

Luis Caballero:

Una la tradición del desnudo artístico masculino.

Análisis comparativo entre sus referentes artísticos y su obra.

ÍNDICE

Introducción	3
Primera parte	10
Los sesentas y setentas: el surgimiento del arte moderno en Colombia.	10
Vida y obra de Luis Caballero.	13
<i>La Cámara del amor.</i>	20
Obra gráfica.	35
<i>El Gran Telón</i>	40
Segunda Parte	42
Willen de Kooning.	43
Francis Bacon.	46
Allen Jones y Richard Lindner.	51
Miguel Ángel y el manierismo florentino.	53
<i>La Balsa de la Medusa</i> y el romanticismo francés.	63
Fotografías y otras fuentes.	66
Conclusiones	67
Bibliografía	69

INTRODUCCIÓN

Después de ser galardonado con el más alto premio de la primera Bienal Coltejer de Medellín (Colombia) en 1968, el pintor y dibujante Luis Caballero (Bogotá, 1943–1995) se consolidó rápidamente como uno de los jóvenes artistas más relevantes de la escena local. Así lo demuestran los numerosos reconocimientos que recibió posteriormente por parte de críticos internacionales y colombianos, encabezados por la figura emblemática de Marta Traba. Ellos, sin duda, contribuyeron a legitimar su obra y ampliar las discusiones sobre la relevancia de su trabajo.

De igual manera, la difusión y aceptación del artista fue consolidada por la exhibición de sus cuadros en galerías parisinas y bogotanas; y en instituciones como el Museo de Antioquia en Medellín o el Museo de la Casa de la Moneda en Bogotá, que actualmente cuentan con salas dedicadas exclusivamente al artista como parte de sus colecciones permanentes.

Aun así, es interesante advertir la poca existencia de estudios e investigaciones sobre el que es considerado uno de los más importantes artistas colombianos del siglo XX. Más allá de artículos en publicaciones especializadas, catálogos de sus exposiciones o ensayos en libros gráficos de sus obras; las monografías e investigaciones son escasas y no profundizan sobre algún aspecto específico de su producción.

Indudablemente algunos de los textos que más relevancia tienen son los escritos por Marta Traba. La crítica colombo-argentina ayudó a impulsar la carrera del artista, mencionándolo en sus libros sobre el arte en Colombia y curando exposiciones suyas en museos y galerías de Bogotá desde su temprana producción. Los textos críticos publicados en los catálogos de estas muestras y las entrevistas que le hizo a Caballero presentan reflexiones importantes sobre las intenciones y las preocupaciones de Caballero en su obra.

Uno de los primeros libros publicados sobre él, es precisamente una extensa entrevista realizada por el periodista José Hernández, editada en 1986 en el libro *Me tocó ser así*, y que cuenta con un prólogo de Marta Traba titulado “Otra estación en el infierno”. Al considerarse su obra artística -por críticos y por él mismo- como autobiográfica: como una expresión de sus conflictos y preocupaciones personales; la importancia de estas entrevistas es innegable, hasta el punto de presentarse en muchos casos como estudios suficientes sobre su obra. En *Me tocó ser así* se incluyen reflexiones en torno a la manera de construir el discurso artístico, tocando diversos temas que se ordenan alfabéticamente. Desde la A de artista hasta la Z de zoología, siempre con un marcado tono confesional y reflexivo.

En la misma línea de esos documentos de primera mano que son las entrevistas a Luis Caballero, podemos ubicar los numerosos textos de su amiga y compañera Beatriz González, artista y crítica de arte. Las cartas que le enviaba a esta durante sus estancias en París, y los textos y reseñas críticas que ella escribió posteriormente, constituyen un importante cuerpo bibliográfico sobre Caballero, específicamente sobre el lugar que ocupó en el campo artístico colombiano.

De igual manera, nos parece importante enunciar un artículo publicado en 1992 de Katherine Chacón, por aquel entonces curadora del Museo de Bellas Artes de Caracas (Venezuela), en el que se intenta interpretar la obra de Caballero vinculando ésta con el ensayo de Georges Bataille *El Erotismo*, de 1957. El aporte de Chacón es fundamental para entender iconográficamente la obra de Caballero y para situarla en el medio intelectual en el que fue producida. Nos pareció pertinente ampliar en el presente trabajo tal interpretación, profundizando en la lectura batailliana de la obra de Caballero.

Uno de los historiadores internacionales que puso su ojo sobre la obra de este artista fue Edward Lucie-Smith. En su texto *Luis Caballero: pinturas de los años sesenta*, Lucie-Smith presenta un somero estudio de los referentes en la obra de Caballero y sus relaciones con la pintura contemporánea y de la historia del arte. Dejando entre ver -aunque sin profundizar mucho sobre las relaciones que

menciona- la importancia que tuvo para Caballero el conocimiento de fórmulas de representación de la figura humana, del desnudo y de expresiones físicas de placer, éxtasis o dolor.

La presente investigación trata de profundizar el enfoque de Lucie-Smith, abordando la obra de este artista desde su relación con la historia del arte. Específicamente, la manera como se apropia, en su obra, de modelos y soluciones formales que hacen parte de determinado artista o momento de la historia. La razón de tal elección reside en el hecho –como lo comprueba un análisis detenido de su obra- de que, para él, tal apropiación fue fundamental para la construcción de su lenguaje plástico. De igual manera, este fue un camino por medio del cual intentó enriquecer la experimentación formal y temática de su obra, como él mismo lo expresó en múltiples oportunidades.

Así mismo, en general, el rastreo y el conocimiento de las relaciones con lo contemporáneo o con lo antecedente son esenciales para entender los cimientos y las bases de cualquier obra que pretenda analizarse. Así como también para entender la posición de una obra dentro de la historia y de un contexto socio-cultural determinado. Estas relaciones pueden manifestarse en la formación académica de un artista; en el conocimiento de determinadas obras o estilos; en una influencia cultural; o como se verá en algunos casos, en las relaciones intertextuales de una obra con otra.

A partir de los documentos escritos podemos esclarecer fácilmente cuales fueron las obras que Luis Caballero conoció, estudió y tomó como punto de referencia, ya que no fue un tema que tocara Lucie-Smith únicamente. El mismo Caballero fue explícito en mencionar cuales fueron los artistas que lo motivaran y tomara como referente e incluso copiara como método de aprendizaje.

Los nombres con los que se ha vinculado su obra son tan amplios como las experimentaciones formales a las que lleva su pintura durante su vida como artista. Desde Miguel Ángel y algunos artistas del manierismo florentino como Rosso y Bronzino; hasta Diego Velásquez, Rembrandt, Francis Bacon, Allen

Jones, Roberto Matta, Willem de Kooning, Goya, entre mucho otros. Sin embargo, nos enfocaremos acá en analizar exclusivamente aquellos artistas en cuyas obras encontramos similitudes formales que permitan confirmar, más allá del documento, las relaciones de influencias entre ellos. No dejando de lado, tampoco, las diferencias entre ambos, que esclarezcan los diferentes enfoques y resultados plásticos.

En lo que respecta a la que podríamos considerar la etapa de formación de Luis Caballero estos artistas son: Willem de Kooning, artista de la llamada escuela de New York de mediados del siglo XX; Francis Bacon, inglés, que en repetidas oportunidades será mencionado por Caballero como el Picasso de su época; El pop inglés, representado por la figura de Allen Jones, uno de los cuales aborda el tema de la sexualidad de forma más directa y explícita, así como también el norteamericano de origen alemán Richard Lindner.

Y en un segundo momento de madurez artística, en el que el lenguaje de Caballero cambia notablemente, compararemos su obra con la de Miguel Ángel y el manierismo florentino; las figuras más emblemáticas del Romanticismo francés: Gericault y Delacroix; y haremos una corta mención a la importancia de otro tipo de fuentes en su obra, como lo son las fotografías y videos periodísticos.

Para determinar como la obra de Luis Caballero dialoga con estos artistas, de gran importancia para la historia del arte de occidente, comenzamos por plantear un recorrido por su producción describiendo su obra, tanto en los aspectos formales como iconográficos. En la primera parte intentamos analizar el desarrollo de su trabajo y la importancia dentro del contexto en el que éste fue producido. Posteriormente, tratamos de generar conclusiones, a partir de este análisis, que permitan explicar la elección de temas como el desnudo y la figura humana, exclusivos en una obra monotemática como la suya.

En la segunda parte procedemos, entonces, a exponer el resultado de la búsqueda de coincidencias formales entre Caballero y los artistas mencionados arriba. Se estudiará bajo una perspectiva iconográfica estas obras; intentando

generar conexiones y relaciones de contenido entre ellas y entre de los contextos en los cuales fueron producidas. Siempre teniendo como punto de enfoque la variable fundamental que nos interesa, a saber, su manera de abordar y de representar la figura humana y el desnudo.

Trataremos, paralelamente, de analizar el lugar ocupado por Caballero en el contexto del arte contemporáneo latinoamericano y colombiano. Usando estas líneas de convergencia con la pintura europea analizadas en la investigación, como génesis de su proyecto artístico y como herramienta de posicionamiento en su campo artístico específico.

El estudio del cuerpo humano como objeto plástico con capacidades expresivas desarrollado por Aby Warburg en su tesis sobre Botticelli (1888-1891) se nos presenta como una herramienta de análisis afín en nuestra búsqueda: la problematización en torno a la reutilización y adopción de modelos culturales y estilísticos de épocas anteriores. El verdadero significado de tales imitaciones, y de los procesos culturales que éstas reflejan, son elementos fundamentales en el sistema de pensamiento del historiador alemán.¹ El concepto de *Pathosformel*, que K. W. Foster define como el repertorio de gestos y posturas que determinada cultura posterior utiliza de una que le antecede, “para representar específicas condiciones de acción, y de excitación psicológica”², le permitió a Warburg explicar el uso de determinados modelos de la Antigüedad en el Renacimiento italiano.

1 Gombrich, E. H. (s. f.). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.

2 Foster, K.W. Introducción. En Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, p. 23

Como una especie de análisis iconográfico de elementos símiles, que permitieran trazar líneas de relación y conexiones entre diferentes culturas y momentos históricos; Warburg identifica el conglomerado de formas representativas y significantes a lo largo de un determinado horizonte de civilización. Su interés se centra en la figura de la ninfa, que se repite a lo largo de la historia como una mujer joven y bella, cuyos cabellos y ropajes se mueven por la fuerza del viento, que a su vez le da a la figura una ligereza que sugiere un movimiento libre y dinámico. Esta tesis de Warburg ha adquirido una fuerte importancia en la historiografía del arte de siglo XX, y han sido múltiples los estudios que adoptan la propuesta metodológica de Warburg, siendo notables los de José Emilio Burucúa en la Argentina.

Lejos está de nuestro alcance acá intentar plantear una historia de lo Burucúa llama el *Pathosformel* del Sufriente.³ Sin embargo, nos parece bastante claro que Caballero se apropia de modos de representación propios de una tradición que ha visto en el cuerpo desnudo del hombre un medio de expresión del dolor, de la agonía o del éxtasis. El uso de determinadas posiciones de las extremidades (un brazo detrás de la cabeza mientras esta se inclina hacia atrás; otro brazo que cae pesado sobre un costado del cuerpo; piernas que se doblan y torsos reclinados o acostados que se contorsionan) que se repiten en la historia del arte occidental, ya desde el periodo helenístico, se encuentran también en Caballero, no sin dejar de presentarse con peculiaridades propias de la intensidad homo-erótica que tenía éste en su obra. Intentaremos entonces encontrar esas obras que reflejen dichos modos de representación del cuerpo desnudo como canal expresivo, que Caballero pudo haber conocido, y que hayan alimentado formalmente su obra.

³ A partir de un ensayo de Fritz Saxl en su texto *La vida de las imágenes*, Burucúa afirma que el autor pretende ampliar la categoría del *Pathosformel* que Warburg desarrolla sobre la figura de la ninfa; y encuentra otros *pathosformel* diferentes como el del sufriente, el del luchador, o el del mensajero divino, en el arte de occidente. Sin embargo, el texto de Saxl no es un estudio explícito de este *pathosformel*: como el mismo Burucúa nos lo expresó, es difícil encontrar menciones explícitas de este tipo de análisis. Pensamos que se trata más de una lectura que Burucúa hizo del texto, ya que no hemos hallado en *La vida de las imágenes* una fuente lo suficientemente concreta sobre El sufriente como para incluirla bibliográficamente en este trabajo.

Podríamos afirmar que la pintura de Luis Caballero se inscribe dentro de una larga tradición del desnudo figurativo en el arte de occidente. Sin duda alguna ha sido esta una de las tradiciones de género en la pintura más bastas y explotadas en la historia del arte, adquiriendo múltiples transformaciones a lo largo de los siglos. Kenneth Clark se arriesga a afirmar que el desnudo no es un tema del arte, sino más bien una forma de arte, creada por los griegos en el siglo V antes de Cristo. Desde entonces el cuerpo desnudo ha adquirido connotaciones agregadas a las de las necesidades sexuales o eróticas que tiene en la experiencia de la vida cotidiana; para incluir otras referidas a experiencias de armonía, energía, *pathos*, éxtasis o humildad, que Clark trabaja en su texto sobre el desnudo como forma ideal.

Específicamente el concepto de *pathos*, tal como lo desarrolla Kenneth Clark, ha sido fundamental para el rastreo que las diferentes representaciones que ha adquirido el cuerpo desnudo en las artes como representación del dolor y del vencimiento del cuerpo bello ante el sufrimiento existencial humano. Es en este lugar donde podemos ubicar el desnudo como lo entiende Luis Caballero en su obra, tesis que pretendemos confirmar en la presente investigación.

PRIMERA PARTE

“El terreno del erotismo es esencialmente
el terreno de la violencia.”⁴

G. Bataille

Los sesentas y setentas: el surgimiento del arte moderno en Colombia.

La década del '60 vivió dos importantes acontecimientos que impulsaron revoluciones ideológicas y que marcaron la historia del siglo XX. El primero de ellos, la revolución cubana, ocurrida entre el 31 de diciembre de 1958 y el primero de enero del '59; y el segundo, el mayo francés del '68.

El campo artístico colombiano no fue inmune a las actitudes que promovían estas revueltas, y sobre todo los artistas más jóvenes llevaron a cabo un quebrantamiento con la tradición artística local en estos años.

