he could follow the thread of the press, which stopped after 15 days, when the lead of the missing animals was lost forever.

Among the four topics he chose for his *Crónicas*, the rose revealed itself as having the most potential, for many reasons. First, and without question, because the rose is an extremely rich symbol, which is also present in every major culture: an attribute of Aphrodite and Venus, for the Greek and Roman; a metaphor of femininity; a symbol of love and passion; the emblem of Virgin Mary, the Rosicrucians and Freemasons; an alchemical stage; the abode of the blessed; the sign of eternity. Second, as a live being, the rose enabled Obregón to introduce a fundamental notion into his work: that every being is irreplaceable, absolutely singular, and that the world holds within the mystery of a form that can be repeated in its essential features, but without any materialization being able to

1 Ariel Jiménez, *Roberto Obregón en tres tiempos*, Colección C&FE. Caracas, 2013, p. 23.

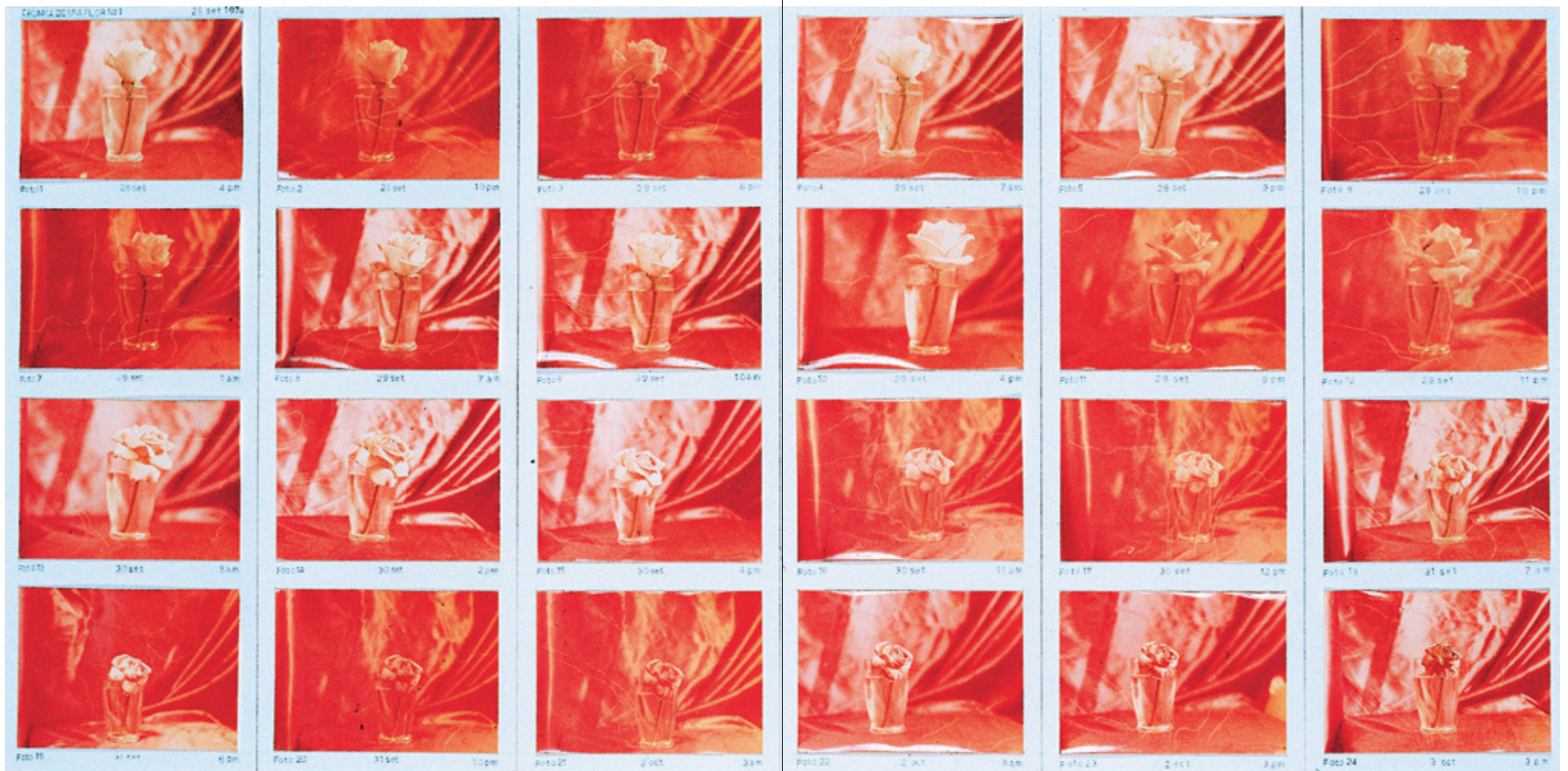


Fig. 9
Roberto Obregón
Crónica de una flor n° 1
1974

símbolo de amor y de pasión, emblema de La Virgen, de los rosacruces y masones, etapa alquímica, morada de los beatos, cifra de la eternidad. Luego, porque al ser un organismo vivo, la rosa le permitía introducir en su obra una noción fundamental; que cada ser es irremplazable, absolutamente singular y que el mundo guarda en sus entrañas el misterio de una forma que puede repetirse en sus características esenciales, sin que ninguna de sus materializaciones reemplace a la anterior ni a la siguiente, sin cristalizar en fin en un prototipo ideal. Un concepto, pues, perfectamente apto para pensar el presente social y político de nuestros países, porque ya no es ni será posible encontrar un mínimo de equilibrio social, si no aprendemos a pensar la diversidad y con ella, la articulación entre todos los factores culturales, religiosos y raciales que conforman hoy nuestro mundo.

Con ello, Obregón se inscribe en una tradición de pensamiento cuyas premisas teóricas pueden detectarse en gran parte de la actividad intelectual contemporánea. Una que ha comenzado a tomar conciencia de las fallas y limitaciones de cierto pensamiento moderno —quizás demasiado entusiasta—, tanto, que a menudo dejó de lado, ignoradas por insignificantes, las diferencias entre uno y otro de sus objetos de estudio, así como las consecuencias que sus métodos podían tener sobre el entorno humano y biológico. Una que se preocupa por la brecha que separa la esfera de las ideas y la existencia concreta de las cosas, que no ve en las singularidades

una simple excepción, sino parte constitutiva y respetable del mundo. De allí lo significativo que pueden resultar hoy estas palabras de Carl Gustav Jung:

Todavía no hemos tomado lo bastante en cuenta el hecho de que necesitamos del laboratorio, con sus incisivas restricciones, a fin de demostrar la invariable validez de las leyes naturales. Si dejamos las cosas a merced de la naturaleza, vemos un cuadro muy diferente: cada proceso se ve interferido en forma parcial o total por el azar, hasta el punto de que, en circunstancias naturales, una secuencia de hechos que se ajuste de manera absoluta a leyes específicas constituye casi una excepción.

Está muy bien decir que el cristal de cuarzo es un prisma hexagonal. La afirmación es correcta en la medida en que se tenga en cuenta un cristal ideal. Sin embargo, en la naturaleza no se encuentran dos cristales exactamente iguales, pese a que todos son inequívocamente hexagonales.²

Por eso, la importancia teórica que adquiriría la rosa en manos de Roberto Obregón, en particular gracias a la singularidad que es la suya, por el simple hecho de ser un organismo vivo. Por eso, también, la pertinencia de principio que su producción plástica alcanza en un espacio como el de *FLORA ars+natura*, donde hemos querido presentar su obra al público colombiano.

2 Prólogo de C. G. Jung (Zúrich, 1949), para la edición inglesa e italiana del *I Ching*, retomado para la edición de Editorial Solar LTDA, Santa Fe de Bogotá, febrero de 2013, p. 3.

replace the previous instance, thus preventing the crystallization of an ideal prototype. This concept is perfectly fit to reflect on the present social and political times of our nations: this idea of the impossibility of reaching a minimum social equilibrium, if we don't learn to think about diversity, along with the articulation of all the cultural, religious, and racial factors that shape our world today.

In this way, Obregón is inscribed in a thought tradition whose theoretical premises can be detected in a large part of contemporary intellectual activity. This tradition has begun to develop an awareness of the faults and limitations of a kind of modern thought that —perhaps overenthusiastic—, often let aside the differences between its objects of study, as well as the consequences that its methods could have in the human and biological environments. A tradition that is concerned with the gap between the realm of ideas and the concrete existence of things; that does not see in singularities a mere exception, but a constitutive and respectable part of the world. Hence, the significance that the words of Carl Jung can develop today:

We have not sufficiently taken into account as yet that we need the laboratory with its incisive restrictions in order to demonstrate the invariable validity of natural law. If we leave things to nature, we see a very different picture: every process is partially or totally interfered with by chance, so much so that under natural circumstances a course of events absolutely conforming to specific laws is almost an exception.

(...) It is all very well to say that the crystal of quartz is a hexagonal prism. The statement is quite true in so far as an ideal crystal is envisaged. But in nature one finds no two crystals exactly alike, although all are unmistakably hexagonal.²

This explains the theoretical importance the rose developed in the hands of Roberto Obregón, particularly thanks to the singularity it displayed for the simple reason of being a live organism. It ultimately speaks to the relevance of presenting his artistic production to the Colombian audience in a space such as *FLORA ars+natura*.

2 Foreword by C. G. Jung (Zurich, 1949), for the English and Italian editions of *I Ching*. Routledge, London, 1969, p. 3

El rol semántico de la disección

The semantic role of dissection

Dentro de las premisas teóricas que Obregón trabaja a mediados de los setenta en ese estudio metódico y “frío” al que sometía sus temas, decide también deshojar sus rosas y numerar cada uno de sus pétalos a medida que los desprendía. Así nacen sus *Disecciones reales*, que él reúne en cuadernos escolares, en una especie de reserva “silvestre” [Figs. 10 a 13], a partir de las cuales realizará luego sus *Disecciones formales* [Fig. 1]. Con sus primeras tentativas por acercarse a la configuración interna de la flor, en el deseo de conseguir su retrato exacto, descubre en la disección una herramienta acorde con sus necesidades expresivas. Y por eso, porque la emplea para aprehender la rosa en sus diversas declinaciones y para abordar a través de ella sus preocupaciones personales; la encontraremos de ahora en adelante como un eje discursivo, un factor formal y de sentido que atravesará casi la totalidad de su producción plástica. Cada familia de obras surge y se desarrolla en torno a una preocupación central (el afecto, el suicidio, el accidente, la muerte), pero su especificidad dependerá a la vez del uso que haga de la disección; de la manera cómo ordena los pétalos, de las técnicas que escoge para trabajarlos, de los signos a los que los asocia.

