La trascendencia de Luis Caballero Holguín en la Historia del Arte Colombiano: una revisión crítica de su obra y legado.

Kelly Yurany Hurtado Mora

Trabajo de grado presentado para optar al título de Historiador

Asesora
Alejandra Isaza Velasquez, Doctor (PhD) en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Manchester

Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades
Historia
Medellín, Antioquia, Colombia
2025

El contenido de este documento no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad.

Dedicatoria

A mamá, Vicky y Tata, por ser cimiento y guía, por las palabras que enseñan y los silencios que acompañan.

Agradecimientos

Agradecer es la memoria del corazón, una frase que nos invita a recordar y valorar todo lo bueno que hemos recibido en nuestras vidas. Agradecer implica reconocer el esfuerzo de quienes nos han apoyado y acompañado en nuestro camino. Es un acto de gratitud que nos permite celebrar la presencia de aquellas personas imprescindibles en nuestra vida. Este agradecimiento no solo se dirige al presente, sino también al recuerdo, a los momentos y palabras que nos han hecho sentir amados y valorados. Agradecer es, en efecto, un acto colectivo que celebra el esfuerzo pasado y lo convierte en frutos dulces que perduran con el tiempo.

A mi madre, mi más profundo agradecimiento por ser mi apoyo constante en todo momento. Gracias por ser mi inspiración, mi guía y mi fuerza. Tu amor incondicional me ha permitido seguir adelante en los momentos de duda y dificultad. A Vicky y Tata, les agradezco por ser mi ancla, por estar a mi lado en cada paso, por enseñarme sobre en las arte, las ciencias y la literatura y por y por influir profundamente en mi decisión de dedicarme a la historia. Este proceso no habría sido el mismo sin su presencia.

A mis amigos y compañeros, aquellos con quienes compartí tantos momentos durante estos años, les doy las gracias por su apoyo, por las risas, y por las dificultades que nos ayudaron a superar juntos. A Juan Sebastián, Paola, Mariana, Kenneth, Juan Diego, Valentina, Ana, Elizabeth, John y a todos los demás, gracias por ser mis compañeros de lucha y por hacer que cada día fuera más llevadero.

Por último, mi gratitud a la profesora Alejandra Isaza, cuya guía y enseñanza fueron fundamentales en este proceso. Su dedicación y compromiso dejaron una huella profunda en mi formación, no solo como historiadora, sino también en mi manera de comprender y cuestionar el mundo. Extiendo también mi agradecimiento a todos los profesores que contribuyeron a mi crecimiento, no solo en el ámbito académico, sino también en el personal, inculcándome valores que trascienden el aula y me acompañarán siempre.

Este proceso ha sido de esfuerzo, aprendizaje y constancia. Su impacto perdurará en mi camino profesional y personal. ¡Gracias!

Tabla de contenido

Resumen **9**

Abstract **10**

Introducción **11**

1.1 Planteamiento del problema *11*

1.2 Justificación *12*

Objetivos **14**

2.1 Objetivo general *14*

2.2 Objetivos específicos *14*

Hipótesis **15**

Marco teórico **15**

Metodología **18**

CAPÍTULO I: ARTE MODERNO EN COLOMBIA **20**

6.1 El desarrollo del arte moderno en Colombia: influencias, movimientos y artistas emblemáticos. *20*

6.2 Andrés de Santa de María: Explorando la identidad nacional *31*

6.3 Alejandro Obregón: Expresionismo comoprofundo significado social *33*

CAPITULO II: HISTORIA DEL ARTE EN COLOMBIA **35**

7.1 El impacto de la República Liberal y el Frente Nacional en la Escuela de Bellas Artes y el Modernismo Artístico en Colombia *35*

7.2 La influencia de los artistas europeos en la educación artística y la evolución de los 'ismos' en América Latina *40*

7.3 La década de 1940 y una nueva generación de artistas *46*

7.4 Limitaciones y posibilidades en la escena artística de Colombia durante los años 50: una mirada desde la crítica del arte de Casimiro Eiger y Marta Traba. *52*

7.5 Casimiro Eiger *55*

7.6 El Impacto de Marta Traba en la Crítica de Arte Colombiana: una perspectiva controvertida *59*

7.7 De la Tradición a la Vanguardia: La Metamorfosis de las Características del Arte Plástico en Colombia *61*

7.8 Renovación: Artistas Modernistas Colombianos: Características y Contribuciones *66*

CAPITULO III: LUIS CABALLERO HOLGUÍN 80

8.1 Retrato de un Maestro: La Historia de Luis Caballero Holguín *80*

8.2 La figura humana femenina y masculina en Luis Caballero: el camino de abstracción a la figuración *87*

8.3 El cuerpo: del Barroco a la expresión contemporánea en la pintura de Caballero *94*

8.4 Métodos para una interpretación de la obra de Caballero *102*

8.5 El cuerpo humano como objeto multifacético *107*

8.6 De la intención a la percepción: La construcción de una obra. *115*

8.7 Resonancia y transformación en la interpretación del arte *122*

Conclusiones 131

Referencias 136

Fuentes primarias *136*

Iconografía ..... ***¡Error! Marcador no definido.***

Fuentes secundaria *137*

A., y A. Niño. "Masculinidades, Nación y Familia. Representaciones de la Masculinidad en la Primera Mitad del Siglo XX en Bogotá." Revista Via Iuris 19 (2015): 105-121. ..... *137*

Anexos 141

Lista de figuras

Figura 1. Guillermo Wiedemann "Sin título" 1941. 24

Figura 2. Andrés de Santa Maria, "Retrato de María Mancini a caballo", 1907 24

Figura 3. Andrés de Santa María, "Estudio del Joven" 1942.....32

Figura 4. Estudiante muerto, Alejandro Obregón, 1956 33

Figura 5. Ricardo Acevedo Bernal "La niña de la columna" 1894.....38

Figura 6. Francisco Antonio Cano "Retrato de Carolina Cardenas" 1934. 39

Figura 7. José Domingo Rodríguez, "Angustia" 1942.....43

Figura 8. Hena Rodriguez, "Cabeza de negra"1944 43

Figura 9. Josefina Albarracín, "El bobo de pamplonita" 1932 44

Figura 10. Ignacio Gomez Jaramillo, "La Liberacion de los esclavos" 1937.....45

Figura 11. Guillermo Wiedemann, "Sin título" 1940 46

Figura 12. Enrique Grau, "Autorretrato con símbolos", 1940 49

Figura 13. Débora Arango, "La danza", 1949 50

Figura 14. Beatriz González, "Los suicidas de Sisga", 1965.....76

Figura 15. Antonio Caro, "Colombia Coca-Cola", 1977. 78

Figura 16. Luis Caballero, "La cámara del amor", 1968 83

Figura 17. Luis Caballero, "La noche oscura de San Juan de la Cruz", 1970 86

Figura 18. Pedro Pablo Rubens, "La matanza de los inocentes",1611-1612.....88

Figura 19. Théodore Géricault, "La balsa de la Medusa",1819.....91

Figura 20. Francis Bacon, "Retrato de George Dyer mirando una cuerda ciega", 1966 92

Figura 21. Eugéne Delacroix, "La libertad guiando al pueblo", 1830.....96

Figura 22. Luis Garay, "La pelea", 1990 98

Figura 23. Luis Caballero, "El gran telón", 1990 101

Figura 24. Luis Caballero. “Sin título” 103

Figura 25. Lucian Freud, “Naked Girl Asleep I”, 1967 110

Figura 26. Luis Caballero, “Sin titulo” 1990. 114

Figura 27. Luis Caballero, “Sin titulo”.1988 116

Figura 28. Diagrama del método de análisis crítico del discurso de Norman Fairclough, 2003 118

Figura 29. Luis Caballero, “ Sin titulo” 1990 121

Figura 30. Luis Caballero, “Sin título” 125

Figura 31. Luis Caballero, “Sin título”, 1986 128

Figura 32. Luis Caballero, “Sin titulo” 130

Resumen

A pesar de su relevancia en el arte colombiano del siglo XX, Luis Caballero ha sido marginado en los estudios de historia del arte moderno. Actualmente, las investigaciones sobre su obra se encuentran dispersas en artículos y ensayos recopilados por sus familiares, lo que ha generado un renovado interés por analizar su impacto. Este estudio busca consolidar un marco teórico que permita comprender su importancia dentro del arte moderno colombiano.

La investigación se centra en su trayectoria, abordando su biografía, producción artística y las regencias historiográficas que han influido en su interpretación. Se establecen relaciones entre su obra y las tradiciones del arte clásico occidental, así como con manifestaciones artísticas colombianas, para contextualizar su lugar en la modernidad.