La generación de pintores anterior a Luis Caballero, la conformaron hombres como Alejandro Obregón (1920-1992), Fernando Botero (1932), Enrique Grau (1920), Eduardo Ramírez Villamizar (1923), Edgar Negret (1920), Juan A. Roda

⁴ Bataille, G. (2009). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores. p. 21

(1921) y Guillermo Wiedemann (1905-1969). Todos ellos se contrapusieron al academicismo, al indigenismo, a la pintura de corte costumbrista o con rezagos de un impresionismo tardío de los artistas de la generación anterior como Pedro Nel Gómez (1899-1984), Luis Alberto Acuña (1904-1993), e Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1979), entre otros.

La protagonista de dicho rompimiento, o al menos su principal precursora fue sin duda alguna la crítica colombo-argentina Marta Traba. Dos acontecimientos dieron fe de dicho quebrantamiento: en 1960 la selección de artistas para la bienal de México, que generó una disputa pública entre los más jóvenes, apoyados por Marta y los de mayor trayectoria finalmente elegidos por el Ministerio de Educación. El episodio marcado por “adjetivos soeces, apreciaciones precipitadas e imputaciones gratuitas e inclusive ultrajantes”⁵, fue precedido por un año después por la publicación del libro *La nueva pintura en Latinoamérica* de Traba.

En el texto la crítica propuso una mirada al arte latinoamericano desde Colombia, y apostó por una visión del mismo al margen del muralismo mexicano. Para ella, este movimiento basado en la enumeración de sucesos y en el uso continuo de alegorías, había impulsado una visión del arte como auxiliar de sistemas políticos. La fuerte influencia del movimiento mexicano había sido, según ella, una gran equivocación para la historia del arte del continente.

Desde su llegada a Colombia en 1953, Marta Traba se posicionó rápidamente como abanderada y defensora de la nueva generación de artistas que buscaban un lenguaje más moderno y que hasta entonces habían luchado, sin mucho éxito pero sí esfuerzo, por entrar en los medios de legitimación y exhibición oficiales en el país. No sin exagerar se afirmó que fue ella quien partió en dos la historia del arte en Colombia.

⁵ Eiger, C. (1995). *Crónicas del arte colombiano. 1946-1963*. Bogotá: Banco de la República. Citado en: González B. Actitudes transgresoras de una década. En *Sin Título: Luis Caballero*. (1997). Bogotá: Museo Nacional de Colombia. p. 30

Su trabajo como crítica, difundido en diferentes medios impresos como en diarios de circulación nacional, enriqueció el campo artístico del país. Su discurso incluía a autores como Heindrich Wölffin, Pierre Francastel, Walter Benjamin y Umberto Eco. Amplió el sistema de análisis y descripción de las obras mediante un uso del “lenguaje sociológico para la comunicación de contenidos espirituales.”⁶

La crítica profesional en Colombia, antes confundida con la promoción de artistas, fue producida en la década del '60, además de Traba, por Casimiro Eiger y por Walter Engel. Ambos de origen europeo.

Sus discusiones se centraron, básicamente, en la asimilación o no de las corrientes del arte contemporáneo europeo y norteamericano, especialmente el expresionismo abstracto, en el campo local. Contraponían este movimiento al realismo socialista, comprometido políticamente, herencia del muralismo mexicano.

Confrontando academicismo y nacionalismo a internacionalismo; y arte figurativo contra arte abstracto; estas polémicas consiguieron fortalecer y enriquecer la producción crítica y el campo artístico, ampliando los ámbitos de discusión y difusión de las diferentes propuestas del arte.

Este fortalecimiento crítico y teórico se vio acompañado durante esos años por un auge de diferentes instituciones de exhibición y difusión del arte. El Salón Nacional de Artistas, que funcionaba desde 1940, tuvo durante los años 60s ocho ediciones, más que en las dos décadas anteriores. Desde sus inicios fue un importante testimonio de la actividad artística del país, y fue en él donde se veían obras que representaban las disputas que preocupaban a los críticos y artistas de la época. Se creó en esos mismos años el Festival de Arte de Cali, en el que se incluían el Salón Boliviano, el Salón de Grabado y el Salón Americano de Pintura. En 1968 se sumó la Bienal Iberoamericana de Pintura de Medellín, que pronto adquirió un fuerte carácter internacional.

⁶ González B. Actitudes transgresoras de una década. En *Sin Título: Luis Caballero*. (1997). Bogotá: Museo Nacional de Colombia. p. 31

Los espacios de exhibición más importantes de la capital del país eran la Sala Gregorio Vázquez de la Biblioteca Nacional, que funcionaba desde finales de la década de 1950. En él se llevaron a cabo exposiciones individuales de Alejandro Obregón, Fernando Botero y Luis Caballero, entre otros.

El Museo Nacional de Colombia, fundado en 1823, albergó por muchos años el Salón Nacional de Artistas. Sin embargo, las exposiciones en él organizadas era curadas, propuestas y financiadas por embajadas, que promovieron un arte más conservador, ligado a una apreciación más histórica de las artes. Por tal motivo, el Salón fue desplazado en sus ediciones de 1966, 1967 y 1969 a un espacio más nuevo (inaugurado en 1957) y más abierto a las polémicas de la época. Este espacio era la sala de exposiciones de la biblioteca Luis Ángel Arango. La sala, financiada por el Banco de la República, fue rápidamente acogida como uno de los escenarios más modernos y vistosos del arte contemporáneo en Colombia. En ella se mostraron, entre otras, la selección de obras para la bienal de San Pablo, realizada por Marta Traba, y las obras del mexicano José Luis Cuevas.

En 1962 se fundó gracias a la gestión de Marta Traba el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que abrió sus puertas al público el año siguiente. La gestión de Traba se propuso posicionar esta institución privada al mismo nivel de los otros organismos oficiales de exhibición, y conectar las producciones y artistas nacionales con el resto del continente y viceversa.

Cuatro años más tarde se fundó, también en Bogotá, el Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios, bajo la gestión de la organización de caridad cristiana del mismo nombre. El pintor Enrique Grau logró abrir en ese mismo año el Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias.

Como vemos, la irrupción de instituciones y discusiones sobre el arte en estas décadas impulsaron una fuerte revitalización del campo artístico colombiano. Es en este contexto, mucho más permisivo para las nuevas propuestas, donde aparece la obra de Luis Caballero. El fuerte y explícito carácter erótico de su pintura y el carácter moderno que tenía su lenguaje, entró con mucha más facilidad en el ámbito de las instituciones del arte de aquellos años, como veremos

a continuación, no sin dejar de alimentar las problemáticas sobre el arte de aquel entonces.

Vida y obra de Luis Caballero.

Nacido en el año de 1943 en la ciudad de Bogotá (Colombia), Luis Caballero pasó su infancia y su adolescencia entre esta ciudad, Madrid (España) y París (Francia).

Provino de una familia de pensadores y escritores reconocidos en su país de origen, entre los que se encontraban su padre, Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), y su hermano Antonio Caballero (1945), ambos escritores y periodistas.

Su historia como dibujante comienza desde su niñez. En sus dos estadías con su familia en Madrid (de 1946 a 1947 y de 1952 a 1956), Luis visitaba de mano de su padre la colección del Museo del Prado, y éste lo incitaba no solamente a observar los cuadros, sino también a dibujarlos haciendo copias de ellos.

De vuelta en Colombia en 1957, junto con su abuela, la pintora Margarita María Holguín (1875-1959), quien fuera alumna del pintor colombiano Andrés de Santa María (1860-1945), restauró los frescos de la Capilla de Santa María de los Ángeles, proyectada por ella misma.

Estos acercamientos tempranos de Luis hacia el oficio del pintor, le proporcionaron una fuerte influencia, que lo llevó, en 1961, a comenzar sus estudios en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes en Bogotá. Allí recibió clases del maestro colombiano Antonio Roda (1921) y de la crítica de arte argentina Marta

Traba (1930-1983) quien desde entonces será una de las más fervientes defensoras de su trabajo.

Sus estudios en esta institución se vieron truncados en 1962. Al ser su padre nombrado embajador ante La Unesco, toda la familia vuelve a España y posteriormente a París, en donde Luis continuó su formación en la academia de pintura de La Grande Chaumière.

Las cartas que por entonces enviaba a sus amigos y compañeros de estudio en Colombia, nos presentan un excepcional testimonio del proceso de su formación en París y de sus ideas artísticas de entonces. En una carta enviada a Beatriz Gonzales en 1963, contaba sus frustraciones por la dificultad que encontraba para plasmar sus ideas por medios plásticos de esta manera: “es espantoso el tener en la cabeza los cuadros más sensacionales y saber que no los puedo hacer... estoy empezando a pensar que nunca llegaré a pintar. Es demasiado difícil.”⁷

La vida artística de París sin duda contribuyó a que se retroalimentara de las propuestas contemporáneas, aunque afirmó sentirse cada vez más atraído por los museos que por las exposiciones de arte contemporáneo de las galerías. Visitaba diariamente el museo del Louvre para “ver la Encajera y la infantita de Velázquez (primero la infanta naturalmente).” Y continua, “la infantita es algo emocionante, nada de metafísicas, nada de matemáticas, es sólo pintura, ¡pero qué pintura! –el mejor cuadro del Louvre—(...) Deje a Vermeer para los críticos, Velázquez es para los pintores!”

Del 14 de abril al 5 de mayo de 1966, Caballero tuvo su primera exposición individual. Esta se llevó a cabo en la



⁷ Carta de Luis Caballero a Beatriz Gonzales publicada en el catálogo de la Exposición Luis Caballero en Sudamericana de Seguros. Febrero a Marzo de 1996.

Galerie du Tournesol, en París, y se mostraron 20 dibujos de gran formato. El crítico Gilbert Gatellier en el artículo *Las respiraciones de la materia* reseñó la muestra, afirmando que “los grandes dibujos encolados en tinta, en aguada y en acuarela, se imponen por la fuerza de las oposiciones de valor, la dulzura insinuante de sus repliegues de sombras, el tumulto y la síncopa de las formas acuchilladas.”⁸ Sin embargo, se lamentó de que la obra estuviera todavía demasiado matizada y no se hubiera hecho una elección fundamental en los temas ni en la forma.

Sin título
1966
Óleo sobre papel.
139x93cm

Ya hacía dos años atrás que Caballero había declarado creer profundamente en la pintura figurativa, y había considerado a los pintores contemporáneos más importantes del momento como seguidores de esa línea. Hablaba, según afirmó, de Willen de Kooning, Jean Dubuffet, Francis Bacon y de los artistas del Pop. Su declaración no solamente demostraba la preocupación por definirse como figurativos o abstractos que tenían muchos artistas de esta época. Sino que también exponía claramente cuales era las fuentes que alimentaron sus obras de aquella exposición posterior de 1966.

El cuerpo humano se presenta, ya desde estos años, como la figura iconográfica preponderante. En los dibujos de esta primera muestra, Caballero sitúa el cuerpo femenino y masculino a lo largo y ancho de la tela, aumentando las proporciones para enfatizar la monumentalidad. Los cuerpos, siempre erectos, se abrazan y las figuras solitarias se desvanecen en líneas o manchas de colores.

La síntesis y la esquematización de los cuerpos, a la que Caballero había prestado importante interés, lo han llevado a abstraer sus siluetas con líneas rectas que se confunden con elementos que componen el espacio en el que los cuerpos se emplazan.

⁸ Gatellier, Gilbert. *Las Respiraciones de la materia*. Sin datos, París 1966. En *Sin Título: Luis Caballero*. (1997). Bogotá: Museo Nacional de Colombia. p. 100

Los personajes de sus obras son siempre seres anónimos, que no presentan ningún rasgo distintivo en sus rostros. La expresión es siempre dada por las poses de los cuerpos y nunca por gesticulaciones faciales.

A pesar del manejo de la línea y el color, siempre gestual, ligero y fuertemente expresivo, los personajes de estas primeras obras no parece sobrellevar angustia alguna.

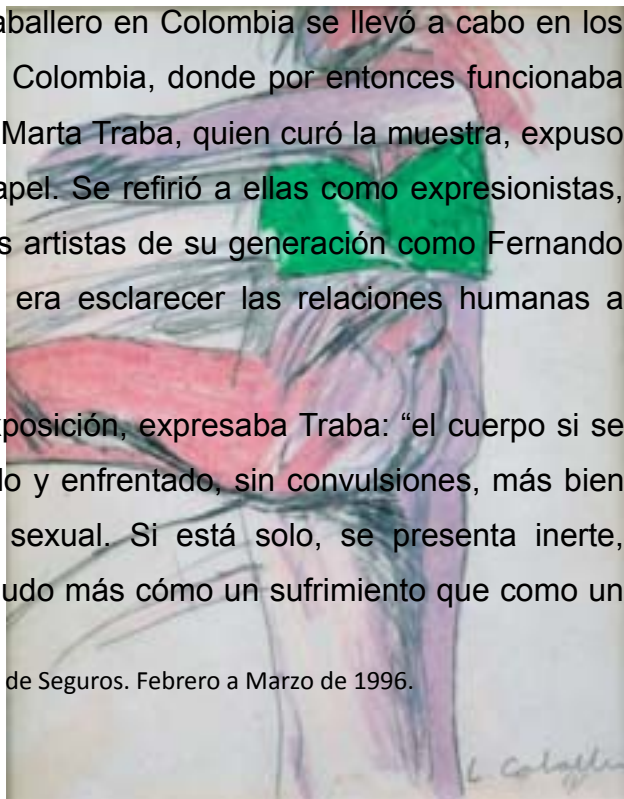
Desde entonces, el cuerpo como medio de comunicación articuló toda su búsqueda como pintor. Como un canal que le permite expresar los sentimientos, la fuerza y las tensiones que no son sino un reflejo de su propia personalidad. Como el mismo lo expresa, “la tensión de un músculo, el abandono de una mano, dicen mis propias tensiones y mis abandonos, mis sentimientos y mis deseos.”⁹

En agosto de ese mismo año, Luis y toda su familia regresan a Colombia. Desde entonces empieza a formar parte activa de los eventos artísticos que se llevaban a cabo en el país. Dos meses más tarde ya participaba en el XVIII Salón de Artistas Colombianos, organizado por el la Sección de Bellas Artes de la División de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación.