Así, cuando busca poner en juego su concepto de un tiempo cíclico, no solo los enumera al derecho y al revés, sino que además los organiza en triángulos (referencia directa a la alquimia, esa ciencia de las transformaciones); los asocia a los símbolos presocráticos de los cuatro elementos; recurre a un imaginario milenar —ese que Heráclito asimila a la corriente de un río—; y por último, acude a esquemas científicos contemporáneos, el llamado ciclo hidrológico. Lo hace, pues, deshojando una a

Among the theoretical premises engaged by Obregón during the mid-seventies, and within the “cold” and methodical study he employed with his subjects, he also decided to defoliate his roses and enumerate each one of the petals as he detached them. His *Disecciones reales* are born this way, and he gathers them in school notebooks, in a sort of “wild reserve” [Figs. 10 a 13] that he will also use to create his *Disecciones formales* [Fig. 1]. Obregón will discover dissection as an ideal tool for his expressive needs, during his first attempts to approach the internal configuration of the flower. And because of this, because he uses this technique to apprehend the rose in its diverse declinations, and through them to engage his personal concerns, we will find dissection henceforth as a discursive device, and as a formal and meaning aspect that will go through most of his artistic production. Every set of works emerges and develops around a central concern (affection, suicide, accident, death), but its specificity will depend as well on the usage he decides for his dissections; of the way on which he arranges the petals; of the techniques he chooses to work on them; of the sign to which he associates them.

Thereby, when he wants to bring his concept of a cyclical time into play, he doesn't only enumerate the petals both straight and upside down, but he also organizes them in triangles (as a clear reference to alchemy, that science devoted to alterations); he links them to the pre-Socratic symbols of the four elements; he turns to a millenary imaginary —that which Heraclitus relates to the stream of a river—; and finally, he employs contemporary scientific schemes, like the hydrological cycle. He does so by *defoliating* one of the conceptual layers we often use to think about time. When, on the



Fig. 10
Roberto Obregón
Disección real para agua de nieve
c. 1975

una las capas conceptuales desde las cuales solemos pensar el tiempo. Cuando, por el contrario, se centra en la noción del accidente, dispone los pétalos en secuencias regulares, en una sucesión de columnas o en filas. Y allí, en medio de esas rigurosas seguidillas, de repente se pierde alguno o su numeración se disloca, generando una discontinuidad inesperada e inexplicable [Fig. 3]. Lo mismo hace cuando un insecto ataca algunos de sus pétalos. Entonces recoge la huella de esos accidentes y, en casos muy específicos, como en la *Rosa enferma* de 1981–2003, construye con ellos un sensible homenaje a las víctimas del SIDA [Fig. 14]. Otro tanto acontece en sus *Masadas*, cuando afronta la muerte y específicamente el suicidio. Entonces no solo importa su organización en conjuntos que nos remiten a la distribución de los muertos en la masacre de Guyana, cuyo impacto marca el inicio de la serie, o en espiral, en referencia al paraíso celestial de Dante Alighieri, sino que el caucho sobre el que los recorta—quedando su perfil en negativo— habla también de la ausencia.

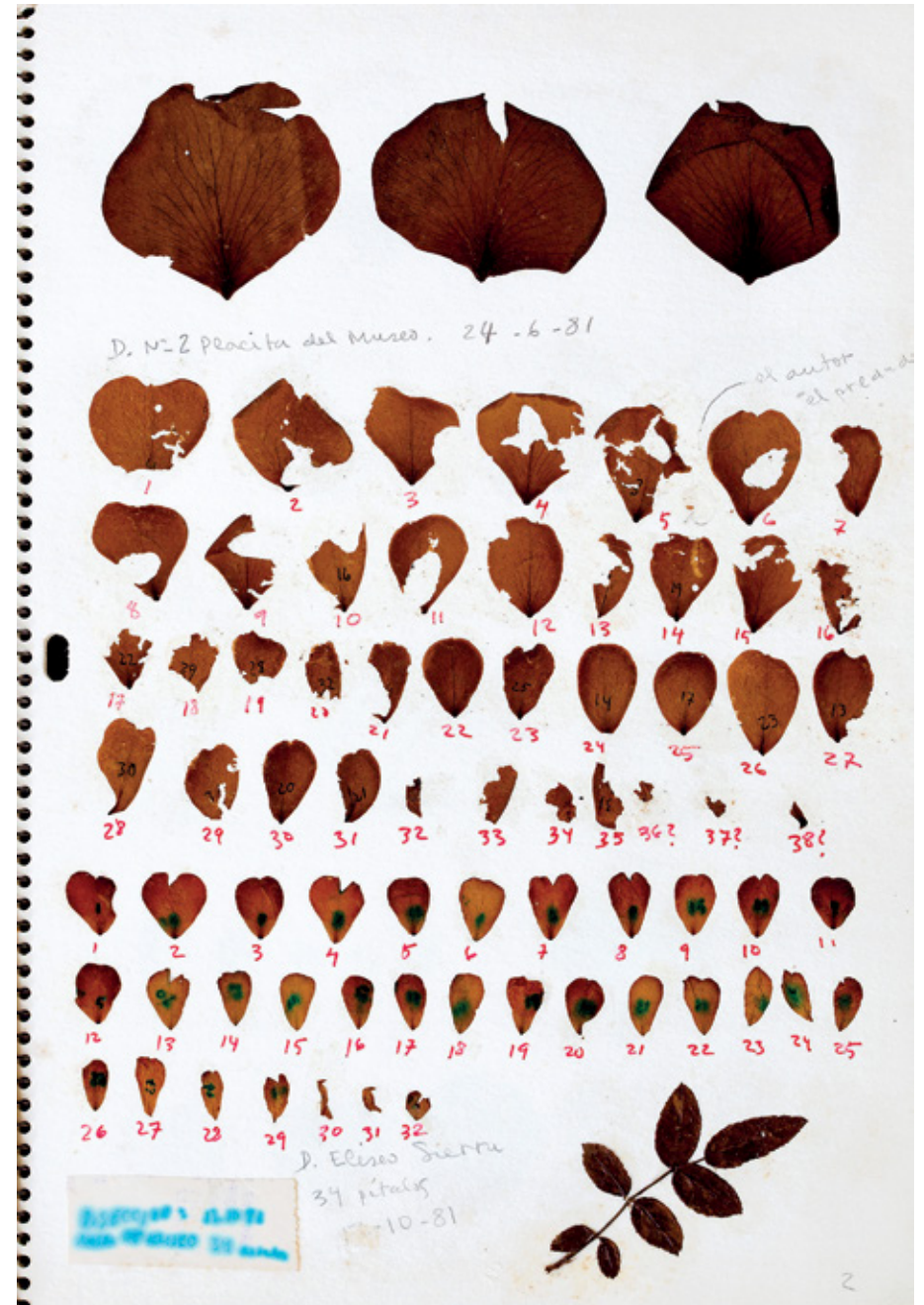
Ese método científico de la disección adquiere en sus manos el estatus de una verdadera herramienta de lenguaje, y la belleza formal de sus obras—que es real y tremendamente activa— es apenas la manifestación epidérmica de un fondo semántico que hay que aprender a “leer”, pues se manifiesta en obras más “impregnadas de sentido”, como diría Merleau-Ponty, que legibles como un texto.

contrary, he focuses on the notion of accident, he organizes the petals in regular sequences, like a sequence of columns or rows. And there, in the midst of those rigorous sets, a petal is suddenly lost or its numbering dislocated, generating a an unexpected or unexplainable discontinuity. He does so also when an insect attacks one of the petals. He then saves the trace of those accidents and, in specific cases, such as *Rosa enferma* of 1981–2003, he creates a sensible tribute to AIDS victims [Fig. 14]. Something similar takes place in his *Masadas*, when he engages with the topic of death and, more particularly, suicide. Here, not only the organization in sets becomes important, that which resembles the distribution of dead bodies in the Guyana massacre, and whose impact marks the beginning of the series, or in the shape of a spiral, in reference to the celestial paradise of Dante Alighieri; here, the rubber on which he cuts the petals—leaving their negative space— also speaks of absence.

This scientific method of dissection develops in the hands of Obregón the status of a true language, and the formal beauty of his works is only the epidermal manifestation of a semantic overtone that we must learn to “read”, as it is manifested in works that are more “pregnant with meaning”, as Merleau-Ponty would have it, than legibles as a text.

Fig. 11
Roberto Obregón
Rosa enferma II (disección real)
1981

Fig. 12
Doble página siguiente
Roberto Obregón
Sin título (cuaderno de disecciones “silvestres”)
c. 1975–1981



RDO II
AMBERES

(Hered. Freemayst D) 1, 2, 3, 4



← Sepalos

Rosal N° 1? 1978 (Los Patos Grandes) (N. B. D. 21891)





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25

6

Fig. 13
Doble página anterior
Roberto Obregón
Sin título (cuaderno de disecciones "silvestres")
c. 1975-1981



Fig. 14
Roberto Obregón
Rosa enferma (disección real)
1981-1982

La naturaleza cíclica del tiempo

The cyclical nature of time

La oposición de un artista como Obregón a algunos de los supuestos centrales de la estética y el pensamiento modernos, o de su grandilocuencia, se manifiesta de muy diversas maneras. Una es la que observamos en sus *Crónicas*; otra es la idea, eminentemente borgeana, del tiempo cíclico, que aborda desde la exposición *Del agua como un ciclo*, donde presenta por primera vez sus *Crónicas y Disecciones*, en 1978. Allí muestra sus *Crónicas* de una rosa y un conjunto de acuarelas realizadas con aguas de diversas fuentes (del mar, de un río y de la lluvia), sin duda para trabajar la idea del tiempo asociándolo al ciclo hidrológico. Fue una muestra compleja, casi manierista, de donde extraería luego una mul-

The opposition of an artist like Obregón to some of the central presumptions of modern aesthetics and thought, or to its grandiloquence, is manifested in diverse ways. One of such manifestations can be observed in his *Crónicas*. Another one is the idea of cyclical time (eminently related to Borges), which he pursued since his first exhibition *Del agua como un ciclo*, where he first presented his *Crónicas* and *Disecciones*, in 1978. There, he shows his *Crónicas de una rosa*, as well as a set of watercolors made with water from diverse sources (the sea, a river, and the rain), clearly to deal with the idea of time as associated to the hydrological cycle. It was a complex show, almost mannerist, from which

he would source a number of formal issues and solutions, and then work in them separately, for decades.

Lo interesante de la muestra es que si bien piensa el tiempo de la historia humana como la constante sucesión de ciclos análogos, aunque nunca idénticos, lo hace no solo siguiendo el ejemplo de Jorge Luis Borges en *El tiempo circular*, sino también el modelo que le ofrece el desarrollo de los organismos vivos: el de individuos que se perpetúan en el tiempo engendrando seres equivalentes, sometidos además a los avatares de la evolución. La vida animal y vegetal, en su desarrollo, le ofrecen pues un modelo que permite pensar la flecha del tiempo, problematizando de hecho la noción moderna de un progreso continuo,

he would source a number of formal issues and solutions, and then work in them separately, for decades.