Asimismo, se examina el papel de la sociedad en la recepción de su trabajo, explorando los conceptos clave que estructuran su producción artística. Este análisis permite comprender la relación entre su obra y las dinámicas culturales del siglo XX, ofreciendo una visión integral de su legado en el arte colombiano.

Palabras clave: Luis Caballero, arte moderno colombiano, historiografía del arte, regencias artísticas, cultura y sociedad.

Abstract

Despite his relevance in 20th-century Colombian art, Luis Caballero has been marginalized in studies of modern art history. Currently, research on his work is scattered in articles and essays compiled by his family, which has sparked renewed interest in analyzing his impact. This study aims to consolidate a theoretical framework to understand his significance within Colombian modern art.

The research focuses on his trajectory, addressing his biography, artistic production, and the historiographical influences that have shaped his interpretation. Connections are made between his work and the traditions of Western classical art, as well as with Colombian artistic manifestations, to contextualize his place in modernity.

Additionally, the study examines the role of society in the reception of his work, exploring the key concepts that structure his artistic production. This analysis allows for a deeper understanding of the relationship between his work and the cultural dynamics of the 20th century, offering a comprehensive view of his legacy in Colombian art.

*Keywords***:** Luis Caballero, Colombian modern art, art historiography, artistic influences, culture and society.

Introducción

El arte moderno en Colombia no es fácil de definir debido a la diversidad de corrientes con las que trabajan los artistas. Sin embargo, su estudio es esencial para comprender las manifestaciones artísticas no tradicionales del siglo XX. En este contexto, trabajos como El arte moderno en Colombia de Germán Rubiano Caballero y los escritos de Marta Traba, una de las críticas de arte más influyentes del siglo XX en el país, resultan fundamentales. Traba describe a artistas como Luis Caballero, Norman Mejía y Pedro Alcántara como descubridores de "un nuevo mundo orgánico-físico en el que desaparece de un tajo toda la hipocresía, todo ocultamiento"[1]

La homogeneidad en el arte colombiano ha sido objeto de análisis por diversos intelectuales y críticos. En particular, en la pintura, se ha discutido el papel de la hegemonía en la construcción de narrativas artísticas nacionales. Según Rubiano Caballero, esta hegemonía ha favorecido un canon artístico eurocéntrico, excluyendo a artistas marginales y consolidando figuras como Fernando Botero y Alejandro Obregón como máximos exponentes del arte colombiano. No obstante, esta visión ha sido cuestionada por artistas y críticos como Beatriz González[2], quienes defienden la diversidad y la exploración de nuevas tendencias.

La lucha contra esta hegemonía se convirtió en una preocupación constante para muchos artistas y críticos de arte, buscando ampliar la visión del arte nacional y fomentar la inclusión de nuevas expresiones artísticas. En este panorama de diversidad y conflicto, surge Luis Caballero como una figura destacada del arte moderno colombiano.

1.1 P**lanteamiento del problema**

Luis Caballero es uno de los pocos artistas reconocidos en la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Sin embargo, su estudio ha girado principalmente en torno a la crítica de arte, con escasas fuentes desde la historiografía. A pesar de la abundancia de artículos sobre su obra, no

[1] Aseneth Velásquez, "Tres maestros, tres generaciones," *Arte colombiano contemporáneo* (1998): 14-15.
[2] Beatriz González, "La pintura en Colombia: dos décadas después," en Ensayos sobre arte contemporáneo, ed. por Santiago Londoño Vélez (Medellín: Universidad de Antioquia, 2002), 27

existe un consenso historiográfico que permita una evaluación crítica de su impacto en el arte moderno colombiano.

El problema central de esta investigación radica en comprender el papel de Luis Caballero en la configuración del arte moderno en Colombia y cómo su obra lo posiciona entre los artistas más relevantes de mediados del siglo XX. Para ello, es fundamental analizar su relación con las concepciones del arte moderno y europeo, particularmente en la apropiación de técnicas clásicas de manera no convencional.

Durante la década de 1960, Colombia experimentó una apertura cultural que permitió el contacto con corrientes internacionales. La llegada de obras de artistas como Francis Bacon, Lucian Freud y Michael Andrews a galerías colombianas, así como la fundación de museos de arte moderno en Bogotá (1955) y Cali (1956), influyeron en el desarrollo artístico del país. Sin embargo, la ausencia de un museo de arte moderno en Medellín hasta 1978 y la violencia que marcó la región limitaron el crecimiento del arte contemporáneo en esta ciudad.

A pesar de estas condiciones, un grupo reducido de artistas, entre ellos Caballero, Norman Mejía, Luciano Jaramillo, Lionel Góngora y Carlos Granada, incorporaron técnicas del arte moderno en su obra. No obstante, el proceso fue tardío en comparación con otros países latinoamericanos.

Esta investigación busca esclarecer cómo el arte moderno confluye en la obra de Caballero y qué características y contextos influyeron en su producción. Se analizarán las modalidades que destacaron su arte en un momento en que el papel del arte se debatía entre la representación estética y una mayor implicación social y política. Asimismo, se examinarán los cambios en medios, técnicas y conceptualización del arte en la segunda mitad del siglo XX, situando a Caballero dentro de este proceso.

1.2 **Justificación**

Las cartas escritas por Luis Caballero a Beatriz González[3] evidencian la escasa producción crítica y académica dedicada a su obra. A pesar de la existencia de catálogos de exposiciones, como el realizado por el propio Caballero y el de Camilo Calderón para la muestra "Obra sobre papel", que hoy en día se encuentra en el Museo Galería de Bogotá, así como de publicaciones como "Homenaje a Luis Caballero"[4], editada por Antonio Caballero, Beatriz Caballero y Beatriz González, aún falta un estudio de mayor profundidad que analice de manera integral su relevancia en el arte colombiano del siglo XX. Este vacío académico justifica la necesidad de esta investigación, cuyo propósito es unificar y analizar críticamente las diferentes perspectivas sobre su obra, comprendiendo su impacto en la historia del arte colombiano y su legado en las generaciones posteriores.

Uno de los motivos centrales de este estudio es la falta de reconocimiento actual de Caballero en el panorama artístico colombiano, a pesar de su importancia en su tiempo. Su obra rompió esquemas en un momento clave, generando tanto elogios como inquietudes. Sin embargo, la escasa difusión de los procesos artísticos del siglo XX en Colombia ha contribuido a su olvido. La falta de comprensión y apreciación del arte contemporáneo por parte del público, como señala Eduardo Serrano Rueda en "Historia crítica del arte en Colombia"[5], es un factor determinante en la invisibilización de artistas como Caballero. Según Serrano Rueda, a pesar del crecimiento de museos y galerías, la mayoría de la población no tiene acceso ni interés en el arte contemporáneo, debido a la falta de educación artística en las escuelas y la limitada difusión en los medios de comunicación y la cultura popular.

Otro factor que ha afectado su presencia en la memoria colectiva es la forma en que su obra ha sido interpretada a través de su biografía. A partir de la Bienal de Coltejer en 1968, su producción fue leída bajo un prisma centrado en el erotismo masculino, lo que, sumado a los

[3] Las cuales fueron editadas por la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano en 2014.
[4] Antonio Caballero, Beatriz Caballero y Beatriz Gonzales, *Luis Caballero: Homenaje (Bogotá: Villegas Editores, 2007)306.*
[5] Eduardo Serrano Rueda, Historia crítica del arte en Colombia (Bogotá: Planeta, 2002), 256.

prejuicios de la sociedad de la época, llevó a que su arte fuera menospreciado en ciertos círculos, tanto en Colombia como en Europa. Aunque su obra trasciende lo personal y se inscribe en un lenguaje artístico universal, la resistencia de ciertos sectores a su discurso visual limitó su reconocimiento en vida. Caballero respondía a su condición como artista diciendo: "Yo no sé si soy artista. Soy pintor. Y para mí ser pintor es tratar de dar una forma visual a mis emociones y a mis sentimientos".[6]

En términos estilísticos, la obra de Caballero se inscribe dentro de la figuración neoexpresionista y neofigurativa europea, caracterizada por la representación de la figura humana con un alto grado de abstracción y emotividad. Además, puede ser entendida como una manifestación conceptual en la que la imagen sirve para explorar temas como la sexualidad, la violencia, la muerte y la identidad. A lo largo de su carrera, experimentó con diferentes técnicas y estilos, acercándose en su última etapa a una corriente vanguardista que desafiaba las convenciones estéticas establecidas.