La primera exposición individual de Caballero en Colombia se llevó a cabo en los predios de la Universidad Nacional de Colombia, donde por entonces funcionaba el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Marta Traba, quien curó la muestra, expuso 46 oleos, pasteles y crayolas sobre papel. Se refirió a ellas como expresionistas, en el sentido de que, al igual que otros artistas de su generación como Fernando Botero y Norman Mejía, su intención era esclarecer las relaciones humanas a través de la deformación del cuerpo.

Sobre las obras de aquella primera exposición, expresaba Traba: “el cuerpo si se presenta como la pareja, está enlazado y enfrentado, sin convulsiones, más bien dentro de una especie de fatalismo sexual. Si está solo, se presenta inerte, vertical, desnudo, entendiendo el desnudo más cómo un sufrimiento que como un

9 Catálogo exposición Luis Caballero. Suramericana de Seguros. Febrero a Marzo de 1996.



Sin título
1966
Lápiz, crayola sobre papel
27 X 21 cm

goce”¹⁰. La relación sexual, en el caso de las parejas, continúa sugiriéndose mediante el abrazo que confunde los cuerpos.

La línea de estos dibujos, que incluyen fuertes y vibrantes verdes y rosas, se hace mucho más libre y gestual. Se limita la figura con líneas remarcadas que actúan como contornos que contienen planos de color.

Además de las ya mencionadas, expone sus obras en muestras en el Salón de Mayo en Barcelona (España), en la galería Lahumiére de París, en el primer festival de arte de Lima y en otras exposiciones colectivas y festivales de arte en Colombia.

A finales de ese mismo año Luis Caballero contrajo matrimonio con la pintora norteamericana Terry Guitart, ex compañera suya en la Grande Chaumiere.



10 De Cuervo, E., Caballero, B., Edward, L. S., González, B., Sierra Restreo, J.C. (1997). *Sin Título: Luis Caballero*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. p. 101

Entre 1967 y 1969, Caballero continua utilizando el cuerpo humano como forma esencial. Pero en este periodo, y gracias a la influencia del Pop y del Expresionismo, se centra en una experimentación plástica que le permite hacer comunicar al cuerpo por medio de su deformación, encontrando múltiples y diferentes soluciones: desde figuras mucho más planas y sintéticas, sobre grandes planos de colores vibrantes, donde las pinceladas gestuales desaparecen casi por completo, y voluptuosas figuras femeninas se presentan solitarias y contundentes; hasta formas más figurativas donde el erotismo se vislumbra mediante la sugerencia de poses que insinúan el acto amoroso, y la esquematización de órganos sexuales de parejas y grupos orgiásticos.

Sin título
1966
Óleo sobre tela
114 X 146 cm

Durante este periodo de su obra, Caballero reafirma la influencia de Matta, de Francis Bacon y de Williem de Kooning. Esa “pintura de vanguardia”, como la definió más tarde, pecó, según él, por ser demasiado frívola y fácil, y por carecer de una *necesidad*, es decir, de una voluntad interior que lo impulsara, como artista, a expresar su realidad personal o su visión del mundo.

Su pintura estaba por aquellos años ya definida por soluciones formales que lo acompañaron por muchos años más, como la frontalidad de las figuras y las tensiones y contorsiones de los cuerpos. Sin embargo carecían, según él mismo reflexionó años después, de la carga emocional con la que pretendió llenar sus obras posteriormente.



Sin título
1967
Óleo sobre papel
70 X 100 cm

La Cámara del Amor.



Sin título
1968
Acrílico sobre tela
200 X 130 cm (cada panel)
POLÍPTICO
Museo de Antioquia

Una de las obras más emblemáticas en su producción fue sin duda alguna el *Políptico de Coltejer* o *Cámara del amor*, como se le llamó a la obra -originalmente sin título- que presentó para la primera Bienal de Arte Iberoamericano de Coltejer (Medellín).

La obra fue pintada en 1968, mientras Caballero era profesor de dibujo en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes y en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, ambas en Bogotá. Fue mostrada por primera vez en la Sala Gregorio Vázquez de la Biblioteca Nacional de Colombia. Por entonces Caballero se dirigía a ella como su “pequeña Capilla Sixtina”.

Esta se considera la primera de las experimentaciones con el tema que lo obsesionará por el resto de su carrera: la apropiación, por medios pictóricos, del cuerpo que desea pero que no puede tener en su realidad personal.

En esta pintura el espacio es el elemento constructivo al que Caballero le presta mayor atención. Ya en 1965 afirmaba que “el espacio es indispensable y me parece el problema más difícil de la pintura. El espacio es necesario para dar verdadera existencia a las figuras.”¹¹

Compuesta por dieciocho paneles, la obra se exhibe en el espacio, generando una enorme caja que puede abrirse o cerrarse envolviendo al espectador. Cuando esta se encuentra abierta, como actualmente se expone en el Museo de Antioquia (Medellín, Colombia), la obra alcanza los doce metros de ancho, requiriendo que el observador se desplace por cada uno de los paneles de dos metros de alto por uno de ancho aproximadamente. La mirada no solamente debe moverse de un extremo al otro en sentido horizontal, junto con el desplazamiento del cuerpo, sino además verticalmente para observar los tres paneles ubicados arriba y los tres abajo para completar el cubo. Tanto este desplazamiento del espectador para apreciar la obra en su totalidad, como la sensación de encierro o envolvimiento que pudiese experimentar una vez la caja se encuentre cerrada sobre él, tienen estrecha relación con los motivos y las formas representados en los paneles.

Encontramos siete parejas y tres figuras solitarias, todas indiferenciadas y anónimas. Sus rasgos físicos apenas son esbozados mediante líneas que enmarcan planos de color. Pinceladas libres y sueltas sugieren someramente el volumen de sus cuerpos, con colores, muchas veces arbitrarios, que le sirven para modular sus figuras.

11 De Cuervo, E., Caballero, B., Edward, L. S., González, B., Sierra Restrepo, J.C. (1997). *Sin Título: Luis Caballero*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. p. 100

Los cuerpos de estos hombres y mujeres son deformados mediante un proceso de simplificación de la figura. Ningún detalle del cuerpo tiene cabida, solo líneas rectas para las extremidades, siempre extendidas, y líneas ovaladas para los troncos y las cabezas apenas sugeridas. Algunas veces la figura es remarcada con líneas negras que repiten las siluetas y acentúan la relación del interior de la figura con el exterior en el que se ubican.

Esos exteriores contienen, a su vez, una interesante bipolaridad plástica: fondos que se componen de planos de color amarillo y azul completamente lisos, nítidos y vibrantes, que electrizan el espacio; pero también franjas que comparten, y se confunden, con las pinceladas libres y gestuales que conforman los cuerpos. Pareciese como si esos cuerpos fueran abrazados, o dejaran tras de sí una aureola o un campo de energía en el que pierden su forma, y que solo las líneas negras de los contornos ayudan a retener.

Si bien la ambigüedad, que marcó fuertemente las preocupaciones del pintor en obras posteriores, no está presente aun en los gestos, sí lo está en las posturas de sus personajes. Estos se explayan en el plano abrazándose y rechazándose, en una danza que recorre el espacio por medio de líneas que alargan sus extremidades concretando las uniones entre ellas.

El espectador, que debe adentrarse en este ambiente, es invitado a esta danza convirtiéndose en una figura más en el espacio que lo envuelve.

La obra terminó llevándose el primer premio del jurado en el certamen. La decisión estuvo a cargo de Jean Clarence Lambert,, Alexandro Cirici Pellicer y Dicken Castro, los dos primeros de procedencia extranjera, quienes les dieron además el segundo y tercer premio a los artistas argentinos Sarah Grillo y Fernández Muro, consecutivamente.

El acontecimiento sin duda alguna sirvió para impulsar la carrera del artista y consolidar su nombre en el campo artístico colombiano. Los principales diarios del país reseñaron el evento, llegando incluso a afirmar que la exposición fue presenciada por “más de un millar



Sin título
1968
Acrílico sobre tela
194 X 125 cm

de personas”.¹² Rápidamente la bienal se consolidó como uno de los eventos artísticos de mayor relevancia internacional en Colombia.

Los discursos de los funcionarios y jurados, transcritos por los diarios, permiten entrever la clara intención internacionalista que se propuso para el evento. Rodrigo Uribe, presidente de la compañía organizadora, afirmó en la inauguración, que la bienal “no se limita al descubrimiento de nuevos valores artísticos, de nuevos movimientos pictóricos, sino que promueve el acercamiento y el dialogo espiritual entre pueblos dotados de incontable potencial creador”,¹³ y continuaba expresando que “serán (estas bienales) un medio de intercomunicación y acercamiento, siguiendo tendencias de la época en la cual los nacionalismos mal entendidos, perjudiciales para el desarrollo de la humanidad, van desapareciendo y dando paso a una cada vez más estrecha colaboración internacional en todos los campos. (...) En el arte contemporáneo solo hay una *escuela*, la internacional.”¹⁴

Si bien algunos de los comentarios del público que asistió a la exposición, comprueban que hubo cierta dificultad en la apreciación positiva de una obra con tan explícito contenido erótico, la crítica de arte, por su parte, celebró la decisión del jurado. Marta Traba afirmó que la obra ganadora era admirable “porque las tensiones cromáticas y el ritmo de la figura alcanza un ajuste tal que el espectador siente que está atrapado en un mundo signficante donde cada cosa tiene un sentido y la violencia ha sido programada, punto por punto, no para llevar al caos sino para llevar a la comprensión de algo.”¹⁵

12 El Colombiano. Domingo 5 de mayo de 1968. p. 25

13 El Colombiano. Domingo 5 de mayo de 1968. p 25

14 Ídem.

A partir de 1970, ya radicado definitivamente en la ciudad de París, su obra relaciona cada vez más las ideas de sexualidad y placer con las de sufrimiento y muerte. Se le considera a esta una etapa de transición entre la ironía de la etapa “Pop” y el dramatismo intensificado de la siguiente.¹⁶

Sus cuerpos de aquellos años se alejan del “intento formal para acercarse cada vez más al naturalismo.”¹⁷ Desde entonces puede encontrarse, además, un marcado acercamiento de lo erótico con lo sagrado. Las posturas de los cuerpos, semejantes a las del manierismo florentino, aparecen visualmente vinculadas a un éxtasis místico. La muerte y el sacrificio, el erotismo y la violencia, serán desde entonces constantes en su obra que no abandonará nunca, pero siempre llegando a ellos de un modo gradual, acompañados por un acercamiento cada vez mayor a formulas naturalistas.

Su paleta de colores se hace ahora más lúgubre y menos saturada que en las de sus obras anteriores. El cuerpo se presenta erguido sobre bastos paisajes con muy bajas líneas de horizonte que reafirman su existencia en el plano. Una existencia angustiada y oprimida. Caballero enfatiza entonces las expresiones de dolor, dándole lugar a rostros que se estremecen y se contraen.

Una especie de *ceremonia sadomasoquista*¹⁸, como la llamara Juan Gustavo Cobo Borda, en donde se funden religión, pintura y sexo.

15 De Cuervo, E., Caballero, B., Edward, L. S., González, B., Sierra Restrepo, J.C. (1997). *Sin Título: Luis Caballero*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. Pág. 103.

16 Chacon, K. (1992, enero). *Luis Caballero: las dimensiones de un artista*. En *El Mundo*, 25 enero 1992. p. 1-B.

17
Ídem.

En una obra de 1972, Caballero recurre nuevamente al formato en paneles para representar grupos de parejas y figuras solitarias. Pero a diferencia de la *Cámara del amor*, estas figuras ya no parecen danzar en el espacio, sino estremecerse en un éxtasis erótico o en un profundo dolor que los oprime. El amarillo vibrante es ahora un oscuro ocre; y las figuras, mucho más naturalistas, adoptan posturas más exageradas.

Estas posturas no sólo remiten, como mencionamos, algunas obras del manierismo florentino o inclusive a una etapa tardía de Miguel Ángel, sino también a temáticas de la iconografía cristiana como la Crucifixión de Cristo o el descenso de



Sin título (POLÍPTICO)
1972
Óleo sobre papel
195 x 130 cm (cada panel)

su cuerpo en la cruz.

Si bien Caballero admitió en varias ocasiones que sus elecciones temáticas provenían de la frustración de no poseer el objeto de su afecto, como veremos más adelante, las raíces de tal elección iconográfica cristiana se remontan a su infancia.

Luis Caballero creció con una educación y en un medio profunda y tradicionalmente religioso. Se vio incitado desde muy pequeño a adorar imágenes donde encontraba un dolor “lujosamente engalanado”¹⁹.

18

Cobo Borda, J. G. (2005, enero). *Luis Caballero: El largo peregrinaje del deseo*. En Cuadernos Hispanoamericanos, 655. pp. 109-116.

19

Cobo Borda, J. G. (2001). *Mis pintores*. Bogotá: Villegas Editores. pp. 375-384.

La sensualidad de un San Sebastián o de un “hombre bello colgado en la cruz”, tenían como objetivo, paradójicamente, la destrucción de su propia sensualidad, por medio de las ideas de la falta y el pecado. La educación cristiana que recibió generó en él un concepto de la sexualidad ligada a la culpa, ya que sus deseos sexuales y su erotismo –afirmó- eran diferentes a los que la sociedad aceptaba.

En su madurez, ya alejado de la fe y del catolicismo, admitió sentirse todavía emocionado por aquellas representaciones que, según él, le enseñaron, “a amar y a desear”²⁰. De esa manera, la imagen sagrada de Dios fue desplazada por una laica. “En el erotismo las excitaciones –decía- viene antes que todo por la vista. Y en Colombia, la religión es sobre todo una religión de imágenes: las procesiones, la misa, los cuadros, los altares... De esas imágenes pasé a otras que ya se mezclaban con el erotismo: el Cristo muerto –siempre representado por un hombre bello- que despertaba mi sensualidad.”²¹

En esos sincretismos de placer y dolor propios de las imágenes religiosas cristianas, especialmente las de mártires, que conoció desde su infancia, Caballero encontró la dialéctica entre amor y violencia, la angustia y el drama que yacían en su interior y que pretendía expresar en su obra.