What is remarkable of this show is that, while it reflects on the time of human history as the constant succession of analog (though never identical) cycles, it does so not only by following the example of Jorge Luis Borges in *Tales of Circular Time*, but also the model offered by the development of live organisms: that of individuals that perpetuate over time, breeding analog beings, which are also submitted to the contingencies of evolution. In their development, animal and plant life offer a model that enables the reflection on the path of time, problematizing the modern notion of

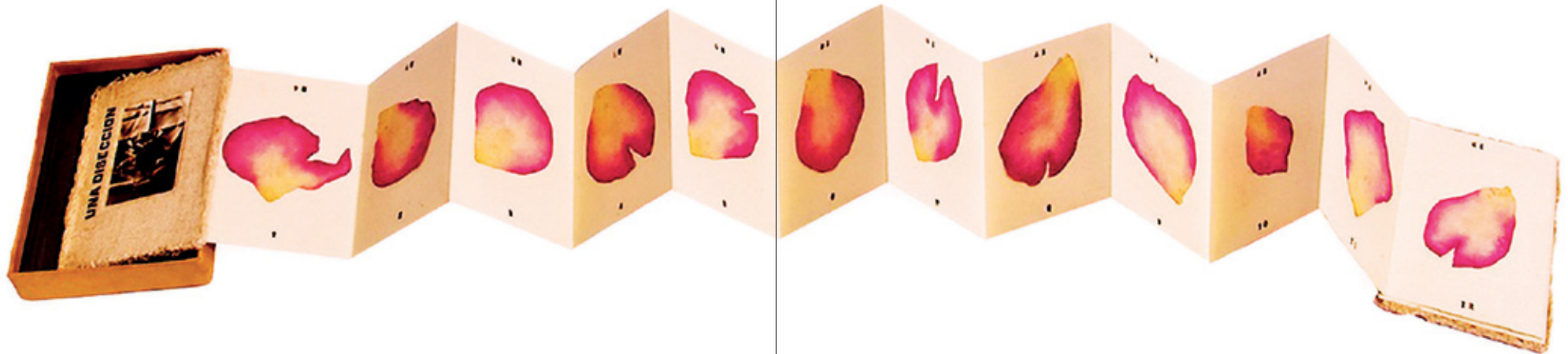


Fig. 15
Roberto Obregón
Una disección (libro acordeón)
1986

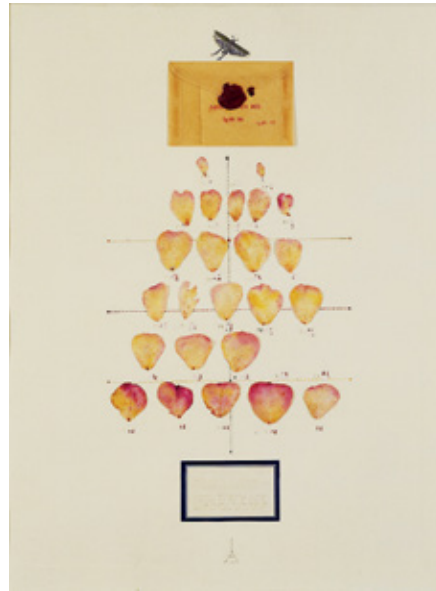


Fig. 16
Roberto Obregón
El agua como un ciclo (tríptico)
1978

e introduciendo una vez más las nociones de accidente, de la fragilidad de la vida y la muerte, como en procesos paralelos lo harían Félix González-Torres o Cindy Sherman, sus estrictos contemporáneos.

Su interés por la noción del tiempo cíclico lo llevaría a trabajarla en series específicas, como las *Líneas de agua* y, particularmente, los *Libros acordeón*, especies de *Sutras* de la rosa que él ejecuta siguiendo en parte modelos orientales, chinos o hindúes. Pero si la estructura en acordeón proviene de referencias budistas, su entramado conceptual remite directamente a Jorge Luis Borges. A mediados de los años ochenta, Obregón sigue en Caracas los seminarios de la poeta Hanni Ossott sobre Borges. Es allí donde descubre *El libro de arena*. La idea de un libro infinito, cuyas páginas serían siempre distintas y donde cada una podría ser la primera o la última; se une a la arquitectura de los libros orientales para dar nacimiento a esta pequeña familia de libros en acordeón, entre ellas la pieza de 1986, *Una disección*, que parece recurrir a las peculiaridades del libro borgeano [Fig. 15]. El suyo también está encuadernado en tela y sus bordes deshilachados nos recuerdan lo viejo y gastado del libro borgeano, con una particularidad no obstante: que su único tema es aquí la rosa, y no cualquiera, sino la imagen “sublimada” de un ejemplar específico. La rosa, reproducida a color en delicadísimas

acuarelas, incluye aquí connotaciones afectivas muy claras y una carga simbólica para él crucial: provenía de los jardines de Luisa Richter, una artista alemana con residencia en Venezuela, cuyo hijo, Thomas Richter, termina sus días suicidándose. Se trata pues de una rosa asociada a lo que constituye, en su opinión, un hecho humano constante y recurrente, un accidente mayor inscrito en la vida, en ciclos que se repiten sin fin y, en su caso, una amenaza constante.

La circularidad del libro es aquí perfecta y casi podríamos decir doble, en el sentido de que puede constatarse en ambos lados del acordeón, pues los pétalos están identificados con una doble numeración y la lectura se hace pasando sin interrupción de uno a otro lado incesantemente. Son piezas, por eso mismo, que si bien nos hablan del dolor y de la muerte, están asociadas al afecto que siente por individuos específicos, seres cuya historia se cruza con la suya para tejer ese pequeño entramado de relaciones que le dan sentido a nuestras vidas. No obstante, si esa dimensión afectiva y autobiográfica puede ser considerada como una constante en su caso, Obregón la aborda de manera específica en la serie de las *Niágaras*, dedicada a lo que podríamos definir (como ocurre en el caso de Facebook), por la exposición pública de un universo estrictamente privado.

continual progress, while introducing again the notions of accident and of the fragility of life and death, engaged simultaneously by the works of Felix Gonzalez-Torres and Cindy Sherman, his strict contemporaries.

His interest in the notion of cyclical time would lead him to work in specific series, such as the *Lineas de Agua* and, particularly, his *Libros acordeón*, a sort of *Sutras* of the rose. In the mid 80s Obregón attends the seminars on Jorge Luis Borges led by the poet Hanni Ossott in Caracas. This is where he discovers *The Book of Sand*. The idea of an infinite book, whose pages are always different and where each page could be the first or the last, is combined with the architecture of Asian books to give birth to that small family of *Libros en Acordeon*, and amongst them a piece of 1986, *Una Disección*, which seems to appeal to the particular qualities found in Borges' book. [Fig. 15]. His book is also bound in fabric, and its frayed and worn edges remind us also of the book of the late Argentinian writer, but with a peculiarity: that its sole topic is the rose, and not any rose, but the “sublimated” image of a specific specimen. The rose, reproduced here

in the most delicate watercolors, comprises clear affective connotations, as well as a symbolic value that is, for Obregón, of crucial importance: it came from the gardens of Luisa Richter, a German artist based in Venezuela, whose son, Thomas Richter, ended his days by committing suicide. In the opinion of Obregón, this is a rose associated to a recurring human issue, a major accident inscribed in life, in endless cycles and in his case, a constant threat.

Here, the circularity of the book is perfect and we could almost say double, in the sense that it can be verified in both sides of the acordeon, as the petals are identified with a double numbering, and the reading is done going from one side to the other uninterruptedly. His works are often associated, even in the cases the works deal with death, to the closeness he feels for specific individuals, whose story cross the artists' to help weaving the network of relationships that give meaning to his life. This is the main concern in his *Niágaras*, a series dedicated to what we could define, as in the case of Facebook, by the public display of the private.



Fig. 17
Roberto Obregón
El agua como un ciclo (texto programa)
1975–1978

Las Niágaras *The Niágaras*



Fig. 18
Roberto Obregón
Niágara III (Be Ene y De Eme)
1994



Fig. 19
Roberto Obregón y Sigfredo Chacón
Página del catálogo Accrochage
1991

Una primera aproximación nos permite ver en estas *Niágaras* una suerte de conversación simbólica entre diversos interlocutores. En general, él y una persona a la que lo unían fuertes vínculos afectivos, pero también protagonistas pop del cine y la canción, o de las artes plásticas. Se trata pues de una experiencia orientada a poner en juego su entorno afectivo, los lazos que lo atan a un puñado de seres humanos. Y este encuentro imaginario se da a dos niveles distintos. Por una parte, compartiendo la disección de una rosa específica y, por otra, desplegando el entramado de signos que, en la cultura popular y desde una remota antigüedad, definen el perfil de un individuo: la astrología, el Tarot, el I-Ching, la alquimia, enmarcados por los símbolos presocráticos de los cuatro elementos; esos, precisamente, de cuya combinación se engendraba el mundo

para los filósofos de la antigua Grecia. De allí que cada *Niágara* exigiera de él estudios considerablemente amplios y meticulosos para definir el perfil de cada personaje: los símbolos que le correspondían, las rosas silvestres que florecían en la fecha de su nacimiento, etc., un estudio en el que Obregón fue siempre candoroso y significativamente meticuloso.

El título proviene de una película de Marilyn Monroe, ese prototipo de belleza femenina que siempre admiró. La versión en inglés se tituló *Niágara* (1954), porque la escena se produce a los bordes del río y sus cataratas. Su traducción al castellano fue *Torrente pasional*, lo que de toda evidencia retuvo su interés, porque pocas cosas definían mejor su historia afectiva, que la idea de un torrente de pasiones difícil de encauzar y controlar. Tampoco debió serle indiferente que Marilyn Monroe

A first approach allows us to see in this *Niágaras* a kind of symbolic conversation between diverse peers. It often consisted of himself and a person connected to him by strong affective links, but also luminaries from music, cinema, or visual arts. This series proposes an experience that activates his affective environment as well as his links to a handful of human beings. And this imaginary encounter takes place at two different levels. On the one hand, by sharing the dissection of a specific rose, and then deploying the network of signs that come from popular culture and ancient history, and that define the character of the individual: astrology, Tarot, I-Ching, and alchemy, framed by the four elements that for pre-Socratic cultures make our material reality. This is why every Niagara demanded a wide and meticulous study, in order to define the

character of every person: the symbols that belong to each one of them; the wild roses that bloomed around the season of their birthday, etc., and in this matter, Obregón was always candid and significantly meticulous.