A raíz de la lectura y análisis de estos trabajos, surgen las siguientes interrogantes: ¿Cómo Luis Caballero se apropia de su obra para construir un lenguaje propio? ¿Cómo forma su lenguaje artístico y enriquece su estilo a partir de diversas experiencias? ¿Cómo incorporó influencias externas en su estética y logró mantener su identidad artística única mientras exploraba nuevas técnicas y estilos? Estas preguntas guiarán el desarrollo de la investigación, permitiendo una comprensión más profunda de su obra y su relevancia dentro del arte colombiano y latinoamericano.

Objetivos

2.1 **Objetivo general**

Describir y analizar la formación del lenguaje artístico de Luis Caballero para comprender cómo diferentes momentos históricos y culturales conformaron su propuesta artística y su aporte al arte moderno Colombiano

[6] Entrevista tomada del periódico el tiempo del 10 de noviembre de 2007

2.2 **Objetivos específicos**

Analizar el panorama del arte durante la segunda mitad del siglo XX en Colombia como una experiencia formativa para Luis Caballero.

Identificar cómo los diálogos con otros artistas contribuyeron a la construcción de elementos formales e iconográficos en la obra de Luis Caballero.

Describir como Luis Caballero integró los contextos socioculturales en los que se desenvolvió para formar su propuesta artística.

Hipótesis

Luis Caballero abordó temas crudos y dolorosos, como la violencia y la sexualidad, los cuales generaron controversia, pero también reconocimiento dentro del arte colombiano e internacional. El crítico Eduardo Serrano destacó su obra "El Arte Colombiano Contemporáneo"[7] como uno de los máximos exponentes de la figuración en Colombia, mientras que Marta Traba resaltó su capacidad para crear imágenes provocativas. Las exposiciones y premios en bienales internacionales consolidaron su carrera. Su obra se contextualizó en una época de desplazamiento de la figuración por el arte abstracto y reflejó las influencias sociales, familiares y culturales que marcaron su producción artística. Analizar su obra permitió apreciar su originalidad y su relación con las corrientes artísticas europeas y latinoamericanas del siglo XX.

Marco teórico

La obra de Luis Caballero, destacado artista colombiano del siglo XX, ha sido objeto de numerosos estudios que abordan su lenguaje artístico desde diferentes perspectivas. Caballero logró construir una identidad artística única, apropiándose de influencias externas como el arte precolombino, el expresionismo alemán y el arte erótico japonés. Al integrar estas influencias en

[7] Eduardo Serrano, El Arte Colombiano Contemporáneo (Bogotá: Villegas Editores, 2003), 211.

su obra, Caballero no solo diversificó su lenguaje artístico, sino que también desarrolló una estética propia que desafiaba las corrientes artísticas dominantes de su tiempo.

Para comprender cómo Caballero construyó su lenguaje artístico, es crucial revisar la literatura existente, en la que teóricos como Clifford Geertz, Ernst Gombrich, Howard Becker, Pierre Bourdieu y Linda Williams han abordado conceptos clave como arte, cultura, sociedad, lenguaje y el rol del artista. Estos enfoques multidisciplinarios permiten un análisis profundo de la obra de Caballero, explorando cómo la cultura y el contexto social influyen en la creación y recepción de las obras artísticas.

Ernst Gombrich, en su obra "La historia del arte"[8], sostiene que el arte no es una mera copia de la realidad, sino una construcción simbólica que responde a las necesidades humanas de ordenar el mundo. Para Gombrich, la evolución del arte está estrechamente vinculada con el desarrollo cultural y social. En este sentido, las obras de Caballero pueden ser vistas como una transformación simbólica de la realidad, reflejando no solo el contexto social colombiano, sino también una reinterpretación personal de la violencia, la sexualidad y la corporalidad.

En contraste, Nelson Goodman en "Lenguajes del arte" resalta la importancia de los sistemas simbólicos en la creación y percepción artística. Goodman argumenta que las obras de arte deben ser interpretadas dentro de un lenguaje simbólico que depende del contexto cultural. Esta perspectiva puede ayudar a entender cómo Caballero, al incorporar influencias de diferentes tradiciones artísticas, creó un lenguaje visual único, interpretado a través de sus propios símbolos.

A su vez, autores como Jacques Rancière y Pierre Bourdieu aportan enfoques críticos sobre la relación entre arte y sociedad. Rancière sostiene que el arte puede ser una forma de resistencia a las estructuras sociales establecidas, cuestionando lo que se considera "arte" y subvirtiendo las normas de percepción estética. Esto se refleja en la obra de Caballero, quien desafió las convenciones sociales, explorando temas como la sexualidad y la muerte en un contexto cultural conservador. Rancière en "El reparto de lo sensible*"* señala que el arte puede reconfigurar las

[8] Ernst Hans Gombrich, La historia del arte (Madrid: Editorial Debates, 1997), p. 15

formas de ver y entender el mundo, y, de esta manera, la obra de Caballero trasciende la mera representación de la realidad para abrir espacios de reflexión y resistencia.[9]

Bourdieu, en "Las reglas del arte", argumenta que el valor y la legitimidad del arte están profundamente influenciados por las relaciones de poder en el campo artístico. Según Bourdieu, el arte no es solo una expresión individual, sino un fenómeno social donde los valores estéticos y las normas son determinadas por las élites culturales y políticas[10]. En este sentido, la obra de Caballero puede ser entendida como una respuesta a las estructuras de poder y las normas sociales en Colombia, donde la sexualidad y la violencia eran temas tabú.

Clifford Geertz, por su parte, ofrece una visión antropológica del arte como un "sistema simbólico" [11]que refleja y da forma a la vida social. Geertz señala que la cultura es interpretada a través de símbolos, y el arte es una de las formas más potentes de descifrar estos símbolos. Así, la obra de Caballero no solo refleja su propia visión del mundo, sino que también actúa como un espejo de la cultura colombiana, proporcionando una crítica visual a las tensiones sociales y políticas de su época.

La obra de Caballero, al incorporar estas influencias y al mismo tiempo subvertir las normas sociales, también se inserta en una tradición crítica que cuestiona las estructuras de poder. Howard Becker, en "Los mundos del arte", subraya que el arte es un proceso social que involucra tanto a los artistas como a los críticos, galeristas y públicos, quienes interactúan en un contexto social y cultural determinado[12]. Esta perspectiva permite entender cómo Caballero, al ser parte de un campo artístico, se posicionó frente a las convenciones de su tiempo, ofreciendo una propuesta estética que desafiaba las expectativas y los límites del arte tradicional.

En este sentido, la obra de Caballero se puede analizar no solo desde su contribución al arte contemporáneo, sino también desde su capacidad para generar un diálogo con el contexto social, político y cultural de Colombia. Su trabajo no solo responde a las tensiones internas del país, sino

[9] Jacques Rancière, El reparto de lo sensible: Estética y política (Santiago de Chile: LOM, 2009), 13.
[10] Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 31.
[11] Geertz, Clifford. La interpretación de las culturas. Gedisa, 2016, p. 184.
[12] Howard Becker, Los mundos del arte (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008), 34.

que también refleja una lucha por la afirmación de una identidad personal y artística en un contexto marcado por la violencia, la represión y la búsqueda de un cambio social.

La relación entre arte y sociedad, explorada por autores como Becker y Rancière, puede ofrecer una clave para entender cómo la obra de Caballero, en sus diferentes fases y estilos, no solo participó en el arte contemporáneo, sino que también se convirtió en una herramienta de subversión cultural[13]. Así, su lenguaje artístico no solo se construyó sobre influencias externas, sino también sobre una crítica profunda a las normas sociales y políticas, cuestionando lo establecido y proponiendo una visión alternativa de la realidad.

Metodología

Este trabajo emplea la metodología de historias de vida para estudiar la biografía del artista colombiano Luis Caballero Holguín, utilizando fuentes bibliográficas relevantes, incluidas entrevistas, que serán analizadas críticamente. En la primera fase, se recopilará bibliografía esencial a través de bases de datos y catálogos, clasificándola en fuentes primarias, secundarias e iconográficas bajo normas Chicago, y se organizará una base de datos para su análisis. La segunda fase se centrará en examinar su obra a través de los sesgos de la "ilusión biográfica" de Pierre Bourdieu, evitando interpretaciones reduccionistas y considerando el contexto socioeconómico, político y cultural que influyó en su producción. Además, se realizará un análisis directo de seis obras en Bogotá y Medellín, aplicando una metodología iconográfica inspirada en Sara Fernández en su trabajo titulado *Historia del arte, una propuesta metodológica desarrollada en Débora Arango y sus obras sobre el período de violencia* para identificar símbolos, colores y formas, contextualizando su significado. Este enfoque permitirá una comprensión profunda y rigurosa de la obra de Caballero en su contexto histórico y cultural.