Trató con su pintura de crear imágenes que generaran en quien las observa el mismo interés de adoración y deseo que La Crucifixión, El Cuerpo Yacente o La Pietá. Así lo expresó en 1982 en el texto para el catálogo de la exposición en la Galería Albert Loeb: “Yo quisiera poder realizar una imagen que se imponga tanto

20

El Espectador, Magazín dominical (1995, septiembre). *Caballero por etapas*. 645. pp. 8-13

21

Traba, M. y Hernández, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa. p. 33

y aún más que la realidad. Una imagen que concentre en sí misma toda la sensualidad, todo el drama y toda la violencia de la realidad.”²²

Se trataba, entonces, de crear imágenes sagradas que establezcan una comunicación entre sentimientos tan dispares como el placer y el dolor, siempre bajo el velo de la ambigüedad.

Mediante esquemas clásicos y académicos; y figuras recurrentes como el cuerpo de Cristo, saca a la luz lo reprimido y lo oculto; el tabú y la represión de su activa homosexualidad, que una vez separado de su esposa, había aceptado abiertamente.

La relación entre estos diferentes planteos -de imágenes que aluden a la iconografía de mártires religiosos y un marcado erotismo en sus representaciones- parecen referirse a una vinculación de lo erótico con la muerte. Si bien, el uso de formas religiosas desaparece posteriormente, continuará refiriéndose a esta vinculación; o a la del placer sexual y la violencia física en todo el resto de su obra. Caballero argumentaba esta recurrente mezcla de lo erótico con lo sagrado concibiendo ambos como parte de la misma pulsión creadora.

Según afirmaba Georges Bataille²³ en su famoso ensayo sobre el erotismo publicado en 1957: “el terreno del erotismo es el terreno de la violencia.”²⁴ Su

22

Ídem.

23

La vinculación del texto de Bataille a la interpretación iconográfica de la obra de Luis Caballero fue sugerida por Katherine Chacón, curadora del Museo de Bellas Artes de Caracas, en un artículo sobre el artista publicado en el diario El Mundo del 25 de enero de 1992, titulado *Luis Caballero; Las dimensiones de un artista*. Lo siguiente intenta profundizar tal interpretación.

24

Bataille, G. (2009). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores. p. 21

trabajo planteaba una relación esencial entre la experiencia sexual y la muerte, equiparando la experiencia erótica a los rituales de sacrificios religiosos, tal como puede leerse en las pinturas de Caballero.

Bataille propone que toda experiencia erótica trae como resultado un estado de disolución del ser: dicho acto disuelve a los seres que se comprometen en llevarlo a cabo, revelando su continuidad. Esto es, que pasan de un estado de individualidad a un estado indiferenciado, (entendiéndose estos estados como relativos a aspectos psicológicos y no a lo puramente fisiológicos, que según el autor, es la diferencia primordial entre las actividades eróticas de los hombres y las puramente sexuales –reproductivas- de los animales). Él mismo lo expresa en estos términos:

“Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general.”²⁵

Esa obsesión con la *continuidad primera* que abría de sustituir, para Bataille, el aislamiento del ser, su discontinuidad, es precisamente el motor y el significado general de la actividad erótica. A su vez, esa búsqueda de continuidad, llevada a cabo sistemáticamente en un mundo diferente al inmediato, es un aspecto que caracteriza al proceder religioso, al menos en Occidente.

25

Bataille, G. (2009). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores. p. 19

Para el pensador francés, toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego. Tal destrucción no puede pensarse sin una violación, sin una acción violenta que nos arranque de un estado al otro. De igual manera que la muerte, lo más violento para nosotros según Batallie, nos arranca del estado discontinuo e individual, o por lo menos de la obstinación por permanecer en dicho estado. En ambos casos, lo que está en juego es una destrucción de las formas o estados normales y constitutivos del ser.

En Caballero, por su parte, encontramos que la violencia que trae consigo el acto sexual, la unión erótica entre dos personas, es en un primer momento una violencia de la forma. Sus figuras, como mencionamos, son víctimas de una deformación, gracias a la cual, los cuerpos se funden y pierden su individualidad. Aun cuando los personajes se encuentran solos, las posiciones de sus extremidades, con sus brazos extendidos, parecen buscar algo que excede los límites de la tela, y que por lo tanto no logran alcanzar.

Más adelante, como veremos, esa violencia de la forma será reemplazada por una violencia explícita. Violencia siempre relativa al cuerpo, al ser, al individuo, y no a ninguna clase de vinculación social o política.

Al acercarse a una figuración más marcada, expone una preocupación por la ambigüedad entre placer y el dolor, en los que relaciona, al igual que Bataille, al erotismo con la muerte. Como el mismo afirmó en 1979:

“En mis cuadros se ignora si las figuras están gozando o agonizando. Sea lo que sea, en uno y otro caso se produce el mismo abandono orgásmico. Digamos que son momentos sensuales de muerte, de placer intenso, de éxtasis, donde el gesto de placer se convierte en dolor, y viceversa. ¿Será la muerte uno de esos momentos? No podemos saberlo. Yo no lo creo. De todos modos, es apasionante esta similitud que existe entre los gestos de

dolor y de placer... que podemos confirmar diariamente en el más banal de los éxtasis como es el placer sexual."²⁶

A partir de la década del 70, Caballero se aleja del formalismo vanguardista para reivindicar el tema como lo fundamental del discurso pictórico. Temas como lo sensual y lo corpóreo como reveladores de lo terrible; o la muerte y el erotismo como experiencias profundas de disolución del ser. Siempre usando el cuerpo como signo, su búsqueda se centró desde entonces en la manera de crear una imagen que concentre placer y dolor; belleza, horror y deseo. Pero no conciliando tales contrarios, sino exaltándolos en y a través del cuerpo.

Su obra, afirma Álvaro Medina, es como una dilogía. Sus imágenes tienen la facultad de significar los opuestos antes mencionados, pero no como un ejercicio de doble sentido, sino de un sentido unívoco. De la misma manera que Bataille afirma que el erotismo implica necesariamente lo violento.

Con una actitud casi reaccionaria, abandonó los parámetros de la vanguardia artística para apoyarse en un estudio anatómico de la figura humana, aspirando devolverle a la pintura la naturalidad perdida. Según Caballero, "los peligros del formalismo anterior llevaban (a su obra) a un callejón sin salida"²⁷. Aun así, comprendía que la laboriosidad del estudio anatómico del natural podría acarrearle una pérdida de la fuerza alcanzada en la etapa anterior.

Este proceso de creación de una imagen por medio del dibujo o de la pintura conlleva en sí mismo una abstracción. Las imágenes que se observan de la

26

Traba, M. y Hernández, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa. p. 13

27

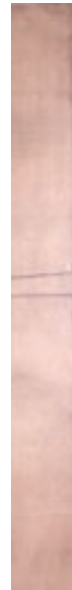
Catálogo Luis Caballero. Galería Garcés Velásquez (1978). Bogotá. Citado en Ramiro Ramírez. *Caballero y el erotismo*" tomado el 3 de febrero de 2010 de <http://www.revista.agulha.nom.br/ag25caballero.htm>

realidad pasan por una asimilación o digestión por parte del pintor, cosa que no ocurre, por ejemplo, en el medio fotográfico. La reproducción de la imagen del natural que dibuja, el cuerpo desnudo en su caso, le permite conocer, reconocer, y de cierta manera, hasta apropiarse de ese cuerpo. Por tal razón, afirma, la pintura y el dibujo tienen una carga emocional, concentrada y constante, que no logran otros medios o lenguajes. La creación de esa imagen autónoma y cargada de emoción no necesita, según dice, de los discursos y las explicaciones con un lenguaje extra-pictórico, que se hicieron cada vez más necesarios para la interpretación de las obras contemporáneas de llamada Vanguardia de los años 60s.

“Luis Caballero parte en primer lugar –escribió Marta Traba- de una profunda y fuerte convicción de trascendencia. Misterio y rito están presentes, a veces confusamente mezclados con lo religioso y a veces ostentadamente paganos.”²⁸

Intentaba, según la crítica y el mismo pintor, crear *superseres*: figuras más vivas que un hombre. Imágenes sagradas como íconos religiosos, que pudieran ser veneradas y adoradas.

Su pintura ha sido catalogada de autobiográfica: Caballero afirmó pintar sólo aquello que le gustaba, le apasionaba y le interesaba. La inclusión de mujeres en sus cuadros coincidió con la época de su vida personal en la que ellas le interesaban sexualmente. En la medida en la que fue reivindicando y aceptando su homosexualidad, estas desaparecen gradualmente, y sus motivos iconográficos se hacen exclusivamente masculinos. “Si ahora pinto hombres –afirmaba- es



Sin título
1972
Óleo sobre papel
195 X 130 cm

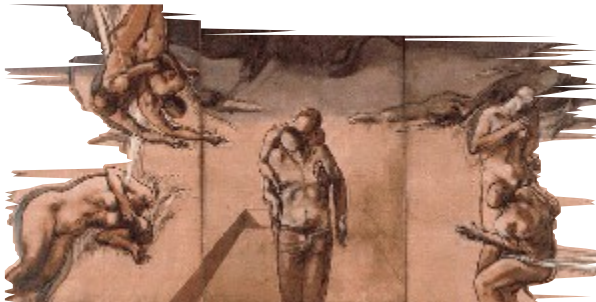
28

Traba, M. (1986). Otra estación en el infierno. En Traba, M. y Hernández, J. (Eds.). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa. pp. 9-15

porque mi pintura está profundamente ligada a mi vida”²⁹. No únicamente el cuerpo masculino como objeto erótico sino como objeto admiración estética.

“A través de la pintura –continúa- exorcizo mis fantasmas y mis problemas humanos. Trato de comprenderlos... de intuirlos y verlos. Y a medida que lo hago, trato de reducir mis ideas y mis sentimientos a una imagen ritual, simbólica, finalmente comprensible y dicente, que pueda hablar a la razón y al inconsciente del espectador a través de formas simbólicas comunes a todos.”³⁰

De esta manera, su obra desde los años setenta se cargó de un intrincado trabajo de comunicación. Las figuras humanas, aisladas o relacionadas, recibieron la carga emocional. Figuras, que comenzaron siendo actores en el plano, posteriormente adoptaron papeles más complejos y teatrales que el artista denominó *anecdóticos*.



Pintura anecdótica
1973
Pintura, óleo sobre papel
195 x 390 cm
registro AP0432
Colección Banco de la República

Con estas obras, algunas de ellas exhibidas en la exposición de 1972 en el Mambo, se impuso en su pintura una

29

Traba, M. y Hernández, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa. p. 34

30
Ídem.

marcada intensión narrativa. Caballero afirmó su confianza en la pintura adjudicándole a esta un carácter comunicativo. Para lo cual continua experimentando con el formato de trípticos -tomado de Bacon, según afirmó- que le permite presentar especies de discursos pictóricos.

Desde mediados de los 70s su obra tomó dos caminos: uno de ellos fue las dimensiones monumentales que adquirieron sus lienzos, y el otro, es que las situaciones en ellos expuestas llegaron al límite, ligando el sentimiento de placer a la muerte. Conjugándolos y confundiéndolos hasta la obsesión.



Sin título
1979
Mixta sobre papel
57 X 77 cm

A partir de entonces su obra alcanzó un alto nivel de realismo. La realidad se ve distorsionada, sin embargo, por un inclusión marcada, explícita y exagerada de la violencia. Para mantener la dualidad de placer y muerte lo más ambigua posible, Caballero hipertrofia de modo evidente todos los elementos tanto visuales como narrativos que puedan tomarse erróneamente por simple sexualidad o realismo erótico.

Los planos cromáticos sobre los que se apoyan los cuerpos, ahora exclusivamente masculinos, se convierten en amplios paisajes, que a veces se confunden con las mismas figuras humanas. Montones de cuerpos inertes, que recuerdan al Gericault de *La barca de la Medusa*, se presentan cada vez más monumentales.

Las situaciones ocultan, por medio de la ambigüedad, si se trata de momentos posteriores a matanzas, donde los cuerpos yacen después de haber sido violentamente acribillados; o si se trata del momento post orgásmico de una orgia dionisiaca.

La exageración de las escenas se hace patente por medio de profusos escorzos, hasta ahora inéditos en su obra. Manchas de sangre, esperma y manchas negras que difuminan o deforman la figura acentúan la violencia, junto con dramáticos claroscuros y contrastes de blancos y negros.

El oficio de pintor, según lo definió Caballero en su entrevista con José Hernández³¹, consiste en transmitir y dar forma visual a sus emociones y sentimientos. Crear una imagen que los contenga y se imponga con existencia y vida propias. Pintura como desvelamiento del sentimiento, la belleza, el drama o la tragedia que permanecen generalmente ocultos en las cosas, y que en un momento posterior permita modificar nuestra visión del mundo.

Su concepto de la pintura le confería a ésta cierta capacidad de sacralización de una imagen de la realidad, una vez haya pasado esta imagen por una “digestión visual” producida por el artista, en la que se la carga con sentimientos y emociones.

Lejos de cualquier objetivo social o político que pudiera adjudicársele a la pintura, (Caballero prefería referirse a este concepto y no al de Arte o artista), ésta estaba ligada necesariamente a intereses y objetivos estéticos. La pintura, según su

31

Traba, M. y Hernández, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa.

visión, tiene como fin, hacernos encontrar y percibir belleza donde generalmente no la vemos.

A pesar de esto, comprendía -según afirmó- que la búsqueda incesante de explorar la temática de la violencia y el placer erótico podían llevar a producir más angustia que placer en el espectador. Admitió además, que el darle “demasiada importancia a búsquedas estéticas y de refinamiento pictórico”³² hacía sus imágenes menos agresivas, mermando su contenido violento.



Sin título
1976
Mixta sobre papel
55 X 75 cm

Su idea de la Belleza estaba ligada al interés intelectual o emocional, y no sólo sensible, que pudiera generar una imagen. “Un hombre muerto –afirmó- está tan profundamente cargado de emociones y sentimientos que se vuelve una imagen bella. (...) Cuando pinto su imagen me parece cargada de belleza, de emoción y de erotismo.”³³

32

Traba, M. y Hernández, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa. p. 84

Consideraba su pintura como expresionista, en el sentido de que con ella pretendía expresar algo y que ese algo sería transmitido al espectador para conocerlo.