The title comes from a film that features Marilyn Monroe, that feminine prototype of beauty that he always admired. The English version was titled *Niagara* (1954), because the plot takes place by that very river and its waterfalls. Its Spanish translation was *Torrente pasional*, which in all evidence captured his interest, because few things could define better his affective history, than the idea of a stream of passions, always difficult to channel and control. He was also not indifferent to the fact that Marilyn Monroe's character in the film was called *Rose*, and that she didn't portray a compliant woman, but a beautiful



Fig. 20
Roberto Obregón
Una disección compartida (tríptico)
1979–1989



Fig. 21
Roberto Obregón
Hache-Eme, Erre-Erre
2001–2002

se llamara allí *Rose* y que no fuera la típica mujer sumisa, sino una mujer hermosa y seductora, dueña de su cuerpo y de sí, origen consciente de pasiones incontrolables: una Venus moderna.

La pieza más temprana conocida, *Una disección compartida*, data de 1989, aunque sus primeros bosquejos son de 1979 [Fig. 20]. Allí lo vemos entablar un diálogo con tres figuras femeninas para él fundamentales, desplegando cada una en un pliego de papel, con elementos de lenguaje cercanos al *Pop* y dentro de un “manierismo” formal bastante alejado del rigor que manejaba en sus obras de los años ochenta. Al año siguiente, ya definida la estructura básica del

and seductive one, one who owns her body and her being, the conscious origin of incontrollable passions: a modern Venus.

The earliest known piece from the series, *Una disección compartida*, dates from 1989, though his first sketches are from a decade earlier. Here we see him starting a dialogue with three feminine figures, which are, for him, fundamental, each one deployed in a large sheet of paper, with linguistic elements close to *Pop*, and at the same time within a certain formal “mannerism” quite removed from the rigor of his later works of the 1980s. On the following year, when the basic

conjunto, ejecuta la primera pieza inscrita con claridad en el universo estético que era el suyo a finales de los ochenta: *Ele-Erre*, de 1990. Es aquí donde aprovecha el título de la película que identificaría a la serie y es sintomático que surja justamente, en este diálogo silente con su madre.

La próxima etapa se concretaría con las *Niágaras* que expone en el Museo Alejandro Otero de Caracas, entre abril y julio de 1999 [Fig. 18]. Allí presenta seis de ellas, de dimensiones murales, dedicadas a escenificar la conversación imaginaria entre interlocutores de su entorno cultural, referencias de la escena internacional (Jorge Luis Borges, Marcel Duchamp, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Marlon Brando, Evita Perón y Porfirio Rubirosa), junto a personalidades de la historia nacional: unos de la escena del arte, otros amigos y familiares (sus padres, Alejandro Otero, Lourdes Armas, Luis Salmerón). La serie se clausura definitivamente tras dos nuevas tentativas; una que él califica de *Extra Niágara (E De y Pe Erre)*, de 1998, con las siluetas de Evita Perón y Porfirio Rubirosa y, finalmente, una que no deja de ser conmovedora, en la que dialogan él y su padre, *Hache-Eme, Erre-Erre*, de 2002 [Fig. 21].

De la multitud de lecturas que podrían hacerse sobre estas piezas enigmáticas, hay dos fundamentales, precisamente porque ma-

terializan tendencias profundas y activas en las sociedades contemporáneas. La primera, es el hecho de que se despliegue en ellas un universo de referencias estrictamente autobiográficas. Luego, que su desarrollo formal se dirija de los formatos intimistas iniciales, a las dimensiones murales de sus últimas piezas. Si pintar la vida de un hombre del pueblo en las dimensiones tradicionalmente reservadas para los temas religiosos, mitológicos o históricos fue, en el caso de Courbet, una verdadera afrenta al poder establecido en la Francia del siglo XIX, porque con ello se afirmaba que de ahora en adelante los protagonistas de la historia no serían precisamente dioses, ni reyes, sino el pueblo mismo, lo que se nos dice en ese despliegue público de lo privado en Obregón, no deja de ser menos sintomático. Solo que ahora (como lo decía André Comte-Sponville a propósito de Montaigne³); cuando los dogmas vacilan, cuando los entusiasmos que dirigieron el desarrollo de nuestras sociedades durante todo el siglo XX no gobiernan ya el pensamiento, solo nos queda la duda, la inteligencia humana, solitaria y frágil, y es ese entramado de afectos y afinidades que cada individuo teje en torno a sí, y que Obregón materializa en esa pequeña arquitectura de signos que es cada una de sus *Niágaras*.

3 Sven Ortoli et Marie Perez, "Entrevista con André Comte-Sponville", en: *Montaigne. Mon métier et mon art c'est vivre*. Philosophie magazine (fuera de serie N.º 23 dedicado a Montaigne). París, julio-agosto 2014. p. 16

structure of the set was defined, he executes the first work that is clearly inscribed in his aesthetic universe from the late eighties: *Ele-Erre*, from 1990. It is precisely here where he would take advantage of the film title that would give a name to the series, and it is also symptomatic that it emerged, precisely, in that silent dialogue with his mother.

The next stage would take form with the *Niágaras* that were exhibited at the Alejandro Otero Museum of Caracas, between April and June of 1999. There, he presents six pieces of mural dimensions, dedicated to staging the imaginary conversation between the members of his cultural milieu; also, some references to the international scene (such as Jorge Luis Borges, Marcel Duchamp, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Gina Lollobrigida, Marlon Brando, Eva Peron and Porfirio Rubirosa), along with personalities from Venezuelan national history: some from the world of art, others who were personal friends, and his family (his parents, Alejandro Otero, Lourdes Armas, Luis Salmeron). The series is definitely closed after two final attempts: one, that he qualifies as an *Extra Niagara (E De y Pe Erre)*, from 1998, along with the silhouettes of Evita Perón and Porfirio Rubirosa; and finally, one that holds a touching quality, where he talks with his father, *Hache-Eme, Erre Erre*, from 2002 [Fig. 7].

Among the many readings that could be performed on these enigmatic pieces, there are to fundamental ones, precisely because they materialize deep and active trends in contemporary societies. First, is the fact that an universe of autobiographical references is deployed in the pieces. Then, that the formal development of his early and intimate formats goes toward mural dimensions in his late pieces. If painting the life of a man of the people in formats traditionally reserved for religious, mythological, or historical topics was in Courbet a true affront to established power in the France of the 19th century, because it affirmed the fact that the protagonists of history wouldn't be gods or kings anymore, but the people, what takes place in this public display of the private in Obregón is not less symptomatic. Only now (as André Comte-Sponville mentioned about Montaigne³); when dogmas hesitate, when the enthusiasm that drove the development of our societies during the 20th century do not rule thought anymore, what we have left is this fragile framework of affects and affinities that every individual and human group builds upon themselves, and that Obregón materializes in this small architecture of signs that is each of his *Niágaras*.

3 Sven Ortoli and Marie Perez, "Interview with André Comte-Sponville", in: *Montaigne. Mon métier et mon art c'est vivre*. Philosophie magazine (N.º 23 dedicated to Montaigne). Paris, July-August 2014. p. 16

El proyecto Masada *The Masada Project*

Las Masadas surgirán a mediados de los noventa en un movimiento similar al de sus *Niágaras* y *Disecciones*, continuando su proceso en paralelo hasta el 2003. Como ellas, tiene sus orígenes en esa década brillante de los setenta y hunde sus raíces en las vivencias de su infancia, en las inclinaciones suicidas que le impuso la bipolaridad y en el presente urbano que conoce a través de la prensa. Es por eso que ese 19 de noviembre de 1978, cuando llega a Caracas la noticia de la masacre en Guyana, donde casi mil personas se suicidan a instancias del Pastor Jim Jones, él lo vive como un acontecimiento cercano y siente la imperiosa necesidad de registrar aquello. Lo hace en una exposición que tituló *Dos homicidios sintéticos*, de 1979, donde se incluye entre las víctimas [Fig. 23]. Fue un registro crudo del acontecimiento con un empleo "seco" de la fotografía y ejemplos de otros intelectuales y artistas muertos por suicidio. La prensa de la época comparó el suicidio colectivo del Pastor al sitio de Masada, el pueblo judío que en el 73 después de Cristo prefirió morir antes que entregarse a las tropas de Roma. Él notó la diferencia entre ambas masacres, una producto de las sectas que darían tanto de qué hablar, otro hijo de la dignidad humana. Luego abandonó el tema, dejándolo dormir en sus gavetas. Pero nada en él moría por completo, sino que permanecía latente en su memoria y sus archivos hasta que otro acontecimiento personal (siempre ligado a su familia y sus conflictos personales), lo obligan, literalmente, a retomarlo.

Para 1995, a la muerte de su padre, retoma el tema, ahora transformándolo bajo el ejemplo de *Masada* en un verdadero acto de sublimación. Ya no estamos ante el registro más o menos intervenido del hecho, sino ante un proceso de sublimación estética que, como siempre en esos casos, se apoya en los

The Masadas emerged in the mid 1990s, in a similar way to his *Niágaras* and *Disecciones*, and he will continue their process in parallel until 2003. Their origins can also be traced to the brilliant decade of the 1960s, in the suicidal tendencies imposed by bipolarity, and in the urban present that he comes to know through the print press. This is why in the 19th of December of 1978, when the news of the massacre in Guyana reach Caracas, where almost a thousand people committed collective suicide led by pastor Jim Jones, Obregón experiences

this news as close to him and therefore feels compelled to record the fact. He does so in an exhibition he titled *Dos homicidios sintéticos*, from 1979, where he includes himself among the victims. This was a raw recording of the event, with a "dry" usage of photography, as well as with examples of other intellectuals and artists dead by suicide. The press from the time compared the collective suicide led by Jones to the Siege of Masada, where a group of jewish rebels and families decided, in the year 73 AD, to die before turning themselves to the Roman

troops. He noted however the difference between the two massacres, one a product of the cults that would be then largely debated, and the other a child of human dignity. Then he abandoned the topic, to let it sit temporarily in his drawers. Though nothing inside him would die completely, but latently remain in his memory and his archives until a new personal event (always linked to his family and personal conflicts) would compel him to return.

By 1995, and upon the death of his father, he decides to carry on with this topic, now trans-



Fig. 22
Artículo sobre la masacre de Guyana recortado y conservado por Obregón. Por el cianuro hacia Dios Sin indicación de fecha ni fuente.



documentos de la masacre para dirigir toda su carga de violencia y absurdo hacia un objetivo superior: la expresión estética. Entonces lo vemos producir un conjunto de piezas donde, como en las catástrofes de Andy Warhol, un cuadrado de caucho negro se opone a otro donde recorta en negativo la silueta de una multitud de pétalos. En las primeras obras los pétalos se organizan en grupos, generalmente por orden de tamaño. A veces un pétalo pequeño se incrusta entre dos mayores. El conjunto alcanza una belleza sobria, casi abstracta, que podrían hacernos olvidar las fuentes que lo nutren [Fig. 24].