Ficha de imagen	
Título o nombre de la obra	
Obra (poner imagen)	

[13] Howard Becker, Los mundos del arte (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008), 59.

Ubicación de la obra			
Fecha de elaboración		Lugar de elaboración	
Técnica		Dimensión	
Artista			
Posición de este en la sociedad			
Breve bibliografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren claves			
Relación del autor con la escena			
Relevancia de la obra y autor de su época			
Patrón o persona quien encarga la obra			
Público destinado			
Descripción del contenido Pre-iconográfico Iconográfico Iconológico			
Situación a la que alude la obra (lo general)			
Época de la situación			
Evento (lo particular)			
Circunstancia (lo accidental)			
Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra			
Texto o documentos anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)			
Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)			
Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)			
Objetivos que se persiguen			
intención			
Casos de una lectura anacrónica de la obra			

Se elaborará la narrativa biográfica de Luis Caballero Holguín siguiendo la metodología de historias de vida de Mayra Chárriez Cordero, permitiendo una comprensión integral de su trayectoria y obra.

Esta metodología implica el análisis de fuentes bibliográficas, documentales y entrevistas para identificar elementos clave en su vida y producción artística. Así, se contextualizará su obra dentro del marco histórico, social y cultural, destacando sus aportes a la cultura colombiana y latinoamericana.

Combinando el análisis iconográfico y contextual previo, esta narrativa biográfica ofrecerá una visión rigurosa y significativa del legado artístico de Luis Caballero.

CAPÍTULO I: ARTE MODERNO EN COLOMBIA

6.1 El desarrollo del arte moderno en Colombia: influencias, movimientos y artistas emblemáticos.

Durante los años treinta y cuarenta Colombia experimentó una serie de transformaciones en su contexto social, político y cultural. En el ámbito político, el gobierno del presidente Alfonso López Pumarejo (1934-1938 y 1942-1945) implementó una serie de reformas sociales que incluyeron medidas como la libertad de prensa, la creación de una pensión para trabajadores y la ampliación del derecho al voto para las mujeres. Además, se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes, marcando un punto crucial dentro de un extenso programa destinado a fortalecer la educación y la cultura en Colombia; esta iniciativa desempeñó un papel fundamental en la promoción del desarrollo artístico y cultural del país, al proporcionar un marco institucional dedicado específicamente al fomento de las artes visuales y escénicas.

Este marco institucional, impulsado por el gobierno de López Pumarejo, proporcionó una plataforma para el surgimiento y la consolidación de figuras destacadas en el mundo del arte colombiano, entre las cuales se destacan Andrés de Santa María y Alejandro Obregón, como lo señala Álvaro Medina en su libro Procesos del arte en Colombia, "La influencia benéfica de Santamaría ya se siente, a pesar de que hay algunos pintores a quienes les ha pasado con la Escuela Impresionista lo que a muchos de nuestros literatos con el Simbolismo: se les ha indigestado"[14]. Sus obras influyeron en otros artistas de la misma época y otras generaciones, como lo fue con Luis Caballero, quien se inspiró en la obra de Obregón para crear su propio estilo figurativo expresionista.

En este contexto, artistas como Andrés de Santa María y Alejandro Obregón se destacaron por sus obras innovadoras y vanguardistas, los cuales se convirtieron en referentes para las generaciones posteriores de artistas colombianos. Andrés de Santa María, en particular, es conocido como uno de los primeros artistas colombianos en adoptar el modernismo europeo, y qué a través de sus obras refleja una fusión entre la técnica europea y las tradiciones locales. Por su

[14] Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia: Tomo I* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 73.

parte, Alejandro Obregón se inspiró en el paisaje y la cultura colombiana para crear obras que reflejan la identidad nacional y la relación entre el hombre y la naturaleza.

Si nos enfocamos en la influencia de Santa María y Obregón en otros artistas, podemos destacar su impacto en el pintor Luis Caballero. Eduardo Serrano Rueda cita a Caballero expresando su admiración: "Santa María y Obregón son los dos artistas que más influyeron en mí. En Santa María, apreciaba su capacidad para generar composiciones enérgicas y dinámicas que desafiaban la gravedad. Obregón, por su parte, logra entrelazar elementos figurativos y abstractos de manera fluida e integrada en sus obras". Esta influencia subraya la importancia de Santa María y Obregón en el panorama artístico colombiano y su contribución a la evolución del arte en el país. Según Marta Traba en su libro *Historia abierta del arte colombiano,* Santa María fue uno de los artistas más importantes de la historia del arte en Colombia. De acuerdo con la autora, el arte de estos artistas emergentes no "… trata del surrealismo intelectual, refinado y coherente de los europeos, sino del surrealismo que nace de formalismos provincianos, de supervivencias coloniales, de la inmarcesible tontería de los ritos sociales, del peso y la constante falsificación de las apariencias."[15]. Esta síntesis se evidencia en sus pinturas, que muestran una clara influencia de la cultura precolombina en su estilo y temática.

En contraste, la obra de Alejandro Obregón se caracteriza por una exploración constante de innovación y experimentación. Como señala Aseneth Velásquez, Obregón "rompió con las tendencias estilísticas tradicionales para originar un lenguaje visual propio"[16]. Sus pinturas muestran una amplia variedad de temas, desde la vida cotidiana en las costas colombianas, hasta la crítica social y política, por ejemplo, Obregón experimentó con técnicas y materiales poco convencionales para la época, como la utilización de aerosoles y la incorporación de materiales encontrados en sus obras, como la arena, el vidrio y la madera. Esta exploración de nuevas formas de expresión lo llevó a ser uno de los primeros artistas en Colombia en utilizar la técnica del collage, en la que combinaba elementos pictóricos con elementos de la realidad. Por esta razón, Marta Traba

[15] Marta Traba, Historia abierta del arte colombiano (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984), 351-352.

[16] Aseneth Velásquez, "Tres maestros, tres generaciones," Revista de Artes Plásticas de Colombia, 15 (1992): 56.

señala que la obra de Santa María y Obregón sigue siendo relevante hoy en día; según ella, "ambos representaban posiciones de «inteligencia» pictórica, de conocimiento pleno y fundamento del problema de la pintura, que ayudaban a sacar el arte colombiano a flote, levantándolo de la incultura plástica en que se debatía"[17]. Por lo tanto, la obra de ambos artistas no solo es importante desde el punto de vista histórico y estilístico, sino también desde el punto de vista cultural y social, ya que es una muestra de la evolución del arte colombiano y de su capacidad para reflejar y transformar la realidad del país.

En su Texto *Los lenguajes del art*e, el crítico Nelson Goodman enfatiza el papel de la creatividad transformadora en la historia del arte, señalando que "La representación o descripción será apropiada, efectiva, reveladora, sutil, interesante, en la medida en que el artista o escritor no solo haya captado relaciones originales y significativas, sino que haya encontrado además la manera de manifestarlas"[18]. Goodman establece entonces que Obregón fue pionero en el uso de un enfoque conceptual en su trabajo, lo que sugiere que estaba más interesado en comunicar ideas y conceptos que solo la representación visual de la realidad. Esta novedosa estrategia se refleja en su estética visual, que se distingue por la experimentación de formas, colores y composiciones, así como por la inclusión de elementos simbólicos y conceptuales en sus obras.

En su libro *Mis pintores*, Juan Gustavo Cobo estudia la obra de Obregón para argumentar que la distinción entre la pintura como síntesis y la crítica como análisis establece una comprensión esencial de la naturaleza del arte, una distinción que cobra relevancia en el contexto de la evolución del arte moderno y contemporáneo, donde la síntesis y la expresión personal se convirtieron en un enfoque clave. Durante una década, Cobo se dedicó al estudio exhaustivo de la obra de Obregón, explorando momentos significativos de su vida y trayectoria, lo que sugiere una conexión dinámica entre la producción artística de Obregón y su contexto histórico. En este proceso, Cobo desafió la idea convencional de que los críticos literarios se enfocan exclusivamente en la literatura, demostrando su enfoque único y personal para abordar la obra del artista. Este compromiso subraya la continua influencia de Obregón en el panorama artístico colombiano y resalta la importancia de

[17] Marta Traba, Historia abierta del arte colombiano (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984), 192.
[18] Goodman, Nelson. "Lenguajes del arte: Una aproximación a la teoría de los símbolos." Barcelona: Paidós, 1980, 43-44.

su elección dentro de una crítica de arte y literatura especializada que, a menudo, se ve limitada por convenciones preestablecidas.