Alcanzó en esta segunda mitad de la década del setenta un alto realismo, conseguido por un meticuloso estudio de la figura humana. Cuerpos que esconden no solamente su forma sino también su condición, su estado y su contexto mediante profundos claroscuros y pregnantes manchas de color que confunden las fronteras de sus figuras. Tenía un enfático interés por pintar sus hombres cada vez más bellos y al mismo tiempo más agobiados y desposeídos.



Sin título
1978
Óleo sobre tela
195 X 130 cm



Sin título
1978
Óleo sobre tela
195 X 130 cm

Obra gráfica

Caballero no produce únicamente pinturas y dibujos. Experimenta a partir de 1968 con diferentes técnicas gráficas, que implementa para la ilustración de textos. Desde entonces y hasta 1992 realiza punta seca, aguafuertes, aguatinas, litografías, mono tipos y grabados sobre metal. Sin embargo, su trabajo como ilustrador de textos comienza muy pronto, en su infancia, haciendo dibujos para los libros de cuentos infantiles que escribió su padre.

En todos estos trabajos de ilustración, realizados simultáneamente a su obra pictórica, sobre todo durante finales de la década 70 y en la década posterior, demuestra un mayor interés por la línea que por el color. Este aspecto se verá reflejado en su trabajo pictórico siguiente, en donde limita su paleta de colores, llegando incluso a un total mono cromatismo.



Sin título (Ilustración para el libro "La noche oscura" de San Juan de la Cruz)
1977
Grabado, litografía
53 x 38 cm
registro AP0801
Colección Banco de la República



Sin título (Ilustración para el libro "La noche oscura" de San Juan de la Cruz)
1977
Grabado, litografía
53 x 38 cm
registro AP0796
Colección Banco de la República

En 1977 ilustra el primero de varios libros de poesía: *La noche oscura* de San Juan de la Cruz con diez litografías. Seguido de *Poemas para un cuerpo* de Luis Cernuda con doce en 1985, y el año siguiente *Amado dueño mío* de Sor Juana Inés de la Cruz con seis grabados y aguafuertes. Además realiza ilustraciones para un texto en prosa de Bernard Noël titulado *Le Château de hors* y trece plumillas y un grabado para el libro de poemas del belga Conrad Detrez titulado *Le mâle apôtre* (Ed. Persona, Francia.)

En estas obras, como en el resto de su trabajo, Caballero se sirve de la historia del arte para entender y aprehender la figura humana, la sexualidad, el erotismo, la violencia y el misticismo. Como artista monotemático que era, dirigió su obra gráfica también al esclarecimiento de las relaciones humanas mediante la exploración del cuerpo desnudo.

En estos casos, el cuerpo se presenta más segmentado que en su forma completa. Las composiciones permiten la inclusión de espacios vacíos que acentúan la presencia del cuerpo, pero siempre mostrando solo detalles de éste. Con manos, segmentos de torsos, partes del rostro, Caballero acentúa en estas obras la ambigüedad en los gestos de placer y dolor que mencionamos anteriormente.



Sin título (ilustración del libro "Le male apôtre" de Bernard Noël)
Ediciones Fata Morgana. Montpellier,
Francia
1979
Litografía sobre papel
37.9 X 27.6 cm



Ilustración para el libro "Le chateau de hors"
1979
Grabado, litografía hc
40 x 30
registro AP1064
Colección Banco de la República

Por otra parte, el dibujo conforma una parte fundamental en la producción de Caballero, predominando estos en el inventario general de su obra por encima de las pinturas. “El papel –decía Beatriz Gonzales- la mina de plomo, la tinta, el carboncillo, abundan más que la tela y el oleo”.³⁴

Después de su temprano interés por la pintura, comenzó a encontrar en el dibujo una forma de expresión más personal. Este proceso fue paralelo al alejamiento de las experimentaciones formalistas de la vanguardia de los años 60s y 70s, y al acercamiento progresivo a la figuración y el estudio anatómico en su obra.

El dibujo del natural le implicó tener una mayor cercanía y atención hacia el cuerpo desnudo de su modelo. Un dialogo directo y un enfrentamiento con sus propios objetos de deseo erótico.

No fue únicamente producido como obra acabada, sino como parte esencial del proceso de su pintura. El mismo explica el mono cromatismo en sus lienzos afirmando que se siente mucho más en su elemento dibujando que

coloreando. “Para mí –decía- el color es mucho menos importante que la línea, la forma, el volumen o luz.”³⁵

Sin título
1978
Carboncillo sobre papel
160 X 120 cm

Su pintura, según afirma, nunca fue hecha directamente del natural sino siempre de sus dibujos. Es en ese primer paso en donde imprime toda la carga sensual que contiene la unión carnal y erótica que lo unen a la figura

34

Calderon, C. (1995). *Luis Caballero: Obras sobre papel*. Bogotá: Banco de la República. p. 6

35
Ídem.

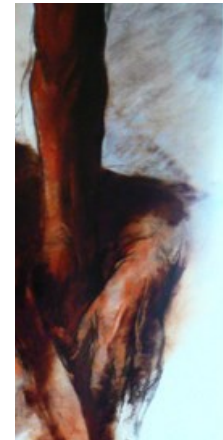
que está pintando. “El dibujo –dice- permite ser menos realista y a la vez más real, más directo y a la vez más simbólico”.³⁶

Como adelantamos, su trabajo durante la década del 80 será ante todo un trabajo de la línea y del dibujo. El color, con una paleta muy reducida pero cargada de ocre, rojos, grises y algunos verdes, se presenta como manchas que modulan las figuras. Siempre permitiendo una presencia de espacios vacíos y anchos blancos, tanto en los cuerpos como en el espacio donde se ubican. La línea adquiere preponderancia, y es ella quien construye la figura de esos cuerpos monumentales. Una línea ahora más libre, más gestual, pero que sugiere cierto nerviosismo.

El cuerpo se
obras, generalmente,
muestran
brazos y manos
acción. Manos que
que cortan y



presenta en estas
como detalles que se
acompañados de
externos, que generan
sostienen y rasguñan,
acarician, que golpean



la
y

retuercen. Los rostros son desvanecidos y deformados, permitiendo muchas veces solo ver las bocas entreabiertas de estos hombres, como en actitud gritos o gemidos acallados.

El Gran Telón

Sin Título
1978
Mixta sobre papel
75 x 57 cm

Sin Título
1984
Mixta sobre papel
190 x 120 cm

El

catálogo que la galería Garcés Velásquez de Bogotá preparó para la exposición de

36
Ídem.

Luis Caballero en 1990, abrió con la siguiente frase del poeta Paul Valery: “lo que yo llamo el gran arte es simplemente el arte que exige el uso de todas las facultades de un hombre.”³⁷

Para esta ocasión Caballero tenía planeado realizar una obra especial, que preparó durante más de un año. La idea, principalmente, era realizar una pintura durante el tiempo que durara la exposición, trabajando en ella en las noches y mostrando al día siguiente los avances, para que el público pudiera observar el proceso de creación de la obra.

Dentro del catálogo de esta exposición se incluyeron además fotografías, recortadas de diarios, que mostraban jóvenes asesinados desnudos o semidesnudos, que Caballero coleccionaba en su taller. Estas imágenes se mostraron acompañadas con otras que representaban la pasión de Cristo y otras sacadas de videos pornográficos en las que se veían jóvenes practicando sodomía. La exposición tenía entonces un claro objetivo de mostrar el proceso creativo y de producción de la obra, así como las fuentes que la alimentaban.

El producto final fue llamado El Gran Telón. Un lienzo de casi cinco metros por seis, que representa su estilo de los últimos años de su carrera. Decidido por el total mono cromatismo, Caballero ha usado exclusivamente el negro, y ha decidido construir las formas a partir de los juegos de valor. Continuando el claroscuro de obras anteriores, la obra representa a un grupo de hombres amontonados unos encima de los otros. Algunos de pie, retorciendo su cuerpo, sus figuras se pierden en la oscuridad y en el mismo desdeño por la construcción de la forma.

Sus cuerpos de los años noventa se han hecho más escuálidos y lúgubres. Sus soluciones compositivas continúan siendo las mismas, pero ahora las escenas se presentan más oscuras y misteriosas.

37

Traba, M. y Hernández, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa. p. 141

Ya desde mediados de la década anterior, sus dibujos habían comenzado a alejarse paulatinamente del énfasis realista, para perder el acento de sus formas con una línea mucho más imprecisa y evaporada. Las manchas gestuales tienen desde entonces más preeminencia y las formas se hacen más confusas. Generalmente, construye la figura del cuerpo mediante líneas que sugieren los detalles anatómicos y mediante el manejo de la luz.

En 1991 expone en la Grey Art de New York una serie de dibujos formato llamada la serie de *Cuadros Negros*. En ellos Caballero llega aun más allá que en *El Gran Telón* construyendo los cuerpos casi exclusivamente de manchas negras.



Sin Título (El Gran Telón)
1991
Óleo sobre lienzo
470 x 580 cm

La fuerte batalla que libraron los cuerpos de los hombres que pintaba; donde la pasión desenfrenada y llevada hasta sus últimas consecuencias devino en una violenta lucha que disolvía y transgredía sus propios seres, fue una batalla perdida. Ahora sus cuerpos, casi imperceptibles, están solos y sumidos en oscuras manchas, que apenas permite entrever la belleza de sus formas anteriores.

Luis Caballero muere en 1995 a causa de HIV.

SEGUNDA PARTE

“Con el cuerpo, y a través de él,
se puede expresar todo.”

Como hemos visto en la primera parte, Luis Caballero buscó durante toda su carrera como pintor encontrar fuentes y referentes que alimentaran su obra y que le ayudaran a configurar un lenguaje plástico acorde a sus objetivos estéticos.

Estudió la historia del arte y se apropió de ésta como un repertorio de soluciones formales, aplicables a las ideas que pretendía comunicar. Se sirve de ella interesado en comprender la figura humana, la sexualidad, y la espiritualidad, sin ningún pudor en dejar notar su influencia.

Podríamos, además, pensar en su obra como una especie de puente que permite entrever los paralelismos entre la pintura latinoamericana y europea, tanto en relación a sus contemporáneos como a la historia anterior a él.

En esta segunda parte pretendemos identificar cuales fueron esas obras, o cuales los artistas que influenciaron su trabajo o que Caballero tomó como referentes. Y además, analizaremos sus propuestas plásticas para tratar de encontrar relaciones estilísticas y conceptuales entre ellos.

Lo primero no debe generarnos mayor dificultad, ya que Caballero –como hemos señalado más arriba- fue siempre explícito y abierto en afirmar cuales eran los artistas que admiraba, e incluso copiaba. En las múltiples entrevistas, cartas o artículos que fueron publicados, las referencias abundan y numerosos artículos críticos señalan y hacen hincapié en la cuestión. Vamos a desarrollar acá solo estos artistas mencionados en los documentos, aunque comprendemos que su obra podría relacionarse más ampliamente con la de muchos otros artistas que hayan trabajado los mismos temas.

Comenzaremos entonces analizando las obras de Willen de Kooning y Francis Bacon. Como hemos visto, fueron ellos quienes influenciaron el primer periodo de su obra, cuando estudiaba en Paris.

A raíz del auge del expresionismo abstracto en Estados Unidos y de la pintura Informalista en Europa, pareció establecerse el triunfo de la pintura abstracta sobre la figurativa en una disputa que involucró a los más influyentes artistas, teóricos y críticos de la mitad del siglo XX.

Sin embargo, pareció entonces no haberse reconocido la presencia de elementos figurativos en muchos de los artistas agrupados bajo esas heterogéneas y complejas categorías. Artistas como Willem de Kooning, que se negaban a abandonar elementos icónicos en sus pinturas, o como Mark Rothko que si bien era completamente abstracto, poco tenía de expresionista.

De Kooning, artista holandés nacido en 1904, viajó a los Estados Unidos cuando tenía apenas veinte años. En 1950 comienza a trabajar en sus famosas series de Mujeres, pinturas donde el cuerpo femenino se ve fuertemente deformado pero sin abandonar nunca la imagen icónica que la representa. Sus figuras aparecen en medio de una enorme carga de materia que, dispuesta con un trazo libre y muy gestual, inunda la tela de una enérgica fuerza cromática.

El color expresivo es en estas obras es valor predominante. La pintura está dispuesta siempre como mancha, sobre un espacio sin perspectiva, en donde las figuras se disuelven o aparecen. De Kooning hace evidente de esta manera el proceso y la materia misma con la que se hace el objeto pictórico, generando una especie de metamorfosis en la que el mundo visible es trastocado por su propio mundo emocional y mental.

Tal como afirma Argan, de Kooning se aleja de las corrientes expresionistas de la primera mitad del siglo XX en Europa, no captando ya “la realidad del mundo revelando sus contradicciones, sino que explota en profundidad expresando la angustia de la condición humana, del ser-en-el-mundo.”³⁸

38

Argan, G. C. (1992). *El arte moderno*. Madrid: Akal. p. 484

Por su parte Edward Lucie-Smith señalaba que la importancia de estas obras de Kooning radica en que “primero, desafiaba la idea de que era suficiente la abstracción y ésta había proporcionado a la pintura todo lo que podía requerir; segundo, restablecía la idea de lo monstruoso y lo grotesco como parte integral de nuestra idea de lo bello; y tercero, enfatizaba el ineludible papel de la sexualidad.”³⁹ Claramente Caballero adoptó esos planteos de de Kooning y los desarrolló también en los primeros años de su obra.

Al comparar un dibujo de 1951 del artista holandés con uno de los tempranos dibujos de Caballero de 1966 encontramos las semejanzas que lo comprueban: como hemos visto en sus obras tempranas, cuando todavía pintaba figuras femeninas, Caballero construía éstas mediante un trazo ágil y libre a la manera de de Kooning; ambos presentan sus cuerpos ocupando una porción considerable del plano, y ambos señalan y enfatizan, mediante la línea y la forma, la voluptuosidad del cuerpo femenino.