Pero un análisis de sus archivos nos permite comprender el lazo que las une a la masacre de Guyana, tan pronto como detectamos que los pétalos se agrupan tal y como lo hicieron los cuerpos en *Jonestown*, simple consecuencia de los grupos familiares que decidieron unirse para enfrentar la muerte [Fig. 25]. En piezas posteriores vemos como, por el contrario, los pétalos comienzan a dibujar estructuras espirales (símbolo de elevación espiritual), hasta que, ya en las últimas, se reúnen en torno a un pétalo central para formar círculos más o menos evidentes, esta vez en blanco sobre el fondo cristalino de plexiglás [Fig. 26]. Es allí donde cobra sentido una serie de pequeños bosquejos que permanecían dispersos en sus carpetas, entre ellos el calco de un dibujo de Botticelli, ilustración del canto XXVI de *La divina comedia* de Dante Alighieri, donde Beatriz acompaña al poeta más allá del noveno cielo del Paraíso (o cielo cristalino), para divisar a lo lejos la rosa sempiterna, morada de luz y de fuego, donde reposan las almas de los elegidos. Que estas *Masadas* cristalinas hayan sido las últimas piezas de la serie y también las últimas que hiciera antes de morir, no deja de ser conmovedor y profundamente significativo de una vida marcada por el dolor.

forming it under the example of the Masada, in a true act of sublimation. We are not facing a more or less intervened record of the event anymore, but a process of aesthetic sublimation that, as it happens in these cases, is supported in the documents of the massacre to direct all this violence and absurdity towards a higher objective: aesthetic expression. Then we see him produce a series of pieces where, like in the catastrophes recorded by Andy Warhol, a black rubber square is confronted with another square where he cuts out the silhouette of a multitude of petals. The first works show the negative shapes of the petals organized in groups, usually classified by size. Sometimes a small petal is embedded between to larger ones. The whole reaches a rather sober, almost abstract-geometrical beauty, which could make us forget the sources that nurture the work [Fig 24].

But an analysis of his archives help us understand the link that binds them with the massacre in Guyana: as soon as we detect that the petals are grouped just like the bodies in *Jonestown*, a consequence of the family groups that decided to come together to face death. In later pieces we will discover how, on the contrary, how the petals draw spiral structures (a symbol of spiritual elevation), and then in the later ones the petals gather around a central one to form more or less evident circles, this time in white and against the crystalline background of plexiglas. [Fig 9]. It is here where a group of small drawings discovered in Obregón's folders make sense, such as the trace of a Botticelli's drawing, an illustration of canto XXVI of Dante Alighieri's *Divine Comedy*, where Beatrice joins the poet beyond the ninth heaven of Paradise (or crystalline heaven), to spot from afar the *everlasting rose*, dwelling of light and fire, and lying place of the chosen ones.

The fact that this crystalline *Masadas* were the last pieces of the series, and also the last pieces he executed before passing away, is rather touching as well as deeply meaningful of a life signed by pain.

Fig. 23
Roberto Obregón
Dos homicidios sintéticos
1979

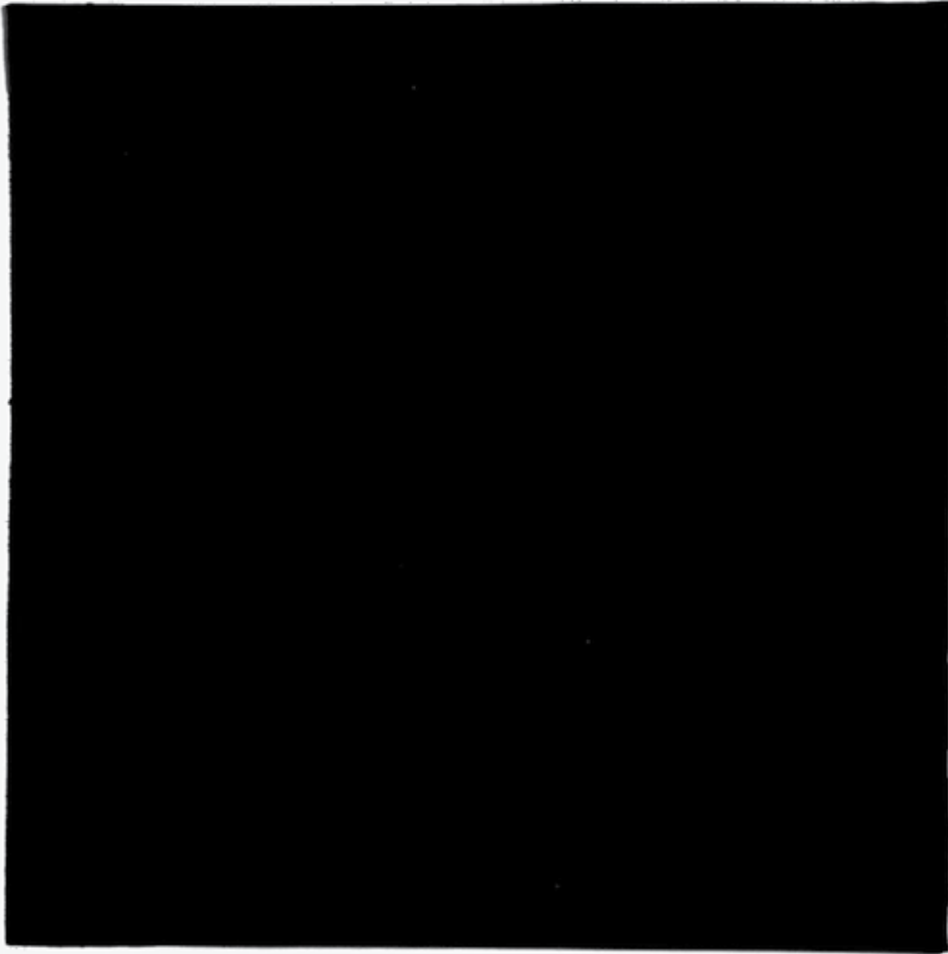


Fig. 24
Roberto Obregón
Pe-Eme
1998

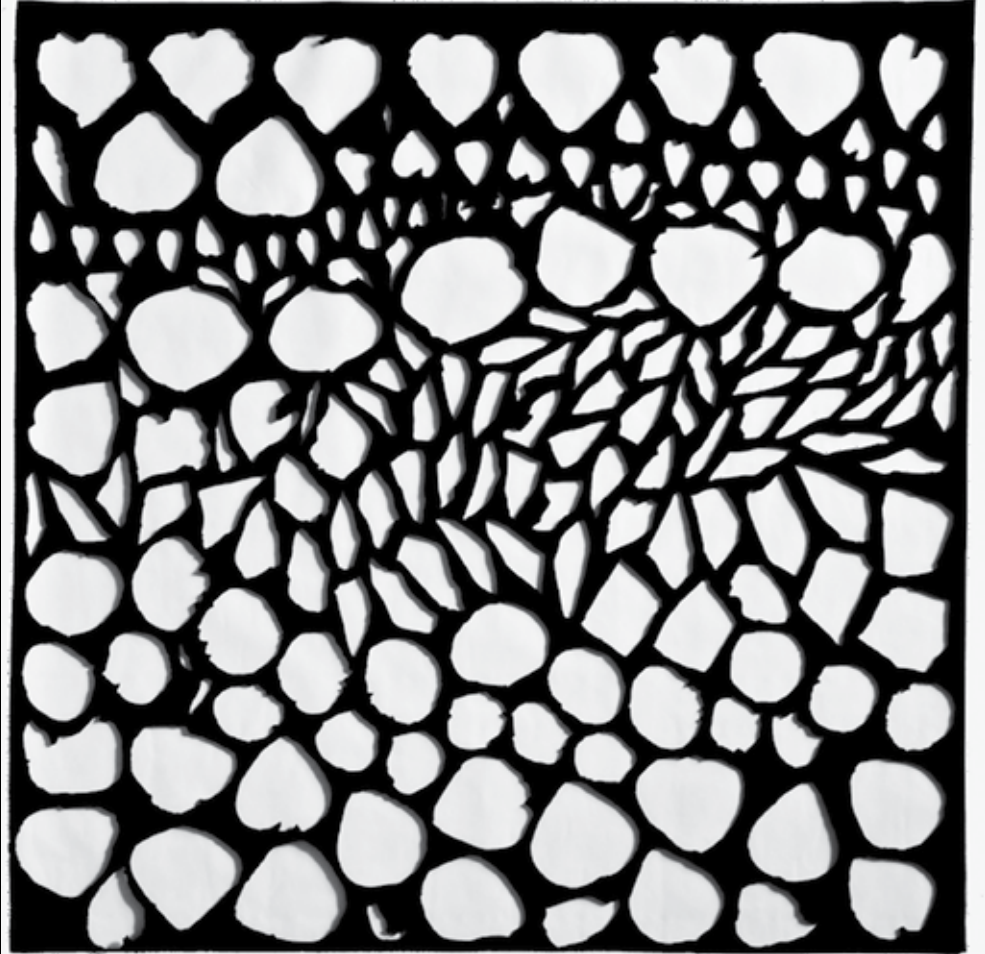


Fig. 25
Stern Magazin,
N.º 49, págs. 30-31
1978





Fig. 26
Roberto Obregón
Sin título (de la serie *Masada*, diptico)
c. 2002

Una estética topológica incommensurables

A topological aesthetic, or of the incommensurability

Que Roberto Obregón abandonara su proyecto con el tigre porque no le fue posible dar con el paradero del felino, en vez de inventar un final adecuado para sus objetivos. Que se molestara porque el público veía en sus siluetas una flor y no lo que era para él crucial, una rosa silvestre de una especie específica, e incluso los exigentes detalles técnicos a los que se sometía: largas investigaciones para determinar el perfil astrológico de una figura histórica, pesadas sesiones para recortar el contorno exacto de sus pétalos, o que jamás incluyera en sus *Niágaras* un documento que no tuviera un referente preciso; podría ser un signo, la señal que delate una estrategia y no una simple peculiaridad de sus prácticas, mucho menos una manía de artista. Eso es al menos lo que pensó Jean François Lyotard ante las curiosidades hilarantes de quien fuera una referencia para Obregón: Marcel Duchamp. Recurrir a disparejos y casi absurdos patrones de medida; recoger en negativo la huella de un punto preciso del cuerpo, tan específico que cuesta trabajo reconocerlo; buscar el gesto que desarma certidumbres arraigadas, sin ofrecer por ello una solución nueva o diferente; construir la única puerta siempre –y simultáneamente– abierta y cerrada, no era o no solamente un gesto *Dadá*, un grito de rebeldía, sino un indicio de lo que Lyotard califica entonces (a inicios de 1977, cuando Obregón comienza su obra madura), una política topológica o de los incommensurables.