El llamado de Cobo a manifestar "fervores y perplejidades"[19] y abrir un diálogo sobre la pintura de Obregón sugiere un interés en explorar la relación entre el arte y la sociedad colombiana. Esta reflexión es fundamental en un contexto histórico en el que el arte se convirtió en un medio para explorar la identidad cultural y social. También la referencia al "arte del silencio"[20] y su "silencio terriblemente diciente"[21] subraya la importancia del lenguaje visual en la obra de Obregón. En un contexto histórico en el que el arte se volvió cada vez más abstracto y simbólico, esta idea destaca la capacidad de la pintura para comunicar a través de la metáfora y el simbolismo. Por otro lado, Cobo destaca que Wiedemann y Santa María se enfocan en la pintura, lo que implica un énfasis en la materialidad y la representación visual. En particular, ambos artistas se interesan por objetos cotidianos que han sido abandonados, y estos objetos desempeñan un papel crucial en su obra. Estos objetos se convierten en vestigios del pasado, lo que refleja la preocupación profunda de los artistas por la memoria y el paso del tiempo.

En el caso de Andrés de Santa María, su obra se caracteriza por su habilidad para rescatar y elevar a la categoría de arte objetos comunes y olvidados. A través de su pintura detallada y realista, Santa María les otorga una nueva vida y, al mismo tiempo, preserva su conexión con la historia y la cotidianidad. Sus representaciones de estos objetos a menudo transmiten una sensación de nostalgia y atemporalidad, lo que sugiere una reflexión profunda sobre la fugacidad de la vida y la importancia de recordar el pasado.

Esta serie de obras ha sido considerada como una contribución significativa al movimiento figurativo en Colombia durante las décadas de 1960 y 1970. A través de su enfoque en la pintura y la representación de objetos cotidianos, Wiedemann y Santa María ofrecen una perspectiva única y conmovedora sobre la memoria y la historia, enriqueciendo el panorama artístico colombiano con su sensibilidad y su capacidad para transformar lo ordinario en extraordinario. Entre las obras destacadas que ilustran su influencia en el movimiento figuarativo se encuentran “Mulata y

[19] Cobo, Juan Gustavo. Mis pintores. Bogotá: Villegas Editores, 2002, p. 89.
[20] *Ibidem.,89*
[21] *Ibidem.,89*

bodegón" y "Sin titulo" de Wiedemann, así como "Retrato de María Mancini a caballo "y "El arreglo del bebé"de Santa María.

Figura 1. Guillermo Wiedemann "Sin título" 1941.

Fuente: Guillermo Wiedemann, *Sin titulo,* óleo sobre madera, Banco de la Republica.

Figura 2. Andrés de Santa Maria, "Retrato de María Mancini a caballo", 1907

Fuente: Andres de Santa Maria, *Retrato de María Mancini a caballo,* óleo sobre lienzo, Colección Museo Nacional, Bogóta.

Por esto es importante mencionar la influencia de Santa María y Obregón, esto debido a su capacidad para innovar, su enfoque en temas relacionados con la identidad nacional y su impacto duradero en el arte moderno del país. Sus obras artísticas desafiaron las convenciones establecidas, contribuyeron a la construcción de una identidad artística colombiana y dejaron un legado perdurable en la escena artística de Colombia. Su trabajo artístico fue significativo y su legado influyó en el desarrollo del arte moderno en el país.

Como señala Carmen María Jaramillo en su ponencia *Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia,* "Estos primeros puntos en una cartografía de lo que será la modernización de la plástica se generan bajo la presidencia de Rafael Núñez, y algunas circunstancias de su gobierno, como la nueva constitución y el concordato, habrán de ser decisivas

en el curso que va a tomar el mundo del arte por más de cincuenta años"[22]. Esto es importante porque uno de estos cambios fundamentales fue la promulgación de una nueva constitución en 1886. Esta constitución, a diferencia de las anteriores, buscaba unificar al país, que previamente había estado fragmentado por el federalismo. Estableció un gobierno centralista que pretendía cohesionar a Colombia como una nación moderna y unificada. Este proceso de unificación y centralización contribuyó a forjar un sentimiento de pertenencia y nacionalismo en un país previamente fragmentado.

Durante el gobierno de Núñez, la firma del Concordato en 1887 entre la Iglesia y el Estado marcó un cambio fundamental en las relaciones institucionales de Colombia. Este acuerdo, que eliminó la separación entre ambas esferas, estableció un régimen de colaboración en áreas como la educación, lo que permitió una mayor influencia eclesiástica en la esfera cultural y educativa del país. Estos acontecimientos, junto con la nueva constitución, promovieron una mentalidad católico-conservadora enfocada en preservar tradiciones y valores, lo que impactó la autonomía y profesionalización de los campos artísticos y culturales, generando un contexto adverso para el arte moderno, que buscaba emanciparse de influencias externas y cuestionar las normas establecidas. En este marco, Andrés de Santamaría y Ricardo Gómez Campuzano adoptaron un enfoque original y disruptivo, incorporando elementos conceptuales y experimentales en su producción artística. Su trabajo, adelantado a su tiempo, los posicionó como precursores del arte conceptual en Latinoamérica, dejando un legado duradero que transformó la escena artística colombiana y contribuyó significativamente al desarrollo del arte moderno en el país.

Ambos artistas participaron en movimientos artísticos valiosos en Colombia, como el Grupo de Barranquilla y el Grupo de los 13, el primero fue fundado en 1941 por un grupo de intelectuales y artistas que se reunían en la ciudad de Barranquilla, en la costa caribeña de Colombia; entre sus fundadores se encontraban personalidades como el escritor Gabriel García Márquez y el poeta y ensayista Álvaro Cepeda Samudio. El grupo se dedicaba a explorar la identidad cultural de la región caribeña y a promover la literatura y el arte de la zona. En cuanto al segundo movimiento, se formó en Bogotá en 1954 y contaba entre sus miembros con artistas como

[22] Carmen María Jaramillo Jiménez, "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia," Artes la Revista 4, no. 7 (2004): 6-7.

Fernando Botero y Enrique Grau. El grupo buscaba crear una identidad artística nacional y romper con los estilos académicos y tradicionales predominantes en la época.

En el texto *La instalación en el arte contemporáneo colombiano*, Alba Cecilia Gutiérrez Gómez menciona que la influencia de Santa María y Obregón se extiende más allá de Colombia y alcanza a artistas de otros países de América Latina como el argentino Julio Le Parc, el chileno Sergio Montecino y el brasileño Hélio Oiticica. Estos artistas habrían encontrado inspiración en la obra de Santa María y Obregón en cuanto a la exploración del movimiento y la integración de elementos abstractos y figurativos en sus obras. De hecho, la autora destaca que la obra de Santa María y Obregón puede ser considerada como parte del movimiento artístico conocido como el "arte abstracto geométrico latinoamericano", que tuvo una gran influencia en el arte contemporáneo de la región.

Este movimiento se caracterizó por la utilización de formas geométricas y la exploración del color y la composición, dejando de lado la representación figurativa; la forma y el color se convirtieron en los elementos principales del lenguaje artístico, y se buscaba generar una sensación de armonía y orden a través de la organización precisa de las formas y el color en el espacio pictórico. A menudo, los artistas de este movimiento también exploraban la relación entre el arte y la arquitectura, y creaban obras que podían ser vistas como parte de un ambiente arquitectónico más amplio. En ese sentido, Jaramillo Jiménez también destaca que en la década de 1930 hubo un auge de la crítica de arte en Colombia, lo que permitió la creación de un campo de reflexión sobre la producción artística. Según la autora, la presencia de intelectuales como Luis Vidales, Rafael Gómez Barros, Marta Traba, Eduardo Carranza, entre otros críticos, fueron fundamentales para el surgimiento de la crítica de arte en el país; esta crítica de arte permitió el surgimiento de una"[…] crítica seria ejerce la sanción intelectual, sin la cual no es posible esperar progreso alguno"[23] que se interesaba por la producción artística nacional y que establecía un diálogo crítico sobre la misma. Además, estos reseñistas de arte permitieron el surgimiento de un debate analítico que buscaba establecer las características y los valores de la producción artística nacional, lo que contribuyó al fortalecimiento del campo artístico en el país.