En algunas de estas obras de Caballero el cuerpo se encuentra vestido o semidesnudo, siempre sugiriendo las prendas que lo cubren mediante planos de color; los personajes de de Kooning, por su parte están siempre desnudos. Ambos, sin embargo, comparten, una misma solución plástica en la representación de las figuras: sus rostros se encuentran deformados al punto de presentarse solo una mancha o un trazo borroso; o en otros casos, como en algunas obras de Caballero, llevados a la abstracción de un solo círculo, o exagerando sus facciones, hasta hacerlas parecer algo monstruoso y amenazante como en de Kooning. Esta deformación de los rostros también será ampliamente trabajado por Bacon como veremos más adelante. Lucie-Smith continua afirmando que en estas primeras obras de Caballero lo que uno ve “es una aversión a la

39

Lucie-Smith, E. (1997). *Luis Caballero: pinturas de los años sesenta*. En *Sin Título: Luis Caballero*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

suavidad. Las formas se simplifican y a veces se brutalizan; el dibujo mismo es, algunas veces, deliberadamente áspero y rayado.”⁴⁰

Sin negar la fuerza expresiva que tienen ambas obras, podemos notar en Caballero un tono mucho más festivo, que alude más a una celebración exacerbada de la sexualidad y del cuerpo voluptuoso y no tanto un carácter existencialista que tenían en de Kooning.



DeKooning. Two Women, c.1951. Lápiz sobre papel.
14x17 pulgadas. colección privada



Luis Caballero. Sin Título. 1966.
lápiz, crayola y tinta sobre papel.
27x21cm

Son

pocas las obras de Caballero que podemos relacionar plásticamente con la obra de de Kooning, ya que estas se producen durante un periodo de experimentación que abandonará prontamente como vimos en la primera parte. Sin embargo, es un temprano ejemplo de cómo su lenguaje plástico se adhiere a soluciones formales de otros artistas con el fin de comunicar un mensaje personal.

Francis Bacon

40
Ídem.

Ya desde el comienzo de su formación Caballero fue enfático en afirmar la enorme admiración que tenía por Francis Bacon. “Para mí –anotaba en los sesentas- Bacon es un profeta, un extraordinario pintor que desempeña el papel que Picasso desempeñó en los años veinte”⁴¹. Un profeta que tomaría como modelo, apropiándose primero formalmente de su estilo, y posteriormente aprendiendo la lección conceptual que sacó del estudio de su obra y de su vida.

Francis Bacon, nacido en Dublín en 1909 y de descendencia inglesa, ocupó un lugar particular en la historia del arte del siglo XX. Su formación fue autodidacta, comenzando a pintar en los años treinta, bajo la influencia del surrealismo y de la pintura contemporánea de Picasso. De sus obras tempranas no nos queda casi ninguna pues fueron destruidas por el artista. Fue solo hasta entrada la segunda postguerra que empezó a recibir reconocimiento internacional.

Su obra permaneció fiel a la figuración, manteniéndose al margen de las corrientes y modas del arte moderno. Al igual que Caballero, se sentía una figura solitaria en medio de las propuestas del arte contemporáneo, que encontraba “vacías” y carentes de importancia. Logró posteriormente convertirse en uno de los realistas más complejos y particulares del siglo.

Al igual que Luis Caballero, Bacon tomó de la historia del arte una gran cantidad de fuentes que nutrieron su obra, tanto formal como iconográficamente. Fue admirador de las fotografías y el cine de Muybridge y Eisenstein, realizó retratos de Van Gogh y pintó versiones del retrato de Inocencio X de Velázquez entre otros.

La figura humana era también en su caso lo que más le interesaba como artista. Los retratos y auto retratos abundan en sus obras, por encima de cualquier otro género, y es mediante estos que despliega su tema predilecto: la realidad viva del ser humano.

41

Lucie-Smith, E. (1997). *Luis Caballero: pinturas de los años sesenta*. En *Sin Título: Luis Caballero*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. p. 21.

En todos estos casos Bacon intenta distorsionar el aspecto visible de la realidad, como un producto de su examen de ésta, para crear como resultado una nueva realidad pictórica. Una nueva realidad, no como alusión o simulacro de la realidad cotidiana, cargada de personajes y de seres particulares.

Seres y cosas que no son mostrados en un espacio construido mediante reglas de la perspectiva tradicional, y que es por lo tanto, un espacio igual de particular e inverosímil.

No por ello carente de geometría, este espacio de sus pinturas, compuesto mediante planos de colores en estructuras simples, actúa como escenario en el que se emplazan las figuras. Fondos muy a menudo lisos que forman amplios sectores espaciales poco diferenciados y que no representan, en general, contextos determinados. Las figuras que en ellos se emplazan contrastan al deformarse desenfrenadamente en “extraños flujos o espirales de materia en fusión.”⁴² Los cuerpos son tratados con extrema riqueza de formas y colores.

Esta contraposición entre “la distorsión más o menos acusada de las figuras que coexiste con un tratamiento aceptablemente naturalista del entorno”⁴³ acentúa la presencia del personaje, remarcando su existencia dentro de esa nueva realidad pictórica.

La distorsión del modelo, a la que acude Bacon para construir esa nueva realidad inventada, no es únicamente una distorsión formal, sino que se centra en la sustancia del modelo, en su materialidad, exponiéndola para hacer sentir en el espectador la experiencia del ser que representa. De esta manera la carne y los

42

Leiris M. (1987). *Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A. p. 11

43

Ídem.

músculos de sus personajes deforman sus rostros, sacando al exterior la esencia material de su existencia.

Milan Kundera afirmaba al respecto que los retratos de Bacon son una interrogación sobre los límites del ser. Sobre el grado de distorsión al que puede llevarse al ser y este continúe existiendo como tal.

La confrontación a la que lleva los cuerpos de sus personajes es una confrontación sobre la materialidad psicológica del hombre mismo. El mismo Bacon pensaba que “el arte es una obsesión con la vida después de todo, y como somos seres humanos, nuestra más grande obsesión somos nosotros mismos.”⁴⁴



Luis Caballero. Sin Título. 1963. óleo
lienzo. 145x115

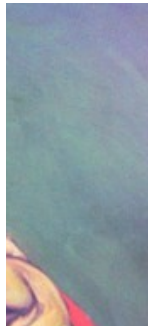
Francis Bacon. Detalle tríptico *Estudios
del cuerpo humano*. 1979. óleo.
198x147.5

Las similitudes entre Luis Cabello y Francis Bacon son bastante obvias cuando se observa las obras del periodo de formación del colombiano. Como adelantamos, Caballero afirmó copiar las obras de Bacon para aprender sus lecciones y apropiárselas. En estas obras de Caballero de 1962 y 1965 las soluciones

44
Ídem.

formales y los motivos representados son básicamente los mismos que en Bacon, al punto que puede confundirse unas con otras. Es claro que en ese periodo de experimentación y de instrucción, Caballero sentía una fuerte afinidad por las propuestas de Bacon e intentó copiarlas como forma de aprendizaje.

En el famoso Políptico de Coltejer, que demuestra como vimos el paso de una fase de formación a una donde afirma un lenguaje más sólido y autónomo, Caballero mantiene la fórmula de la bipolaridad entre los cuerpos de los personajes y los fondos en donde se emplazan. Estos, como en Bacon, se presentan deformados y con un tratamiento más gestual de la línea y la pincelada; ubicándolos sobre fondos lisos, muy simples y con colores vibrantes, que Bacon trabajó desde comienzos de la década del sesenta.



Luis Caballero. Sin Título. 1965. óleo sobre lienzo. 145x115



Francis Bacon. Figura yacente con jeringa hipodérmica. 1963. óleo. 1998x145cm

Gracias a Bacón, según afirma Caballero en 1973, descubre la pintura como comunicación, más allá del juego de formas. “Con él –comentaba- descubrí que la pintura podía producir emociones profundas e inolvidables.”⁴⁵

45

Diez preguntas de Marta Traba a Luis Caballero. (1973). Museo de Arte moderno de Bogotá. Bogotá: Cromos Editores e Impresiones Ltda.

Caballero y Bacon compartieron, además, ser unos de los pocos artistas abiertamente homosexuales, tanto en sus obras como en sus vidas públicas.

El colombiano adoptó de él del inglés el formato tríptico que mantendría por más tiempo que las convenciones plásticas o iconográficas que tomó prestadas de él. Sin embargo, para los dos el uso de este formato tenía significados diferentes. Bacon usaba diferentes planos para presentar diferentes estados de deformación de la figura. Cada uno de esos planos representaba un estado en estudio de la misma forma, y tenían cierta autonomía con respecto al conjunto. En Caballero, por su parte, el formato en trípticos le permitía ampliar los límites de la tela, para presentar en ella “especies de discursos pictóricos”. Cada panel presentaba un segmento de una composición que se completa con la presencia de las tres partes.

La mayor parte de los retratos que Bacon realizó, especialmente los del último periodo de su carrera, los realizaba mediante fotografías del modelo o con ayuda de su memoria y nunca con la presencia *in situ* del retratado. Encontramos acá una diferencia fundamental en la intensión de Caballero y la de Bacon: mientras para el primero el acto de pintar un modelo significaba un intento de apropiarse de su cuerpo al retratarlo, una especie de pintura como medio de apropiación de lo que se carece; en el segundo, por su parte, la distancia y la no presencia del modelo era necesaria para poder llevar a cabo su deformación, y por lo tanto la apropiación del modelo transformado por medios pictóricos, según Bacon mismo afirmaba. Bacon definía su realismo como el “intento de captar la apariencia con el conjunto de sensaciones que esa apariencia concreta suscita en mí”. Es decir que se trata aquí de un *realismo creador* de nuevas realidades venidas desde adentro de ese fabricante que es el artista, a partir de su experiencia sensible de la realidad exterior. No se limita a transcribir la realidad sino a instaurar nuevas realidades producto de las sensaciones y que tiene como objetivo inspirar tales sensaciones en el espectador. Por tal motivo es que para Marchán Fiz, Bacon es el principal representante de la corriente neo-figurativa en Europa. Este tipo de obras

aprovecharon los modos de composición caóticos y desordenados propios del informalismo, pero siempre retomando y reinventando la iconicidad en el representación.

Caballero no fue el único en dejarse tocar por la influencia de Francis Bacon. Su impacto sobre los artistas latinoamericanos fue aún mayor que en los ingleses.

Desde su presentación en la Bienal de San Pablo de 1959 su impacto en el continente fue instantáneo y duradero. Tal vez las razones de esta acogida suya en la región se debieron a la similitud entre el temperamento latinoamericano y el extremo emocional que el inglés transmitía en sus pinturas. Por otro lado, la iconografía del artista, repleta de cuerpos mutilados y deformados, se asemejaba tristemente a la realidad latinoamericana marcada por conflictos violentos.

Allen Jones y Richard Lindner

A pesar de la evidencia documental que prueba que Caballero consideró al Pop como el único movimiento organizado y original de su época, nunca se intentó adherir a él. Es claro, sin embargo, que no dejaron de influenciarlo, sobre todo en el momento temprano de su producción, la obra de varios artistas de este movimiento, en especial la de Allen Jones (1937) y Richard Lindner (1901-1978). Ambos artistas europeos, tenían una fascinación por el erotismo y por la sexualidad. Sus obras representaban al cuerpo humano desnudo, siempre cargado de ambigüedades y transformado por experimentaciones con la forma y color.

Tres elementos formales podemos encontrar en común entre la obra de estos dos artistas europeos y el Luis Caballero de la década de sesenta. En primer lugar, la preeminencia del color y el interés que tienen los tres en aplicar paletas fuertemente cargada de tonos saturados y de colores planos.

En segundo lugar, la frontalidad de las figuras. Richard Lindner especialmente ubica los cuerpos de sus personajes ocupando gran parte del plano, y en muchas ocasiones estas se sitúan de perfil. Sin duda alguna, la frontalidad y

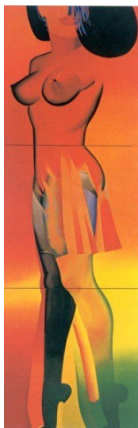
monumentalidad del Caballero de los años sesentas fueron aprendidas por el conocimiento de estos dos artistas, que enfatizaban de esta manera el protagonismo del cuerpo en sus obras.

Por último, los une a los tres el tratamiento caprichoso del las formas anatómicas del cuerpo. Sus extremidades se alargan, se contraen, se ensanchan y se hacen más preeminentes las curvas de sus figuras. Esta cosificación del cuerpo, por medio de la cual el Pop despliega una de sus críticas sociales hacia la mercantilización de la sexualidad, parece pasar inadvertida en Caballero. Sus preocupaciones parecen ser exclusivamente formales, y parece connotar más bien una celebración a la voluptuosidad y a la sensualidad del cuerpo, exagerando y transformando su forma.

Las menciones explícitas y casi pornográficas a las que lleva la representación del cuerpo Allen Jones, y su discurso sobre el papel de la mujer en la vida sexual y en la sociedad de consumo, son entonces opuestas a las intensiones de Caballero, a pesar de la similitud formal entre ambos.

En el caso de Richard Lindner, la fetichización de la sexualidad y del cuerpo, con esas figuras cargadas de objetos que transforman su apariencia, es también opuesta a la de Caballero. Aunque sin duda alguna, la manera de resolver la figura es casi la misma en ambos.

Es claro entonces como Caballero, todavía en esta etapa de experimentación, busca alimentarse formalmente de diferentes propuestas plásticas, aunque encontrara en estas, intenciones y discursos artísticos completamente ajenos a sus intereses. Tal vez, sea esta la razón por la cual nunca intento adherirse al movimiento Pop en París. Este le interesaba solamente como propuesta artística pero no se sentía identificado con el contenido social que este movimiento impulsaba.



Allen Jones
Perfect Match
1966-67

Richard Lindner
1 + 1 -
1966

Luis Caballero. Sin título
1966
Óleo sobre tela
114 X 146 cm

Miguel Ángel y el manierismo florentino

En una entrevista de 1973 realizada por Marta Traba a Caballero este afirma al respecto de la influencia que generó en él el conocimiento de la obra de Francis Bacon:

“Quise entonces apoderarme de su lenguaje, y con su lenguaje me vi obligado a decir lo que él decía y no lo que yo sentía. Pero poco a poco, a medida que iba descubriendo qué era lo que yo verdaderamente quería hacer y decir con la pintura, me fui alejando del lenguaje de Bacon para tratar de crear el mío propio.

Cada pintor, si es un artista, nos impone una nueva manera de ver y de sentir. Yo pinté como Bacon porque vi y sentí a través de él; pero la visión, el sentimiento y el lenguaje eran suyos, no míos; el uno implicaba el otro, y en el momento en que me sentí diferente tuve que empezar a inventar mi propia pintura.”⁴⁶

Esa intensión de comunicar su propio mensaje a través de la pintura, lo llevó en la década del setenta no solamente a independizarse del lenguaje aprendido de Bacon sino también del de la pintura contemporánea, como ya hemos señalado.