¿Pero qué podría significar eso de estudiar la obra de un artista “conceptual”, que niega o problematiza hasta el absurdo los instrumentos que usa y el campo en el que actúa, para rastrear en ella herramientas que puedan

The fact that Roberto Obregón abandoned his project with the tiger, because it wasn't possible for him to follow the whereabouts of the feline, instead of inventing a proper ending of his objectives; that he was upset because the audience saw a flower in his shapes, and not what was crucial for him, a wild rose from a distinct species, and even the technical rigor he submitted himself to: long research processes to determine the astrological profile of a historical figure, exhausting sessions to cut out the *exact* outline of his petals, or that he never included in his *Niágaras* a document without a precise referent, could be a sign, the signal that gives away the strategy and not a simple peculiarity of his practice, much less a mere artistic fixation. This was at least what Jean François Lyotard thought facing the hilarious curiosities of who would become a reference for Obregón: Marcel Duchamp. To appeal to disparate –even absurd– measure patterns; to capture in negative the trace of a precise spot in the body, to an extent it is almost unrecognizable; to search for the gesture that can tear apart entrenched certainties, without necessarily offering a new or different solution; to always build the only door –and simultaneously– open and closed, was not only a *Dada* gesture, a rebel yell, but also an index of what Lyotard qualified then (placed in 1977, when Obregón begins his mature work) as a topological aesthetic, or of the incommensurability.

But what could it mean to study the work of a “conceptual” artist, who denies or makes an issue of the instruments he employs and the field on which he operates, to look into this production for tools to think the political? And how to think then, from that politics of

o de los

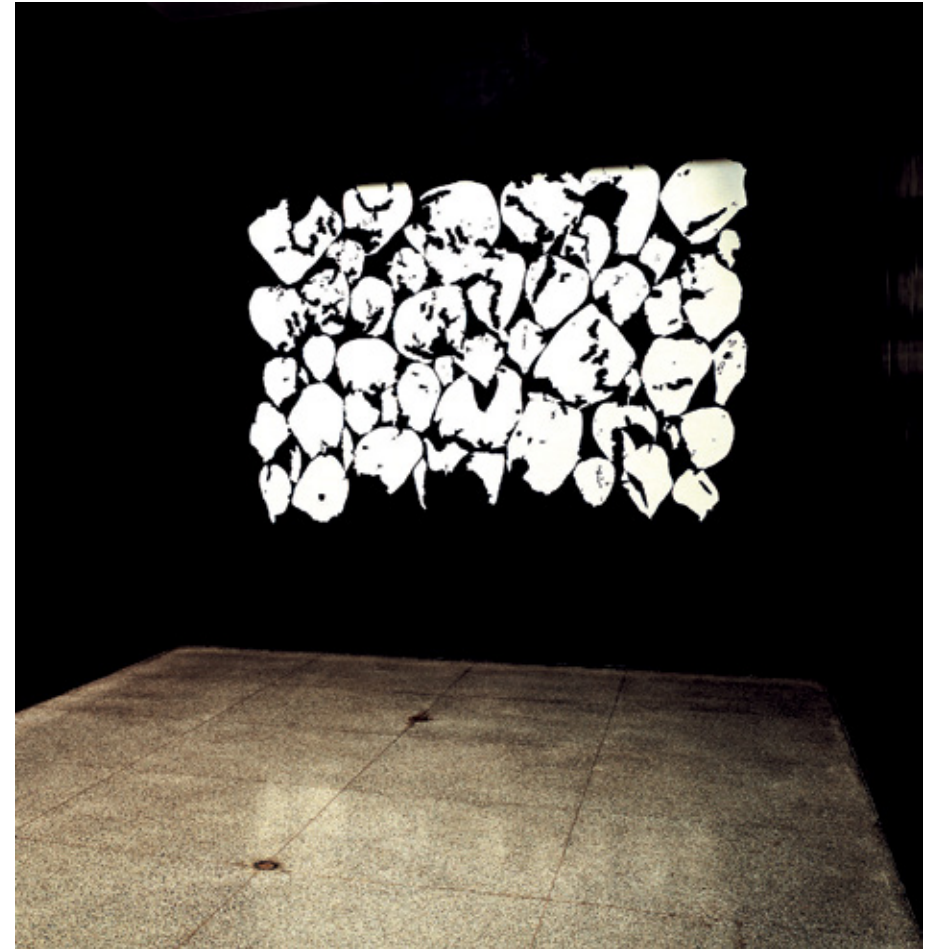


Fig. 27
Roberto Obregón
Rosa enferma
1993

ayudarlo a pensar lo político? ¿Cómo pensar luego, desde esa política de los inconmensurables apenas esbozada, una estética topológica como la que creemos descubrir en las "manías" del venezolano, en su casi patológico respeto de lo particular y de las diferencias entre dos flores prácticamente idénticas?

Cuando se habla de una estética, se piensa no solo en una serie de factores temáticos, técnicos y de lenguaje, sino también en todo lo que, en su modo de operar, los enlaza a una época precisa, en lo social y político, lo económico y científico. De manera que una estética es el entramado sutil de preocupaciones teóricas y soluciones técnicas, que involucran por supuesto la obra, ese objeto que el artista crea y en el que aporta inclusive su cuerpo (su historia biológica, diría Barthes), y lo que puede percibir del entorno, de ese entrañable afuera que lo nutre. Evidenciar esa estética topológica o de los inconmensurables en Roberto Obregón, impone pues un examen que abarque los temas que le inquietan y los caminos que sigue para abordarlos; esto es, un punto de vista, una concepción, una política, más el conjunto de procesos sintácticos y técnicos que puso en juego. Pero implica, también, que esa estética integre mecanismos que puedan efectivamente ser calificados de topológicos. De lo contrario, es una evidencia, habría que ensayar términos distintos para describirla.

Si partimos de las definiciones básicas de lo topológico e inconmensurable, habría que comenzar por la etimología misma de las palabras. Lo topológico se refiere al estudio de un lugar específico y de lo que allí acontece, atento a sus peculiaridades más íntimas. El estudio topológico de un hecho histórico, por ejemplo, sería aquel que le acordaría una muy singular atención a ese lugar (geográfico, político, cultural, étnico, filosófico) en el cual se produce. Topológica sería también aquella práctica artística que, en el caso de la pintura que busca representar un objeto sobre la tela, intentaría conseguirlo creando una cierta equivalencia entre la imagen y su modelo. Una donde, como se dice en topología, dos obje-

tos son equivalentes cuando uno puede ser transformado en el otro sin romper ni separar lo que estaba unido, ni pegar lo que estaba separado. En otras palabras, sería topológica toda estética que aspirara a establecer una relación de continuidad entre su modelo y la imagen que se nos ofrece de él, o que al menos persiga establecer una relación creíble entre ambos, porque respetaría, justamente, sus particularidades.

En cuanto a los inconmensurables, si hemos de creer a enciclopedias y diccionarios, el término surge en el entorno de los pitagóricos y está unido, en geometría, al descubrimiento de los números llamados irracionales, que se distinguen por poseer infinitas cifras decimales aperiódicas, como en la raíz cuadrada de 2 ($2 = 1,4142135\dots$). Se refiere así a ese valor que no soporta ninguna relación numérica exacta con la unidad, como la diagonal de un cuadrado con sus lados. Desde una perspectiva ampliada, se dice de aquello que no puede ser reducido a una medida común; ese factor, hecho, individuo, cuyas características lo hacen irreductible a las normas. Una estética de los inconmensurables incluiría entonces entre sus preocupaciones, su funcionamiento sintáctico e inclusive sus técnicas, la diferencia, lo diferencial y los mecanismos destinados a articular esos diferentes inconmensurables. Que aceptaría el valor de lo intransferible, de lo azaroso y accidental, de lo abierto. Lo inconmensurable y lo topológico funcionarían así como una suerte de dupla operativa: la primera requiriendo de la segunda para engranarse con el otro, con los otros. Ahora, ¿cómo cristaliza concretamente en la obra esa estética y qué hay en ella que pueda ser calificado de ese modo?

Su pintura de los sesenta, salvo excepciones, funciona de acuerdo a lo que podríamos denominar una técnica de transposición mimética. Es, esencialmente, el método natural de la pintura, que busca producir sobre una superficie plana la imagen plausible de su modelo. Pero si el producto de ese trabajo ofrece un simulacro razonable, entre él y su modelo no existe ninguna correlación exacta. Sus

the incommensurability that seems barely sketched, a topological aesthetic like the one we seem to discover in the Venezuelan's fixations, in his almost pathological respect for the particular, and for the differences between two almost identical flowers? When thinking of an aesthetic, not only it entails a series of thematic, technical and language factors, but also everything that, in its *modus operandi*, links those factors to a precise time period, as well as the social, the political, the economic and the scientific. In this way, an aesthetic is the subtle network of theoretical concerns and technical solutions, that inherently involves the work, that subject created by the artist and to which he may even contribute his body (his biological history, as Barthes would put it), and what he can absorb from his surroundings, that endearing outside that nurtures him. To make evident this topological aesthetics, or of the incommensurability in Roberto Obregón, it is imperative to assess the topics that most concerned him as well as the paths he followed to engage them; this is, a point of view, a conception, a politics, plus the ensemble of syntactic and technical processes that he brought into play. But it also implies that this aesthetic integrates mechanisms that can effectively be qualified as topological. Otherwise it becomes just an evidence, demanding new language to describe it.

If we start from basic definitions of the topological and the incommensurability, we should start by their etymology. Topological refers to the study of a specific place and what takes place there, with close attention to its most intimate peculiarities. For example, the topological study of a historical event would be one which would lend great attention to that (geographical, political, cultural, ethnic, philosophical) place in which such event is produced. Topological would also be an artistic practice that tries to represent its subject creating a certain equivalence between the image and its reference. One where, as it is said in topology, two objects are equivalent when one can be transformed into the other without breaking or separating what was bound, nor

binding what was separated. In other words, topological would be any aesthetic aspiring to establish a relationship of continuity between a referent and the image that results from it, or which at the very least strives to establish a credible relationship between both, as it would respect their particularities.

As for the incommensurability, is we are to believe encyclopedias and dictionaries, the term emerges around the Pythagoreans, and it's also bound, in geometry, to the discovery of irrational numbers, identified by having infinite decimal aperiodical numbers, like in the square root of 2 ($2 = 1,4142135\dots$). It refers to the value that does not hold an exact numerical relation to the unit, just like the diagonal of a square in relation to its sides. From a broader perspective, it refers to that which cannot be reduced to a common measure; of that factor, made an individual, whose properties make it irreducible to norms. An aesthetic of the incommensurability would then include among its concerns, its syntactic behavior and even its techniques, the difference, as well as the mechanisms destined to articulate those different incommensurability qualities. It would accept the value of the non transferrable, of the random, the accidental and the open. The incommensurability and the topologic would then work as a sort of an operative duo: the second needing from the first in order to engage with the other. Now, how does this aesthetic crystallize concretely in the work, and what within it can be qualified in such way?