[23] Carmen María Jaramillo Jiménez, "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia," Artes la Revista 4, no. 7 (2004): 13

Al respecto, cabe destacar que, según Álvaro Medina, la escena artística colombiana durante los años 30 y 40 experimentó un importante proceso de consolidación de una identidad artística propia. Este proceso se vio influenciado por una serie de exposiciones y eventos culturales que permitieron la difusión y promoción de la producción artística local, lo que a su vez contribuyó al establecimiento de una comunidad artística en el país, como la exposición de la Asociación de Artistas Colombianos en 1934, la exposición de Arte Moderno de 1938, y la exposición de Arte Nacional de 1940, que permitieron la difusión y promoción de la producción artística local. Además, la fundación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia en 1938, y la creación de la revista "Mito" en 1948, sin olvidar Plástica o Prisma, también contribuyeron al crecimiento sólido de la identidad artística nacional. Estos eventos permitieron la difusión del trabajo de artistas colombianos y su reconocimiento a nivel nacional e internacional, sentando las bases para la consolidación de una identidad artística propia en la década de 1950 y en adelante.

El modernismo artístico en Colombia comenzó a gestarse hacia finales del siglo XIX, en un contexto de inestabilidad política y los efectos de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), aunque su consolidación como movimiento ocurrió a inicios del siglo XX, especialmente alrededor de 1910, con la conmemoración del Centenario de la Independencia. Este evento favoreció la recepción de nuevas corrientes artísticas que desafiaban el academicismo predominante, mientras los artistas modernistas, influenciados por teorías contemporáneas, enfrentaban los cambios sociales y políticos, afirmando su individualidad y explorando nuevas formas de expresión. Esta búsqueda sentó las bases del modernismo en Colombia, caracterizado por su concepto fundamental de libertad plástica, que liberó al arte de las restricciones del realismo para adentrarse en territorios más autónomos. Aunque esta emancipación creativa se generalizó en la segunda mitad del siglo XX en América Latina, en Colombia adquirió particularidades únicas, sin desvincularse por completo de las realidades culturales y sociales que lo influenciaron.

Este cambio en la producción de imágenes, donde la representación se vuelve valiosa por sí misma en lugar de buscar la fidelidad a la realidad, es un aspecto importante del arte moderno. Aunque los artistas colombianos participaron en este proceso, su enfoque tuvo características especiales, que estaban intrínsecamente relacionadas con las realidades culturales que permeaban su trabajo.

En este contexto, diversas corrientes de pensamiento, tanto locales como internacionales, influyeron en el panorama intelectual y político de la época. Por ejemplo, las teorías que abordaban temas de justicia social y desigualdad económica encontraron eco en la población colombiana, especialmente entre los movimientos obreros y sindicales. Estas corrientes proporcionaron fundamentos ideológicos sólidos para la lucha por mejores condiciones laborales y la búsqueda de equidad económica. La explotación económica que experimentaban muchos colombianos estimuló la emergencia de movimientos que abogaban por un cambio estructural en la sociedad, tales como los Movimientos Estudiantiles, Movimientos Guerrilleros (FARC, ELN), y Movimiento Político (Partido Comunista Colombiano), entre otros. Germán Colmenares argumenta que estos movimientos sociales no solo reflejaron una respuesta a las condiciones de injusticia económica, sino que también fueron influenciados por las corrientes de pensamiento sobre justicia social y equidad. Su análisis revela cómo las teorías sociales internacionales se adaptaron y se manifestaron en las demandas y acciones de estos movimientos en el contexto colombiano, contribuyendo a una transformación significativa en la estructura política y social del país.[24]

En este mismo periodo, las corrientes filosóficas centradas en el individualismo y la búsqueda de autenticidad personal cobraron relevancia en Colombia. A medida que Colombia avanzaba hacia el siglo XX, especialmente durante las primeras décadas del siglo, se observó un creciente cuestionamiento de las normas tradicionales y una apertura hacia nuevas perspectivas filosóficas y religiosas. Este fenómeno se hizo particularmente evidente a partir de la década de 1920, cuando el país experimentó importantes transformaciones sociales y culturales. La influencia de movimientos como el Modernismo, que comenzó a desarrollarse en la última parte del siglo XIX y se consolidó en el nuevo siglo, trajo consigo una renovación en la literatura y el pensamiento.

A su vez, el auge de movimientos reformistas y la aparición de nuevas corrientes filosóficas, como el Positivismo y el Liberalismo, contribuyeron a cuestionar las normas establecidas y fomentar una mayor diversidad de ideas en el ámbito religioso y cultural. Estos cambios se reflejaron en una mayor apertura hacia las ideas de progreso y modernización, marcando un período de transición en la mentalidad colectiva y las estructuras sociales del país. La promoción de la idea

[24] Germán Colmenares, *La violencia en Colombia* (Bogotá: Editorial El Ancora, 1988), 45.

de que cada persona debería hallar su propia verdad y conjunto de valores fomentó una diversificación de creencias y un impulso hacia una vida genuinamente auténtica. Estas influencias filosóficas se integraron en el entramado social y cultural del país, generando una dinámica en la que las tensiones entre visiones colectivistas y posturas enfocadas en el individualismo desempeñaron un papel crucial en el desarrollo de identidades y movimientos dentro de la sociedad colombiana del siglo XX.

Este cambio no se ha limitado a un mero rechazo de lo religioso en favor de lo secular, sino que ha implicado una reconfiguración profunda de cómo las sociedades entienden y estructuran su mundo. Los historiadores apuntan a una diversidad de factores, incluyendo los avances tecnológicos, la expansión del comercio global y las revoluciones políticas, como catalizadores de este proceso de racionalización. A través de su análisis, se revela cómo este movimiento hacia la racionalidad ha afectado prácticamente todos los aspectos de la vida, desde la organización del trabajo hasta las instituciones gubernamentales, fomentando una sociedad más analítica y orientada hacia el futuro.

Por consiguiente, a medida que se avanzó en el proceso de modernización, surgieron desafíos adicionales. La post-racionalidad más reciente ha destapado las limitaciones y opresiones inherentes a la razón, lo que ha llevado a una pérdida del sentido de futuro que caracterizaba a la vanguardia. En cambio, se ha experimentado una sensación de que el presente se relaciona de alguna manera con los extremos de la historia. Este panorama de cambios culturales y sociales, especialmente con el surgimiento del Modernismo en Colombia, tuvo una profunda influencia en la creación artística a finales del siglo XIX y principios del XX. El Modernismo introdujo una renovación estética en la literatura y las artes visuales, enfocándose en la individualidad y la experimentación formal, adaptadas a la realidad colombiana. Este movimiento reflejó las transformaciones sociales del país y marcó una búsqueda de nuevas formas de expresión. Para comprender esta influencia, es clave consultar estudios específicos sobre el Modernismo colombiano.[25]

[25] David Jiménez Panesso, "Ensayo sobre la modernidad en Colombia," en *Fin de siglo, decadencia y modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia*, editado por el Instituto Nacional de Cultura y la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá: Editorial Presencia, 1994).

Es crucial entender la historia de Colombia dentro del marco de América Latina para captar los diversos caminos hacia la modernidad explorados en la región durante la primera mitad del siglo XX. **La modernidad** en América Latina se refiere a la adopción de ideas y valores europeos que promovían el progreso y la ruptura con tradiciones antiguas. **La modernización** implica la implementación de tecnologías y prácticas modernas para el desarrollo económico y social. **El modernismo** es un movimiento artístico que surgió a finales del siglo XIX, buscando una expresión renovadora que fusionara influencias europeas con las realidades locales. Esta interacción entre modernidad, modernización y modernismo revela cómo América Latina, incluyendo Colombia, adaptó y reinterpretó las ideas europeas para construir una identidad cultural propia y moderna. Sin embargo, es crucial destacar que la modernidad en estas dos regiones adquiere características distintivas, moldeadas por su desarrollo histórico y las condiciones socioeconómicas particulares. En América Latina, la modernización se produjo a ritmos variados y en grados diferentes en cada país. No obstante, es evidente que actuó como una fuerza transformadora y, en muchos casos, una fuente de reinvención formal que abordó los problemas auténticos del continente con originalidad.

6.2 Andrés de Santa de María: Explorando la identidad nacional

Andrés de Santa María es reconocido como uno de los maestros de la vanguardia colombiana, dejando una profunda marca en el panorama artístico del país. Su obra, caracterizada por una fusión única de elementos figurativos y abstractos, refleja una profunda exploración de la identidad nacional y la historia colombiana.