46

Diez preguntas de Marta Traba a Luis Caballero. (1973). Museo de Arte moderno de Bogotá. Bogotá: Cromos Editores e Impresiones Ltda.

Pero ¿cuál fue entonces la razón por la cual Caballero voltearía su mirada hacia algunos de los artistas del manierismo florentino como sus nuevos modelos, y adoptaría, a partir de entonces, un lenguaje mucho más académico?

Y partiendo de la propuesta de Hauser de que existe en nuestro tiempo una “problemática situación frente a los antepasados (que) es similar a la del manierismo respecto del clasicismo”⁴⁷ ¿podríamos plantear que tal afinidad de Luis Caballero por los modelos manieristas es un ejemplo de dicha situación en la segunda mitad del siglo XX con respecto a los antepasados, que Hauser asimila a la del siglo XVI?

El concepto de *maniera*, como estilo artístico rebuscado, basado en clichés y en fórmulas preconcebidas por otros artistas, fue usado con tal sentido por primera vez en el siglo XVII por Bellori en su biografía de Annibale Carraci. Si bien Vasari ya usaba ese término para referirse a la personalidad artística o al *estilo*, es en Bellori donde adquiere el sentido de una forma de arte de decadencia del estilo clásico, generado a partir de la imitación de los grandes maestros del alto renacimiento, que se produce a partir de 1520 en Italia.

Sin embargo, ya en las obras tardías de esos maestros del alto Renacimiento, específicamente de Miguel Ángel y Rafael, se perciben estados de disolución del estilo clásico que antes afirmarían en sus obras. El equilibrio y la armonía al que se había relacionado el arte clásico en el Renacimiento parecían perder validez en una época de fuertes convulsiones sociales, políticas y religiosas como la del *Cinquecento* italiano. Pero especialmente, la crisis del modelo renacentista tiene como fenómeno capital *la pérdida de validez del modelo cultural neoplatónico* que ya no servía para la comprensión y explicación de los eventos coyunturales que marcaron el siglo.

47

Hauser, A. (2002). *Historia social de la literatura y el arte vol. 2*. Buenos Aires: Editorial Debate S.A. p.10

Aun así, aunque “las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastan; –según explica Hauser- se continúa aferrando a ellas, y a veces incluso con más fiel, angustiada y desesperada sumisión que si se hubiera tratado de una adhesión sin vacilaciones.”⁴⁸

Hombres como Pontormo, Parmigianino, Bronzino, Beccafumi, Tintoretto, el Greco, y Bruegel entre otros; expresaron la desintegración de la armonía clásica, y de sus esquemas compositivos y visuales, pero no mediante la creación de términos nuevos, sino empleando y modificando los ya existentes.

Mediante nuevas composiciones disuelven la estructura renacentista del espacio, descomponiéndolo en partes y distorsionando su léxico. Las escenas manieristas se presentan entonces en espacios que tienen diversos valores y escalas en la composición. Se pierde la fuerza de la perspectiva clásica en un espacio irracional donde las proporciones y la jerarquía temática no guardan relaciones lógicas.

Debemos considerar, sin embargo, el manierismo como un estilo dispar, que adquiere características muy particulares en los diferentes artistas que producen sus obras a partir de la década del veinte del siglo XVI y hasta el final de ese siglo.

Nos centraremos acá en marcar las relaciones generales que tiene Luis Caballero con los artistas, por los cuales su obra, a partir de la década del setenta, comienza a recibir el adjetivo de “miguelangelesca”. Estos son Bronzino, Pontormo, Giovanni Battista di Jacopo Rosso y por supuesto el mismo Miguel Ángel de su etapa tardía.

Estos artistas comparten el no haber renunciado nunca a los encantos de la belleza corporal a la que hace tributo la tradición clásica. Pero a diferencia de esa tradición, estos “pintan el cuerpo en lucha sólo por expresar el espíritu, en el estado de retorcerse y doblarse, tenderse y contorsionarse bajo la presión de aquél, agitado por un movimiento que recuerda los éxtasis del arte gótico.”⁴⁹

48

Hauser, A. (2002). *Historia social de la literatura y el arte vol. 2*. Buenos Aires: Editorial Debate S.A. p. 9

Este *pathos*, como lo denomina Kenneth Clark, expresa, mediante el desnudo, el dolor y la derrota del cuerpo físico, que ha sido vencido por una fuerza divina que oprime y agobia la materia corpórea.

En Miguel Ángel, la mayor parte de sus obras posteriores a la *Batalla de Casina* expresan ese *pathos* mediante el desnudo tanto escultórico como pictórico. Las dos esculturas llamadas *Cautivos*, que se encuentran en el Louvre, representan esas actitudes mediante contorsiones de las extremidades del cuerpo que ya eran arquetípicas en su momento: la cabeza de uno de ellos, -tal vez el que expresa más fehacientemente dicho *pathos*: el llamado *Cautivo moribundo*- está inclinada hacia atrás, mientras se apoya en uno de sus brazos, que doblados hacia arriba, templan el cuerpo con un contraposto de características clásicas. Sin embargo, el dolor de esta figura está todavía matizado por una ambivalencia en la expresión, que hace pensar más en una actitud de entresueño, éxtasis, o del momento del último instante de vida, y no solamente de dolor, que probablemente Luis Caballero debió conocer.

Estas obras, y otras posteriores de Miguel Ángel, seguramente fueron fuertemente influenciadas por el descubrimiento en 1506 del *Laocoonte*, que tal vez sea la quintaesencia del *pathos* en la antigüedad griega. Desde entonces y paulatinamente, los cuerpos de Miguel Ángel adquieren cada vez más marcadas contorsiones y tensiones musculares. Sus musculosos atletas parecen luchar desesperadamente por un peso interno que los agobia y que los oprime.

Las reminiscencias de la obra de Miguel Ángel en Caballero se hacen, a nuestro punto de vista, más claras y tangentes en el grupo de *Cautivos* que se encuentra actualmente en la Galleria dell'Accademia de Florencia. Estos extraños ejemplos de esculturas de formas inacabadas, en donde la figura parece sumergir en el bloque de mármol, representan para Clark modelos de esa lucha espiritual

manifestada a través del cuerpo, que mencionábamos. El recurso usado por Miguel Ángel de apenas sugerir la figura, concentrando la expresión en el modelado de algunos detalles de la anatomía, es también una lección que Caballero aprendió en su pintura y sus grabados. En él, pero ya por medios bidimensionales, las figuras aparecen sugeridas en el plano reforzando también los puntos de tensión, ya sea mediante el uso del claroscuro o mediante la sugerencia de formas inacabadas que se pierden en el vacío. Ambos artistas intentan acentuar la tensión en pocos elementos apenas sugeridos del cuerpo, para recaiga en ellos toda la carga emotiva.

La similitud de las poses es evidente y parece sugerir una posible intención en Caballero, o de reproducir la obra escultórica de Miguel Ángel por medios pictóricos; o de apropiarse de formas arquetípicas en representación del cuerpo humano en estadios de dolor, sufrimiento o placer.

Además del hecho de ser ambos homosexuales, y por

lo mismo sentir plena predilección por la representación de cuerpo masculino, Caballero y Miguel Ángel compartieron el haber crecido bajo la influencia de la doctrina cristiana. En ambos pareciese que tal contradicción entre su educación espiritual y sus deseos eróticos causara turbaciones tanto en su personalidad, como en su obra. Caballero afirmó que la iglesia católica había destruido en él la capacidad de un erotismo simple y sano⁵⁰; y Miguel Ángel había sido influenciado por el estudio de las obras Savonarola, si bien su obra como artista sería claramente opuesta al puritanismo del religioso. Sin embargo, es



Luis Caballero. Sin título. 1981. Óleo sobre papel. 145x115cm

Miguel Ángel. Prigione detto lo Schiavo che si desta. 1520-32. Florencia, Galleria dell'Accademia.

50

Traba, M. y Hernandez, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogota: La Rosa. p. 56

indudable que en sus obras artísticas hay un fuerte sentimiento de culpa que termina por afectar la manera de expresar la belleza del cuerpo.

En Miguel Ángel, dos temas religiosos que frecuentaría en su obra, demuestran este paso al ulterior vencimiento del cuerpo en esa lucha librada con su interioridad: la *Crucifixión* y la *Piedad*. En 1555 realiza uno de una serie de dibujos del tema, que trabajaba desde 1540; una Crucifixión que se encuentra en el Museo del Louvre, y que por lo tanto Caballero debió conocer. El cuerpo desnudo de Cristo pierde ahora la contorsión de su pose, propia del *contraposto* exagerado ampliamente explotada por Miguel Ángel desde la Sixtina. Se presenta ahora colgado rígidamente sobre la cruz, acentuando sobre el cuerpo todo el peso del mismo, y agudizando a nuestra percepción el dolor y la agonía física de la escena.

Pero será en sus tres últimas Piedades donde se nos muestra claramente hasta que punto llega tal abandono de la belleza física para marcar la expresión del dolor y de la angustia de los cuerpos. Sobre la *Pietá de Palestrina* comenta Kenneth Clark:

“la distorsión es tan grande que algunos críticos han dudado de su autenticidad. El brazo y el torso gigantescos hacen gravitar pesadamente el cuerpo de Nuestro Señor, de forma que las piernas parecen aplastadas, y casi desaparecen; incluso el propio torso ha perdido su firme estructura física y se ha convertido en una especie de roca antigua gastado por el tiempo.”⁵¹

Caballero debió sin duda haber conocido esta obra, ya que hemos encontrado un importante parecido en una de sus obras de 1981. La pintura reproduce casi con exactitud la pose de la escultura del Miguel Ángel, que a su vez está tomada del arquetípico *pathosformel* del Sufriente: el cuerpo semidesnudo cuelga pesado sobre el cuerpo de otro que lo sostiene, dejando caer su brazo derecho mientras

51

Clark, K. (1981) *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma.

la segunda figura lo abraza. En el caso de Caballero la figura de la Virgen es sustituida por la de otro hombre, secularizando la escena y adjudicándole una connotación homo-erótica explícita. En ambos casos la cabeza del personaje principal cae inerte hacia atrás; y los ropajes apenas cubren la desnudez de sus cuerpos. Sin embargo, Caballero se adhiere aún a la fidelidad anatómica de la representación del cuerpo, que perderá en los esquemáticos dibujos de sus Cuadros Negros posteriores; mientras Miguel Ángel ya distorsiona las proporciones agudizando la fuerza expresiva, como lo anota Kenneth Clark.

En la *Piedad Rondanini*, una de las últimas obras de Miguel Ángel, ya se pierde por completo la búsqueda de la belleza anatómica, hasta llegar a un esquematismo que recuerda a las tallas del periodo gótico. La figura humana se vuelve escuálida, perdiendo toda la musculatura y la sensualidad clásica. Recordemos que también en las últimas obras de Caballero, (las que produce en los años noventa, cuando ya se encontraba padeciendo su enfermedad que dará término a su vida), sus anatomías adquirieron características similares, agudizando el pathos por medio de la brusquedad de las formas y el trabajo de la mancha y de lo inacabado.



Miguel Ángel. Pietá Palestrina (detalle). 1550. Florencia, Galleria dell'Accademia.



Luis Caballero. Sin Título (detalle). 1981. mixta sobre papel. 195x130cm

Vemos entonces como, según lo afirma Juan Gustavo Cobo Borda, que Caballero “reivindica la tradición latina, en la cual el cuerpo es belleza y armonía. La gran tradición donde Miguel Ángel sueña en Tiziano y se despierta bajo los relámpagos de Caravaggio.”⁵² Unos relámpagos que develan las contradicciones de la belleza clásica en las postrimerías de sus vidas; así como la desesperanza y la frustración que deviene de dichas crisis sociales y personales.

En 1989, Caballero le afirmó al crítico Damián Bayón que en su juventud se había sentido más próximo a una sensibilidad del manierismo, sobre todo de Bronzino de quien admiraba “la perfección en la presentación de los cuerpos, tratados casi como objetos.”⁵³ Sin embargo, para ese entonces se sentía más próximo a Rembrandt, en quien encontraba una emoción más directa y carnal, lo cual – afirmaba- le importaba más que la forma.

La agudización de las formas de la anatomía y la brusquedad de las transiciones del cuerpo, completamente anti clásicas, con claves en los desnudos de Rosso (Giovanni Battista di Jacopo) y como vimos también en el último periodo de Caballero.

En la obra *Moisés y los hijos de Jetró* de este florentino, las figuras masculinas se alargan y se entrelazan en penetrantes escorzos retorcidos. La compleja composición, en donde los cuerpos desnudos de hombres se amontonan, recuerda sin duda a la *Batalla de Casina* o la *Batalla de los Centauros* de Miguel

52

Cobo Borda, J. G. (2001). *Mis pintores*. Bogotá: Villegas Editores. Pág. 375-384

53

Calderón, C. (1995). *Luis Caballero: Obras sobre papel*. Bogotá: Banco de la República.

Ángel. En todas ellas se representa el desnudo enfatizando más en la fuerza y la energía del cuerpo, y no en una connotación erótica o patética.

Las formas casi arcaicas con las que Rosso construye los cuerpos desnudos en sus obras, tienen generalmente una apariencia espectral que rosan en lo grotesco al acentuar la angulosidad de las líneas.

Aún así, alrededor de 1525, Rosso realiza una pintura en la que representa el tema de Cristo yacente sostenido por ángeles. La obra iconográficamente se asemeja al *Descenso de Cristo* que Miguel Ángel, que ya hemos visto: Cristo se presenta desnudo, momentos después de su muerte, en el centro de la composición junto con otros personajes que lo rodean. Pero acá, se nos muestra con una elegante y placida postura, que poco tiene que ver con el *pathos* que representan las dos obras que hemos comparado antes. Ahora el énfasis está puesto sobre la sensualidad del cuerpo desnudo de Cristo, que sin embargo, no deja de presentarse con una exagerada y compleja postura que rompe con la armonía de su anatomía.