With some exceptions, his painting from the sixties works in the logic of what we could call a mimetic transposition technique. It is essentially the traditional method of painting that seeks to produce the plausible image of its referent on a flat surface. But if the product of this work offers a reasonable simulacrum, there is no exact correlation between the image and its model. His lines and modeling offer our eye an equivalent spectacle, but these features weren't obtained through contact or some analogical procedure; there is nothing here that can be qualified as topological. Obregón begins to work with techniques



Fig. 28
Roberto Obregón
Sin título (calco realizado a partir de fotografías
tomadas en el zoológico El Pinar)
c. 1976

líneas y modelados le ofrecen a nuestro órgano visual un espectáculo equivalente, pero no fueron obtenidos por contacto, ni por algún tipo de procedimiento analógico. No hay pues allí nada que pueda ser calificado de topológico. Obregón solo comienza a emplear técnicas, que podríamos llamar así, a finales de la década cuando calca las imágenes que le interesan, para de inmediato agrandarlas hasta las dimensiones requeridas; y luego en sus *Crónicas*, cuando decide trabajar con la fotografía, a partir de temas y lenguajes ya existentes. De modo que incluso allí, en los temas que selecciona, está implícita la preexistencia de un lugar en cuyo seno pretende actuar. Y claro que eso es, en el fondo, lo que hace y ha hecho siempre todo artista, solo que entre los contemporáneos existe una conciencia mayor de la artificialidad de ese lugar y del peso que tiene la posición desde la cual lo observamos o lo interpretamos. Y es allí, en esa conciencia afinada de lo histórico, donde se manifiesta lo que entendemos aquí por una visión topológica, atenta a la configuración de ese punto de vista específico que se dibuja desde un aquí.



Fig. 29
Roberto Obregón
Sin título (calco realizado a partir de fotografías
tomadas en el zoológico El Pinar)
c. 1976

that we can call like such only at the end of that decade, when he begins tracing the images that most interest him and scale them to fit his requirements; and then also in his *Crónicas*, when he decides to work with photography and preexisting topics and images. So that, even there, the presence of a place in which he desires to operate is implicit in the topics he chose. And naturally this is what most artists do, but there is among the contemporary ones a greater awareness of the constructed nature of place, as well as of the weight of the position from which we observe and interpret. And it is there, in that sharp awareness of the historic, where what we understand here as topological is manifested, with attention to the configuration of a specific point of view that is drawn from a certain *here*.

Equally topological and sensitive to the theoretical problem of incommensurability are the symbolic portraits he executes identifying himself with the tiger. First, because he doesn't achieve these portraits solely focused on a theoretical vision of the animal, but also attached to the

Topológicos y sensibles al problema teórico de los inconmensurables son asimismo los retratos simbólicos que ejecuta identificándose con el tigre. Lo son, primero, porque no los consigue enfocado en una visión teórica del animal, o no solamente, sino aferrándose a las tarjetas postales que circulan en ese momento en Caracas, que él retoma y desvía de sus circuitos habituales para enviárselas a sus amigos. Lo son, en segundo lugar, porque cuando parece evaluar la posibilidad de un proyecto más amplio sobre la figura del felino, lo intenta a partir de ejemplares específicos, la pareja de tigres mariposa que descubre en el zoológico El Pinar, de Caracas. Porque los estudia por medio de fotografías que luego calca meticulosamente [Figs. 28 y 29]. También porque sigue las peripecias del macho a través de la prensa y detiene su proyecto cuando las incertidumbres sobre su paradero le hacen perder pie en la realidad concreta.

De una naturaleza similar es el trabajo que le dedica –por necesidad expresiva–, a la masacre de Guyana. Otro artista hubiera partido de allí para hacer una infinidad de dibujos, pinturas, grabados, siguiendo el libre curso de sus impulsos. Pero en su caso todo pasa por un arraigo auténtico a lo que pudo conocer de la catástrofe a través de la prensa escrita, de los textos y las fotografías reproducidas. Y por eso, si hay una intervención estetizante, es una muy elemental, casi primitiva, que se limita a reproducir aquellas tomas inverosímiles, si acaso aumentando la trama del periódico, ya bastante burda, invirtiendo algunas, otras no, tratando con ello de generar una distancia, de reducir su poder devastador. La única libertad que se tomó, fue la de inscribir su máscara mortuoria para incluirse entre las víctimas. Y aun así, ese rostro de yeso era ya el producto de un ejercicio topológico, la huella de su rostro, que él intervino de distintas maneras y enseguida fotografió.

Topológicas fueron, de nuevo, las técnicas que empleó para sus disecciones en sus diversas variables. Porque jamás dibujó un pétalo a mano alzada. Los calcó, los fotografió, los amplió y recortó, siguiendo siempre ese

imperativo central de la topología: conseguir una forma equivalente doblando, agrandando o encogiéndolo, retorciendo, etc., pero siempre manteniendo una solución de continuidad, punto por punto, con su modelo. La *Rosa enferma* es quizás el ejemplo más fuerte –y a la vez candoroso– de este imperativo topológico, hecho de respeto por lo irrepetible, por la singularidad de cada ser, por su inconmensurabilidad en fin. Las rosas que seleccionaba y que diseccionaba en honor a un amigo, amiga o amante, estuvieron de algún modo unidas a ellos; porque ellos le regalaron la flor, o porque provenían de sus jardines. Nunca fue una flor cualquiera, por bella que fuera. Respetó inclusive, con el mismo candoroso rigor, los accidentes que marcaron sus flores, y así lo recogieron sus siluetas, sin dejar de lado los detalles, incluso los más insignificantes.

Para terminar, si hay una serie que pudiera funcionar como una suerte de manifiesto para una estética de esta naturaleza, esa es la de sus *Niágaras*, por lo que no sorprende que viera en ellas su proyecto de mayor ambición. Es allí donde se observa con claridad la dupla teórica de lo topológico y de la inconmensurabilidad, sus roles y tiempos. Su confección, para comenzar, se iniciaba por un lento y acucioso estudio topológico; esto es, por el sondeo cuidadoso de las personalidades que las integrarían. Examinaba su perfil astral, determinaba los planetas, metales y elementos que las caracterizaban, se informaba en libros de botánica sobre las rosas silvestres que florecían en el mes de su nacimiento, o las que más se le acercaran. Indagó, a través de embajadas y amigos, cómo escribir “rosa” en chino, japonés, ruso, inglés, árabe o hebreo; y luego determinó a qué pareja de personajes acordarle cada una de estas versiones. Seleccionó marcas de productos comerciales (perfumes, alimentos, etc.), ubicó, copió, amplió y recortó meticulosamente sus logotipos. Una vez concluido este laborioso trabajo, las incluía en un armazón preestablecido, de ocho casillas y dos niveles, a veces dibujándolas directamente a la pared, otras materializándolas con estambre.

postcards that circulated during that time in Caracas, that he recovers and reroutes from their traditional routes to his friends. Second, because when he seems to assess the idea of a larger project on the feline, he attempts so departing from specific specimens, namely the couple of tigers that he discovered in El Pinar zoo, in Caracas. Because he studies them through photos that he then traces meticulously. Also because he follows the adventures of the male tiger through the print press, and then he stops the project when the uncertainty of his whereabouts compromise his hold of concrete reality.

The work he dedicates –by expressive need– to the massacre in Guyana is of a similar nature. Another artist might have departed from there to produce a myriad of drawings, paintings, or prints, following the free flow of their impulses. But in the case of Obregón everything is crossed by an earnest attachment to what he could grasp from the catastrophe through print media, texts and photography. Therefore, if there is an aesthetic, it is of an elemental nature, almost primitive, limited to reproduce those unlikely shots, perhaps increasing the print pattern, already coarse, inverting some, attempting in this way to create a distance, to reduce their devastating power. The only freedom he took was to inscribe his own mortuary mask among the victims. And even so, that cast face was the product of a topological exercise, the trace of his own face, intervened in different ways and then photographed immediately.

Topological were, again, the techniques he used in his dissections, in its diverse variants. Because he never drew a single petal free-hand. He traced, photographed, enlarged, and trimmed them, following that main imperative of topology: to achieve an equivalent form by folding, enlarging, shrinking, twisting, etc., but always maintaining a continuity, dot by dot, with his referent. *Rosa enferma* is perhaps the strongest –and at the same time candid– example of this topological imperative, made from a respect for the unrepeatable, for the singularity of every being, for their incom-

mensurability. The roses that he selected and dissected as a tribute to a friend or a lover, were in some way bound to them; because they gave him the flower, or because it came from their gardens. Regardless of their beauty, it was never just any flower. He even respected, with the same candid rigor, the accidents that scored his flowers, and his silhouettes are recorded in such way, without leaving any details out, even the least significant.

Lastly, if there's a series that could work as a kind of manifesto for an aesthetic of this nature, that would be his *Niágaras*, and so it is unsurprising to find in them the greatest ambition. It is there where we can observe that theoretical duet of topology and incommensurability, their roles and times. Their craft started with a slow and diligent topological study; this is, the careful reconnaissance of the personalities that would take part in the work. Obregón examined their astral profile; determined the planets, metals and other characterizing elements; he informed himself through botany books on the wild roses that would bloom around their birthdays, as close as possible. He inquired, through friends and embassies, how to write Rose in Chinese, Japanese, Russian, English, Arabic or Hebrew and then determined which version best fitted each pair of characters. He selected different brands of commercial products (perfumes, food, etc.), and then he located, copied, enlarged and cutted out their logos. Once this laborious task was finished, he incorporated the result in a predefined grid of eight boxes split in two levels, sometimes drawing directly on the wall, and others, shaping them with yarn.

We are thus looking at a structure that shelters and regulates that symbolic conversations between diverse characters, described in their peculiarity, in their difference, but “mixed, and everyone at the same level, without categorizations”. And it is here where the second term, incommensurability, works as a regulating, interacting mechanism, that would put us close to that politics of incommensurability that Jean François Lyotard looked for in that slippery universe of Marcel Duchamp:

Así nos encontramos ante una estructura que ampara y regula esa candorosa conversación simbólica entre diversos personajes, descritos en su peculiaridad, en su diferencia, pero “mezclados y todos a un mismo nivel, sin categorías”. Y es allí que el segundo término, el de la inconmensurabilidad, viene a funcionar como un mecanismo regulador, de interacción, con lo que no estaríamos lejos de esa política de los inconmensurables que Jean François Lyotard buscaba en el escurridizo universo de Marcel Duchamp:

...Usted sabe –dice Lyotard– que el principio democrático y su puesta en escena constitucional, sea cual sea su especie, es indisociable de una representación del espacio y de las dimensiones en el espacio tales, que este espacio, entiéndase el político, es considerado homogéneo e isomorfo en todos sus puntos, y que todos los tamaños que se encuentran en él son considerados commensurables... [pero] el descubrimiento de las incongruencias y las inconmensurabilidades, si lo llevamos del espacio del geómetra al espacio del ciudadano, obliga a reconsiderar los axiomas más inconscientes del pensamiento y de la práctica política. Si los ciudadanos no son indiscernibles, si son por ejemplo a la vez simétricos con respecto a un punto, el centro que representa la ley, y sin embargo imposibles de superponer los

unos a los otros [...], entonces su representación del espacio político se hallará bien problematizada.⁴

Y eso es, de manera estricta, lo que advertimos en las *Niágaras*: dispositivos donde se intenta pensar los lazos que unen a dos o más individuos, su simetría diríamos, ante el eje que dibujan los pétalos de rosa en el nivel superior, sin que ninguno de ellos pueda reemplazar al otro, porque todos son seres absolutamente singulares, inconmensurables, dialogando en un mismo plano jerárquico. Lo estético surge en esta serie como una herramienta apta para pensar lo político, el trabajo formal organizando las ideas, protocolizando su interacción. No hay pues allí nada de ese imaginario libre y caprichoso con el que a menudo se ha identificado la actividad del artista, nada de ese juego visual en el que algunos creyeron ver lo esencial de su producción plástica sino, por el contrario, la manifestación de un pensamiento a la vez fuerte y flexible, capaz de ofrecernos al mismo tiempo el espectáculo de una vida intransferible, de ese torrente de pasiones que fue la suya; y de aportarnos un conjunto de herramientas teóricas útiles para pensar el mundo en el que vivimos. El arte sí, y lo bello –esa secreción de la obra– al servicio de nosotros y de la vida.