Una de las obras más destacadas de Andrés de Santa María es "*Estudio de joven*" (Fig.3), que refleja su estilo realista y su habilidad en la representación de la figura humana. Inspirado en los estudios del arte clásico, Santamaría rompió con las formas tradicionales y creó una pintura con una pose serena y elegante, con una mirada profunda que transmite introspección y serenidad. Los meticulosos rasgos del rostro del joven, la aplicación cuidadosa del color con una paleta armoniosa, y la atención al detalle en los pliegues de la ropa y el fondo, muestran su compromiso con la precisión y la calidad artística. Además, Santamaría estudió arte en la Academia de Bellas Artes de Bogotá, donde fue influenciado por el arte clásico, el realismo, el arte académico, el

renacimiento italiano y otros artistas colombianos como Rómulo Rozo y Guillermo Wiedemann. Estas inspiraciones se reflejan en su obra "Estudio de joven", que muestra su enfoque realista y su habilidad en la representación de la figura humana con atención al detalle y la anatomía.

Figura 3. Andrés de Santa María, "Estudio del Joven" 1942.

Fuente: Andrés de Santa María, *Estudio del Joven,* Estilo impresionista (1942), disponible en WikiArt.

La figura de Andrés de Santa María emerge como un punto de inflexión en el panorama artístico y crítico de Colombia, desencadenando un complejo entramado de debates y confrontaciones tanto entre los lectores históricos como entre los críticos posteriores. Su presencia en la escena artística se convirtió en un verdadero campo de batalla, donde diferentes interpretaciones y valoraciones de su obra se enfrentaron y entrelazaron, subrayando así la dinámica y la complejidad de la evolución artística y crítica en el país.

Este escenario de confrontación se nutre de una serie de elementos que convergen en torno a la figura de Santa María, cuya obra desafió las convenciones establecidas, generando reacciones polarizadas entre quienes apoyaban su enfoque innovador y quienes preferían formas más tradicionales de expresión artística. Esta tensión se intensificó en un contexto histórico y cultural

marcado por profundos cambios sociales, políticos y económicos que moldearon las percepciones y sensibilidades artísticas de la época. Al mismo tiempo, la recepción e interpretación de su obra han evolucionado significativamente, reflejando las transformaciones de los discursos críticos y las tendencias estéticas en Colombia. Lo que en su momento fue objeto de controversia puede ser ahora admirado o revaluado, evidenciando la naturaleza fluida y contingente de las valoraciones artísticas a lo largo del tiempo. Así, el caso de Santa María se presenta como un microcosmos de la interacción entre el arte, la crítica y la sociedad en Colombia, destacando la diversidad de perspectivas y debates que enriquecen el panorama artístico y cultural del país.

6.3 Alejandro Obregón: Expresionismo comoprofundo significado social

Alejandro Obregón es reconocido como uno de los artistas más influyentes en la escena artística colombiana del siglo XX. Su obra, marcada por un enfoque abstracto y expresionista, refleja una profunda conexión con la realidad social y cultural del país. Una de las obras más impactantes de Alejandro Obregón es "Estudiante Muerto" (Fig.3), que aborda de manera explícita los eventos trágicos ocurridos durante la dictadura del general Rojas Pinilla en Colombia entre 1953 y 1957. Esta obra conmemora la masacre de estudiantes que tuvo lugar el 8 y 9 de junio de 1956, cuando los jóvenes marchaban en honor a la muerte de un estudiante, ocurrida décadas atrás.

Figura 4. Estudiante muerto, Alejandro Obregón, 1956

Fuente: Alejandro Obregón. *Estudiante Muerto*, estilo cubista (1956). Disponible en Google Arts & Culture.

Alejandro Obregón proyecta una imagen profundamente conmovedora y cargada de significado, alejándose del lenguaje directo de la pancarta para capturar la angustia y el dolor de los tiempos turbulentos a través de trazos expresionistas y una paleta vibrante. Su obra trasciende los límites del lienzo, convirtiéndose en una poderosa voz que denuncia las injusticias sociales y políticas mientras explora temas profundos y complejos de manera emotiva y evocadora. Más que un testimonio visual de la historia colombiana, su trabajo representa una declaración sobre la injusticia y la lucha por la libertad, dejando una marca indeleble tanto en el arte colombiano como en la conciencia colectiva del país.

En *Estudiante muerto* el cuerpo del estudiante fallecido está rodeado de objetos como botellas, frutas, vasos y flores como una naturaleza muerta. Cuando se ve bajo esta luz, la mesa adquiere una calidad ritual y se utiliza como punto focal para la celebración litúrgica. La obra de arte transmite una imagen poderosa y conmovedora al evocar la solemnidad y la tragedia de la situación. De hecho, Obregón pudo inspirarse primero en Rembrandt, ya que esta obra evoca mucho a *La lección de anatomía del doctor Tulp* al igual que esta clase de disección, Obregón da un enfoque constructivo al representar la estructura fragmentada del cuerpo del estudiante muerto, con una detallada disección del antebrazo y la mano, que adquiere una oscuridad similar a la obra del artista holandés, pero también hay influencias de Velázquez y Goya, así como de movimientos artísticos contemporáneos como el realismo social, que usa el arte para abordar cuestiones políticas y sociales, y el expresionismo abstracto, que tiene un estilo gestual y emotivo. Mientras evita la franqueza del "arte comprometido"[26], Obregón utiliza un enfoque sutil en su trabajo para abordar de manera reflexiva y simbólica los problemas políticos y sociales.

[26] El arte comprometido es un tipo de expresión artística que tiene como objetivo explícito comunicar un mensaje político o social o una posición en relación con cuestiones sociales, políticas o culturales. Está conectado a las creaciones artísticas que abordan temas polémicos, aumentan la conciencia sobre las injusticias, las denuncian o piden un cambio social, utilizando el poder del arte para expresar críticas y reflexiones sobre cuestiones sociales y políticas.

En conclusión, se puede decir que tanto Andrés de Santa María como Alejandro Obregón fueron figuras fundamentales en la renovación de la producción artística colombiana durante los años 30 y 40. Sus obras, aunque como ya se había mencionado, distintas en enfoque y técnica, reflejan una búsqueda por encontrar una identidad artística nacional y explorar nuevas formas de expresión. Además, sus trabajos han tenido un impacto significativo en la escena artística colombiana, inspirando a una generación de artistas que se interesaron por él arte moderno.

CAPITULO II: HISTORIA DEL ARTE EN COLOMBIA

7.1 El impacto de la República Liberal y el Frente Nacional en la Escuela de Bellas Artes y el Modernismo Artístico en Colombia

Es relevante mencionar que el área cultural andina inicialmente mostró resistencia a las transformaciones del mundo moderno. Una de las razones detrás de esta actitud puede encontrarse en la apariencia de unidad que se atribuyó a todas las culturas en relación con una perspectiva nueva: la cultura española. Aunque se consideraba que esta cultura era la más premoderna entre las europeas, en realidad se unificó de manera superficial, lo que acentuó la división dicotómica entre la cultura indígena y la cultura europea, sin lograr una integración coherente y sistemática a través del mestizaje. Por otro lado, es importante señalar que la región andina no experimentó en su totalidad la revolución burguesa que ocurrió en otras regiones, lo que en última instancia justificó la lucha por la independencia. Si bien existen matices en esta realidad, la mayoría de la región siguió principios de continuidad económica y social que se remontaban a la época colonial y los perpetuaba.

Cuando observamos el siglo XIX en esta área, podemos notar que no se logró una integración nacional completa ni una transformación de las bases del sistema económico. En muchos casos, la creatividad y el progreso parecían estar estancados, aferrándose a fórmulas preexistentes que eran claramente premodernas. Un ejemplo de esto es la persistencia de la dialéctica entre el amo y el siervo, que condujo a una especie de parálisis, al punto de que incluso la actitud revolucionaria se vio afectada por la rigidez del sistema.

Sin embargo, una vez que se desató el proceso de independencia de las metrópolis coloniales y se insertó en el ciclo revolucionario internacional, que abarcó los últimos años del siglo XVIII y buena parte del XIX, cada país de América Latina comenzó a desarrollar una identidad única que incorporaba elementos y tendencias importadas en todos los ámbitos. Este proceso de influencias y adaptación se extendió hasta las primeras décadas del siglo XX.