No tenemos documentos que comprueben que Caballero conoció esta obra, que se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Boston. Sin embargo, es un buen ejemplo de cómo la sensualidad del cuerpo parece prevalecer sobre el significado religioso de la escena representada en esta etapa del manierismo. Al respecto, S.J. Freedberg menciona que ésta inversión de los valores dogmáticos del cuadro por los estéticos, representa una ambivalencia –sobre todo si se tiene en cuenta que éste fue pintado para un importante obispo romano- que pone en evidencia “un cinismo tanto religioso como moral dentro de las élites de la Roma contemporánea.”⁵⁴

Nos interesa acá señalar de qué manera se invierten, en el Manierismo, estas relaciones entre la iconografía religiosa con la sensualidad que permitían la representación de dichos temas; porque, y como ya lo hemos mencionado, el

54

Freedberg, S. J. *Pintura en Italia 1500-1600*. (1992). Madrid: Ediciones Cátedra. p. 201

interés de Luis Caballero por este tipo de representaciones, es precisamente esa lectura, basada en el erotismo y la sensualidad, que él encontraba en estas imágenes, y no en sus significados religiosos.

Luis había leído en estas obras religiosas un contenido erótico innato e inclusive sadomasoquista. Tanto más, con aquellas obras del arte religioso español del periodo barroco o del arte colonial americano que había conocido en España y en Bogotá. Obras como las de talladores españoles del siglo XVII como Gregorio Hernández y Martínez Montañez, o el maestro quiteño Caspicara. Tal vez estas imágenes estaban relacionadas con la sugerencia de San Ignacio de Loyola a los fieles cristianos de identificarse con los padecimientos emocionales y físicos de Cristo, expresada en sus *Ejercicios espirituales* de 1548. De cualquier manera, en ellas había un explícito énfasis por agudizar el pathos y la expresión del sufrimiento corporal y espiritual en las representaciones de los padecimientos de Cristo y los mártires cristianos.

Volviendo al manierismo, vemos como la afinidad de Caballero con algunas de las características que definen este movimiento trascienden lo meramente formal. Manteniendo una distancia que lo resguarde de anacronismos, se acerca también a una relación de semejanza con el contenido mismo de las obras. Al respecto, y para concluir, Camilo Calderón afirma que:

*“Luis Caballero tiene en todas sus etapas algún elemento manierista. El aislamiento inicial de las figuras, la dramática aproximación al ser humano, la expresión de dolor y la violencia, de desmembración, el sensualismo, la iluminación llena de sombras y de zonas imprecisas, el desgarramiento anatómico, la tonalidad de tormenta, la torsión y aún la tumefacción de la carne humana, la inesperada coloración dulce, azul o rosa, que alivia el drama, son manieristas.”*⁵⁵



Rosso. Moisés y las hijas de Jetró (detalle). 1523-24. Óleo sobre lienzo. 160x117cm. Uffizi, Florencia.



Rosso. Cristo yacente sostenido por los ángeles, c.1525-26. Museum of fine arts, Boston.

La balsa de la Medusa y el Romanticismo francés.

Ahora bien, esa fórmula de composición de complejas escenas de cuerpos desnudos, que se entrelazan entre ellos con exageradas posturas; permite

generar una línea de cruces que amplía la arquetípica figura del desnudo masculino que recupera Miguel Ángel y Rosso en las obras que analizamos.

Vemos como en Rosso, y también en algunas obras de Pontorno y de Bronzino, se retoman esas composiciones que Miguel Ángel hace conocidas desde *El Juicio Final* de la Sixtina y de las Batallas que mencionamos antes. En el caso de estos manieristas, se trata de representar el cuerpo en luchas despiadadas y en batallas corporales, que enfatizan el *pathos* por medio de la fuerza y el dolor de la confrontación.

Pero en una de las obras con las que se relaciona la pintura de Caballero de los años setenta, se adopta este tipo de composiciones con un carácter mucho más patético y dramático del desnudo que en la de los italianos del siglo XVI. Nos referimos a la *Balsa de la Medusa* del artista romántico francés del siglo XIX Theodore Gericault. Según los documentos, Caballero conoció esta pintura en una de sus visitas al museo del Louvre, y una de sus obras de 1977 permite reconocer la influencia que en él generó.

Se trata de un tríptico que reproduce un gran número de elementos tratados por Gericault, quien a su vez los adopta de las composiciones de Miguel Ángel en la Sixtina⁵⁶: un grupo humano, amontonado sobre un amplio paisaje que dirige su unidad hacia uno de los extremos de la composición. Sus cuerpos caídos, con sus ropajes roídos, se apilan unos encima de otros; mientras algunos todavía vivos y erectos, expresan terror y consternación ante la escena de lo que parece ser el momento posterior a una matanza. La descripción pareciera encajar tanto para la obra de Caballero como para la de Gericault, que representa el hecho histórico del naufragio de una embarcación, y la desesperación ante el vislumbrar una posibilidad de sobrevivencia.

56

Clark, K. (1981) *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma.

Tal posibilidad no existe, sin embargo, en *Caballero*, en donde el vasto horizonte desértico reemplaza el espacio en donde se observa el bote de que da esperanzas a los personajes de Géricault. Los hombres de *Caballero* por su parte se agrupan en la dirección contraria, tal vez expresando el total vencimiento de su situación.

El dramatismo de la escena es trabajado en ambas obras con un agresivo uso del claroscuro y con una reducida paleta de colores ocre y rojizos. *Caballero*, sin embargo, ha decidido enfatizar en la violencia, pintando en sus cuerpos manchas de sangre, que confirman la masacre que se representa.

La alusión a la violencia es otro elemento que comparten ambos artistas. En esta obra de Géricault los cuerpos han caído por la inanición o el ahogo causado por el naufragio. En muchas otras hace explícita su obsesión por la muerte, buscando en morgues y en lugares de decapitación los modelos para sus figuras y retratando partes del cuerpo amputadas y laceradas.



Théodore Géricault. La balsa de la Medusa (detalle). 1819. 491cm x 717cm. Museo del Louvre, París.



Luis Caballero. Sin título. 1977. Óleo sobre tela. 195x130, tríptico. Museo del Banco de la República. Bogotá.

Es interesante notar, además, como un elemento de esta pintura de Caballero dialoga con otra obra cumbre del Romanticismo francés, y, que además, hace también uso de modelos clásicos y manieristas para representar el cuerpo desnudo. Se trata en Caballero del único personaje erecto de la composición, que adopta una postura de asombro activo frente a la escena que lo rodea. Éste guarda un notorio parecido con la pose del personaje que representa a Dante en *Dante y Virgilio en los infiernos* de Delacroix, de 1822, y que también se encuentra en el museo del Louvre en París, y que por lo tanto Cabello sin duda conoció.



Luis Caballero. Sin título (detalle). 1977. Óleo sobre tela. 195x130, tríptico. Museo del Banco de la República. Bogotá.



Eugène Delacroix. Dante y Virgilio en los infiernos. 1822. Óleo sobre lienzo. 189cm x 241 cm. Museo del Louvre, París.

otras

Fotografías y
fuentes

Como se pudo ver en la muestra de 1991 en la Galería Garcés Velázquez, otra de las fuentes del pintor fueron las fotografías de asesinatos, hechos violentos y crímenes, que Caballero coleccionaba.

Estos documentos gráficos que sacaba de los periódicos colombianos eran un testimonio del periodo de violencia que atravesaba, y aun hoy, Colombia desde la década del cincuenta. Pareciese que no solamente fuera la inmediatez y la crueldad de estas imágenes lo que le interesaban, sino las inesperadas posturas de los cuerpos de las víctimas, que se ven representadas con claridad en sus obras posteriores.

Ya hemos visto como Bacon y Gericault buscaron en este tipo de imágenes un repertorio de formas que les permitieron abastecer sus obras de un contenido violento explícito. Caballero mezclaba estas imágenes con otras sacadas de videos pornográficos, generando así la ambigüedad que le interesaba reflejar en sus obras, por medio de las expresiones corporales que ellas reflejaban.

CONCLUSIONES

A partir del estudio formal de sus obras hemos logrado ubicar a Luis Caballero dentro de una vasta tradición del arte en Occidente, que hace uso de la representación pictórica del cuerpo desnudo como un medio de expresión. Su obra es un reflejo de esa tradición. La reafirma haciendo uso de ella para la comunicación de contenidos nuevos y personales, propios de su momento histórico y cultural.

El análisis de sus referentes e influencias nos ha demostrado hasta qué punto la apropiación de lenguajes y modos de representación del cuerpo en la pintura y en la escultura modificaron su obra. Podríamos afirmar incluso que ésta fue transformándose a lo largo de los años de forma paralela a los diferentes artistas o estilos pictóricos en los cuales centrara su atención.

En los primeros casos que estudiamos la admiración de Caballero por esos artistas contemporáneos lo incitaron a crear un lenguaje tamizado por el discurso pictórico de estos. Caballero parecía entonces buscar pertenecer a un estilo internacional que se confundiera con las obras de la Nueva Figuración, el Expresionismo Abstracto o el Pop Art, en algunos casos llegando incluso a la copia auto-afirmada.

Su obra, a partir de la década del setenta, adopta soluciones formales arquetípicas, y que se han repetido en diversos momentos de la historia del arte, en las cuales determinadas posiciones del cuerpo son tomadas para representar estadios emocionales específicos. La comparación demuestra cómo hizo uso libre de esta tradición en el arte, adjudicándole a ésta un carácter particular que se refiere a la ambigüedad entre opuestos dispares como el placer y el dolor, y a un discurso homo-erótico explícito. En el caso específico de las obras cumbres del Romanticismo francés que analizamos, la adopción de estos modelos se hacen patentes casi al modo de cita u homenaje. Por otra parte, la relación con las obras de Miguel Ángel que hemos visto no es tan explícita; pero revela modos de representación que estaban sin duda instaurados en la mentalidad creativa de Caballero, y que podríamos pensar como ese repertorio de gestos y posturas que

hacen parte de la cultura visual de un horizonte de civilización determinado (Warburg).

Esta búsqueda en Caballero por encontrar en la historia esas formas de representación, hizo que se alejara de los desarrollos del arte contemporáneo de las vanguardias y post-vanguardias, que vieron en la innovación y la aportación de nuevos lenguajes y propuestas artísticas el único camino de producción y de renovación del arte en el siglo XX. Lucie-Smith afirma al respecto que “esta vuelta hacia los grandes maestros, convirtió a Caballero en uno de los primeros posmodernos reconocibles, un precursor del movimiento que abarcaría la escena artística europea de los ochenta.”⁵⁷ A partir de entonces, los desarrollos del arte contemporáneo de finales del siglo XX se han caracterizado por tener una actitud diferente con respecto a la historia. Esta no es vista más con una actitud reaccionaria sino que se presenta como un repertorio de formas y estilos de los cuales los artistas pueden apropiarse y enriquecerse con ellos a su antojo.

57

Lucie-Smith, E. (1997). *Luis Caballero: pinturas de los años sesenta*. En *Sin Título: Luis Caballero*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. p. 25.

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, G. C. (1992). *El arte moderno*. Madrid: Akal.
- Bataille, G. (2009). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Borel, F.(1996). Francis Bacon: the face flayed. En *Bacon: portraits and self-portraits*. Londres: Thames and Hudson.
- Calderón, C. (1995). *Luis Caballero: Obras sobre papel*. Bogotá: Banco de la República.
- Cano, A. M. (1980). Entrevista a Luis Caballero. En *El Mundo*, 14 de abril de 1980, 18 y 19.
- Clark, K. (1981) *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma.
- Cobo Borda, J. G. (2005, enero). *Luis Caballero: El largo peregrinaje del deseo*. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 655. 109-116.
- Cobo Borda, J. G. (2001). *Mis pintores*. Bogotá: Villegas Editores.
- Chacón, K. (1992, enero). *Luis Caballero: las dimensiones de un artista*. En *El mundo*, 25 enero 1992, 1-B.
- De Cuervo, E., Caballero, B., Edward, L. S., González, B., Sierra Restrepo, J.C. (1997). *Sin Título: Luis Caballero*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Escallón, A. M. (1991). *La estética del desnudo*. En *El Espectador*, 10 mayo 1991, 3-A.
- Escallón, A. M. (1989). Caballero: decálogo de sensaciones. En *El Espectador*, 4 de agosto de 1989, 3-A
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Freedberg, S.J. (1992). *La pintura en Italia 1500-1600*. Madrid: Cátedra.

- Gombrich, E. H. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- Gonzales, B., Jaramillo, D., Goodall, D. y Caballero, L. (1995). *Luis Caballero*. Bogotá: El Sello Editorial.
- Hauser, A. (2002). *Historia social de la literatura y el arte vol. 2*. Buenos Aires: Editorial Debate S.A.
- Honnet, K. (2004). *Pop Art*. Colonia: Taschen
- Kundera, M. (1996). The painter's brutal gesture. En *Bacon: portraits and self-portraits*. Londres: Thames and Hudson.
- Leiris M. (1987). *Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A.
- Lucie-Smith, E. (1979). *Movimientos en el arte desde 1945*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Lucie-Smith, E. (1997). *Uno de los primeros modernos*. En *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 17 de agosto de 1997, 9.
- Malagón, M. M. (2003). Luis Caballero: el poder de la imagen. En *Luis Caballero: dibujos, apuntes y proyectos*. Bogotá: Panamericana.
- Marchán Fiz, S. (1992). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Ramírez Martínez, R. (2001, octubre). *Conversaciones con el pintor Luis Caballero*. En *Códice*, 17 (4), 4-11.
- Sierra Restrepo, J. A. (1998). *Luis Caballero: Selección de obra gráfica y de ilustraciones*. Bogotá: Banco de la República.
- Sullivan, E. J. (Ed.). (1996). *Latin american art in the twentieth century*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Sylvester, D. (1994) *Flesh was the reason*. En *Willem de Kooning Paintings*. Catálogo de la exposición Board of trustees. National Gallery of Art. Washington.

Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Traba, M. y Hernández, J. (1986). *Luis Caballero: Me tocó ser así*. Bogotá: La Rosa.

Warburg, A. (1932). *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Biblioteca Luis Ángel Arango. (2010). Colección de arte en línea. Disponible en el sitio web, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/coleccionarte/artplas10/cabal.htm>

Galleria Dell'Accademia, Colección Uffizi. (2010). Colección en línea. Disponible en el sitio web, <http://www.uffizi.firenze.it/musei/accademia/>

Musee du Louvre. (2010). Colección en línea. Disponible en el sitio web, <http://www.louvre.fr/>