A. J.

4 Jean François Lyotard, *Les TRANS formateurs Duchamp*. Gallilée, París, 1977, págs. 30–31 (traducción de Ariel Jiménez).

...You know –says Lyotard– that the democratic principle and its constitutional staging, whichever be its kind, is indissociable of a representation of space and the dimensions in the space so that this space, understood as the political, is considered homogeneous and isomorphous at any point, and that every size contained in it are considered commensurate... [but] the discovery of the incongruences and incommensurabilities, if we shift from the space of the geometer to the space of the citizen, it forces us to rethink the most unconscious axioms of thought and political practice. If citizens aren't indiscernible, if they are, for example, symmetric in relation to a certain point, the center that represents the law, and at the same time impossible to overlap among each other [...] then its representation of political space will be highly problematized.⁴

And this is, in a strict sense, what we noted in the *Niágaras*: devices where there's an intention to think the bonds between individ-

uals, we could say their symmetry, against the axe drawn by the petals in the upper level, without any of them being able to replace the other, because all of them are absolutely singular beings, incommensurable, dialoguing on the same hierarchical plane. The aesthetic emerges here as a proper tool to think the political, the formal work organizing ideas, creating a protocol for their interaction. There isn't here anything of that free and whimsical image that has characterized the activity of the artist, nothing of that visual game where some thought to recognize the essential qualities of his artistic production. On the contrary, it presents as the manifestation of a thought that is simultaneously strong and flexible, capable of offering us the spectacle of a non transferrable life, of that stream of passions that was his life, and of offering us a set of theoretical tools to think of the world we live in. Art and beauty – that byproduct of the work– to our service and to the service of life.

A. J.

4 Jean François Lyotard, *Les TRANS formateurs Duchamp*. Gallilée, Paris, 1977, pp. 30–31 (translated by Ariel Jimenez).

Págs. 2–3: Fig. 1 Roberto Obregón <i>Gran disección</i> c. 1991 Caucho recortado 400 x 800 cm Colección Fundación de Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional Foto: Carlos Germán Rojas	Pág. 14: Fig. 7 Roberto Obregón <i>Sin título</i> c. 1967 Grafito sobre papel 35,7 x 43,5 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Págs. 30–31: Fig. 13 Roberto Obregón <i>Sin título (cuaderno de disecciones "silvestres")</i> c. 1975–1981 Pétalos secos y lápiz sobre papel 30 x 21,3 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Pág. 41: Fig. 19 Roberto Obregón y Sigfredo Chacón <i>Página del catálogo Accrochage</i> 1991 Impresión Offset 15 x 10,5 cm Archivos Roberto Obregón. Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Págs. 52–53: Fig. 24 Roberto Obregón <i>Pe-Eme</i> 1998 Caucho recortado 70 x 70 cm Colección privada Foto: Luis Becerra	Pág. 61: Fig. 29 Roberto Obregón <i>Sin título</i> (calco realizado a partir de fotografías tomadas en el zoológico El Pinar) c. 1976 Tinta china sobre papel 13,3 x 19,4 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri
Pág. 5: Fig. 2 Roberto Obregón <i>Primer proyecto postal (correspondencia)</i> 1974–1975 Texto mecanografiado y tinta sobre papel 33 x 21,4 cm Archivos Roberto Obregón. Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Pág. 17: Fig. 8 Roberto Obregón <i>A Valentina Oberto, mi mejor retrato reciente</i> (anverso y reverso) 1975–1994 Tarjeta postal intervenida 10,2 x 14,4 cm Colección privada Foto: Luis Becerra	Págs. 32–33: Fig. 14 Roberto Obregón <i>Rosa enferma</i> (disección real) 1981–1982 Pétalos secos sobre papel 34 x 23,5 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Págs. 42–43: Fig. 20 Roberto Obregón <i>Una disección compartida</i> (tríptico) 1979–1989 Técnica mixta 57 x 76 cm c/u Colección Mercantil Foto: cortesía Colección Mercantil	Pág. 53: Fig. 25 <i>Stern Magazin</i> , N.º 49, págs. 30–31 Hamburgo, 30 de noviembre de 1978 Archivos Roberto Obregón. Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	
Pág. 6: Fig. 3 Roberto Obregón <i>ADM</i> 1978–1990 Collage de papel sobre tela 132,7 x 94,6 cm Colección particular Foto: Mark Morosse	Págs. 20–21: Fig. 9 Roberto Obregón <i>Crónica de una flor n.º 1</i> 1974 Secuencia de 24 fotografías a color 45,5 x 85 cm Colección privada Foto: Luis Becerra	Págs. 34–35: Fig. 15 Roberto Obregón <i>Una disección</i> (libro acordeón) 1986 Acuarela sobre papel 12 x 8,5 x 1,8 cm (cerrado) Colección Ariel Jiménez Foto: Luis Becerra	Págs. 44–45: Fig. 21 Roberto Obregón <i>Hache-Eme, Erre-Erre</i> 2001–2002 Caucho recortado y encolado sobre tela y madera 16 paneles de 40 x 40 cm c/u Colección Fundación D. O. P. Foto: cortesía Fundación D. O. P.	Págs. 54–55: Fig. 26 Roberto Obregón <i>Sin título</i> (de la serie <i>Masada</i> , díptico) c. 2002 Serigrafía sobre acrílico 29,8 x 29,8 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Ricar/2	
Pág. 9: Fig. 4 Roberto Obregón <i>Perfil de Roberto Obregón</i> c. 1990 Acrílico sobre tela 36 x 33 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Luis Becerra	Pág. 25: Fig. 10 Roberto Obregón <i>Disección real para agua de nieve</i> c. 1975 Pétalos secos sobre papel 27,7 x 20,2 cm Archivos Roberto Obregón. Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Págs. 36–37: Fig. 16 Roberto Obregón <i>El agua como un ciclo</i> (tríptico) 1978 Técnica mixta sobre papel 58 x 43 cm c/u Colección Ignacio y Valentina Oberto Foto: Ricardo Armas	Págs. 48–49: Fig. 22 Artículo sobre la masacre de Guyana recortado y conservado por Obregón <i>Por el cianuro hacia Dios</i> Sin indicación de fecha ni fuente Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Pág. 57: Fig. 27 Roberto Obregón <i>Rosa enferma</i> 1993 Instalación: durasol y esmalte industrial 233 x 323 cm Ministerio del Poder Popular para la Cultura Colección Fundación de Museos Nacionales, Galería de Arte Nacional. Foto: Ricardo Armas	
Págs. 10–11: Fig. 5 Roberto Obregón <i>Sin título (El espejo y la máscara 1)</i> c. 1978 Serie de 11 Polaroids 10,7 x 8,8 cm c/u Colección C&FE, Caracas Foto: Luis Becerra	Pág. 27: Fig. 11 Roberto Obregón <i>Rosa enferma II</i> (disección real) 1981 Pétalos secos sobre papel 22,7 x 18 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Luis Becerra	Pág. 39: Fig. 17 Roberto Obregón <i>El agua como un ciclo</i> (texto programa) 1975–1978 Texto mecanografiado 33 x 21,4 cm Archivos Roberto Obregón. Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Pág. 50: Fig. 23 Roberto Obregón <i>Dos homicidios sintéticos</i> 1979 Afiche para la exposición homónima 43,2 x 28 cm Archivos Roberto Obregón. Colección C&FE, Caracas Foto: Luis Becerra	Pág. 60: Fig. 28 Roberto Obregón <i>Sin título</i> (calco realizado a partir de fotografías tomadas en el zoológico El Pinar) c. 1976 Tinta china sobre papel 13,3 x 19,4 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	
Págs. 12–13: Fig. 6 Roberto Obregón <i>Crónica de un paisaje uno</i> 1975 Plata en gelatina 7 elementos de 27 x 42 cm c/u Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Págs. 28–29: Fig. 12 Roberto Obregón <i>Sin título (cuaderno de disecciones "silvestres")</i> c. 1975–1981 Pétalos secos y lápiz sobre papel 30 x 21,3 cm Colección C&FE, Caracas Foto: Isabela Eseverri	Págs. 40–41: Fig. 18 Roberto Obregón <i>Niágara III (Be Ene y De Eme)</i> 1994 Caucho recortado y estambre rojo 201 x 667 cm Colección C&FE, Caracas Esquema cortesía de Rafael Santana			

Cuadernos FLORA

#2 – Roberto Obregón

Una estética topológica o de los inconmensurables

Una publicación de FLORA ars+natura en colaboración con la Colección Carolina y Fernando Eseverri (Colección C&FE) en Caracas, y el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA).



Colección **C&FE** Caracas

ISBN

978-958-58595-4-8

Editorial

Fundación FLORA ars+natura
Calle 77 N.º 20C-48
Bogotá, Colombia
Tel. +57 1 675 14 25
www.arteflora.org

Esta publicación ha sido posible gracias a la generosa colaboración de la Colección C&FE, en Caracas, y el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA).

Edición

José Roca

Agradecimientos

Carolina y Fernando Eseverri, Ariel Aisiks, Manuel Vegas, Ariel Jiménez.

Coordinación Editorial

Mariela Romina Silva
David Ayala-Alfonso

Impresión

La Imprenta Editores S. A.

Traducción

José Roca
David Ayala-Alfonso

Marzo, 2018

Bogotá, Colombia

Textos

© José Roca
© Ariel Jiménez

Fotografías e imágenes

© Carlos Germán Rojas
© Isabela Eseverri
© Mark Morosse
© Luis Becerra
© Ricardo Armas
© Abel Naím
© Ricar/2

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

Diseño

Adriana Rodríguez-Conto