Con esto, durante el siglo XIX, gran parte de la academia artística colombiana estuvo caracterizada por la influencia y la importación de corrientes artísticas, artistas y escuelas de otras regiones. Este fenómeno continuó hasta las primeras décadas del siglo XX, y en sus inicios, estuvo fuertemente marcado por el academicismo. Aunque esta influencia se manifestó algo más tarde en Colombia en comparación con países como México y Cuba, se destacaron acciones particulares que contribuyeron a su desarrollo, como la iniciativa de Felipe Santiago Gutiérrez, un pintor mexicano que fundó la Academia Gutiérrez durante sus estadías en el país. En esta academia, Gutiérrez enseñó pintura y produjo obras de relevancia para la historia artística de Colombia, incluyendo retratos de figuras destacadas de la vida política y social de la época, como los constituyentes de 1886.

La consolidación oficial de la academia en Colombia se produjo con la fundación de la Escuela de Bellas Artes en 1886, institución que se convertiría en la academia de arte plástico en el país, durante el gobierno de Rafael Núñez. Este fue considerado uno de los primeros presidentes en emprender un intento de modernización del país, aunque en una fase incipiente. La academia colombiana se basó en el modelo europeo de finales del siglo XIX, que ya había evolucionado significativamente desde sus inicios en el siglo XVII. En sus primeras etapas, la academia europea se centraba en la formación de artistas como artesanos, enfocándose en aspectos técnicos como el dibujo preciso, la representación temática, el manejo de la luz y el color, y la búsqueda de una “belleza” objetiva. Esta formación se basaba en la estricta aplicación del aprendizaje adquirido, proporcionando a los pintores cierta seguridad en sus habilidades, pero limitando su capacidad de creatividad individual y su capacidad para interpretar y valorar la realidad de manera subjetiva.

Según las palabras de Marta Traba, en Colombia se emplea el término “académica” para referirse a la pintura de finales del siglo XIX que sigue principios normativos tradicionales en su ejecución, diciendo "Por extensión del término y por magnificarlo, se da en Colombia el apelativo

de académica a la pintura de fin de siglo que obedece a principios normativos de oficio"[27] Esto se refleja en una producción artística que se apegaba a las convenciones académicas y normas establecidas en ese momento.

La primera mitad del siglo XX en Colombia estuvo marcada por la agudización de una serie de conflictos tales como la confrontación entre liberales y conservadores, la violencia derivada de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y las tensiones generadas por la falta de un modelo político cohesivo, esto y las contradicciones en todos los ámbitos de la sociedad, que culminaron en violencia política, una característica que ha perdurado hasta la época actual. La creciente separación entre los intereses del país y los intereses de los grupos políticos creó una dualidad entre el país como entidad nacional y el país político, una dualidad que fue dramáticamente señalada por Jorge Eliécer Gaitán medio siglo después y que definió la vida moderna en Colombia.

Durante esta etapa inicial de la academia en Colombia, el género artístico más recurrente fue el retrato. Los retratos se convirtieron en una herramienta de reafirmación para la emergente burguesía colombiana, que tenía características muy diferentes a la burguesía europea. Como señala Traba, la llamada burguesía colombiana no tenía una base económica sólida que la respaldara y estaba compuesta en gran medida por miembros de la milicia, terratenientes, el clero y comerciantes. Estos grupos buscaban que el arte los representara y perpetuara dignamente, siguiendo su propia visión, que en general estaba desvinculada de la realidad nacional y no permitía la interpretación crítica por parte de los artistas. En lugar de revelar la realidad, esta corriente artística tendía a ocultarla, perpetuando la visión de la élite dominante. Así, la historia del arte en Colombia se desarrolla al margen de la realidad nacional, con los artistas que parecen estar desconectados de esa realidad y, en cambio, tienden a encubrirla con su enfoque artístico.

En ocasiones, los artistas se identifican en sus obras con sus clientes y sus intereses, lo que limita el valor de su arte a las normas del oficio, sin intentar desvelar la verdadera naturaleza del país o las fuerzas profundas que moldean esa realidad. Ni siquiera se aventuran a emitir juicios de valor sobre esta situación. Esta situación perdura al menos hasta las primeras décadas del siglo XX, caracterizándose por un arte que encubre en lugar de revelar, y que a menudo parece cómplice en

[27] Marta Traba. *Historia abierta del arte colombiano*. Instituto Colombiano de Cultura, 1984. p 109

el proceso de distorsión y tergiversación de la realidad. Como señala Eugenio Barney Cabrera, este período se convierte en una época "anti-crítica", marcada por la exaltación exagerada de las glorias locales y la gradual pérdida de puntos de referencia objetivos[28].

Sin embargo, es esencial destacar que algunos pintores, como Epifanio Garay (1849-1903), lograron conferir gran dignidad a su trabajo dentro de los límites impuestos por la sociedad, aunque su descriptiva no exploraba elementos de significado más profundos ni se adentraba en el arte moderno. Otros artistas destacados de la academia fueron Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930) y Francisco Antonio Cano (1865-1935), quienes mostraron señales de aproximación al arte moderno mediante pequeños detalles de libertad en el uso del color o el trazo, pero sin transformarse significativamente. Como ejemplo, Acevedo Bernal en el retrato de *La niña de la columna* (1894), aunque exhibe un manejo competente de los elementos formales junto a una aplicación superficial de los elementos modernistas; sigue siendo un heredero fiel de la academia y carece de una intención más profunda o autonomía expresiva.

Figura 5. Ricardo Acevedo Bernal “La niña de la columna” 1894

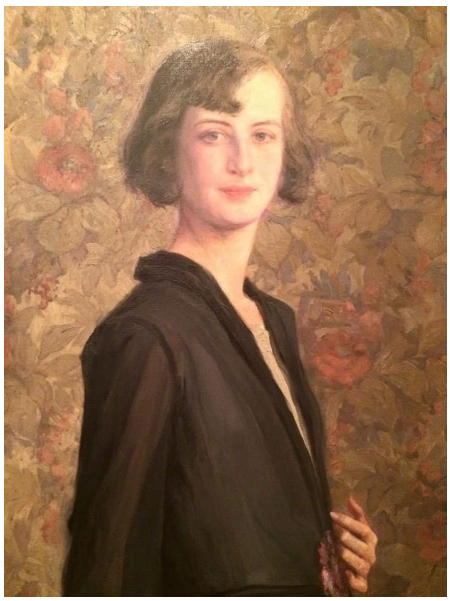
.

[28] Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia, Bogotá*, Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1970, pág. 133.

Fuente: Ricardo Acevedo Barnal, *la nina el la columna*, Óleo sobre tela,1894, disponible en Museo Nacional de Colombia - Piezas en diálogo (Agosto, Septiembre, Octubre)

En el caso del *retrato de Carolina Cárdenas* (1934) de Francisco Antonio Cano, se mantiene en la misma línea que sus predecesores académicos, incluso cuando la sociedad colombiana comenzaba a cambiar hacia la reivindicación de las libertades ciudadanas características de los Estados modernos. Estos factores y la forma de expresarlos en su obra pictórica parecen pasar desapercibidos para el artista. Este retrato, como las obras de sus predecesores académicos, adopta un enfoque realista y convencional en su representación de la figura humana, pasando por alto los cambios y desarrollos significativos que se estaban produciendo en la sociedad colombiana de entonces. La falta de una respuesta más audaz a estos cambios sociales y políticos en su obra puede interpretarse como una oportunidad perdida para Cano en términos de reflejar la dinámica en evolución de su entorno y adoptar nuevas tendencias artísticas que estaban surgiendo en ese período de transformación.

Figura 6. Francisco Antonio Cano "Retrato de Carolina Cardenas" 1934.



Fuente: Francisco Antonio Cano, *Retrato de la artista colombiana Carolina Cárdenas*, Estilo art deco,1934, disponible en Wikimedia Commons.

En contraste con lo que podría suponerse, y a pesar de los intentos previos de modernización, la estructura de la sociedad colombiana en el período al que nos referimos se asemeja en gran medida a la premodernidad. Los trabajadores son comparables a los que se vivía en el feudalismo, controlados de manera autoritaria por la clase alta, el señorío, y obstaculizan el proceso de construcción de un estado moderno orientado hacia el desarrollo y el progreso. En su lugar, parecen instalarse en un tiempo mítico, como a si se tratase de Macondo, mediante un retorno al colonialismo, la sumisión y la imitación en lo que respecta al desarrollo artístico, sin tomar en cuenta el contexto circundante. Entonces se trata de una sociedad[29], que conserva estructuras muy coloniales, pero se reviste de una apariencia capitalista. La obra de estos académicos ha sido etiquetada como "pseudo cultura" porque carece de crítica, como Marta Traba lo describe, y muestra una falta de comprensión de la historia y de la reflexión sobre la sociedad y sus estructuras. Se centran únicamente en el arte como halago y entretenimiento.

Andrés de Santamaría (1860-1945), ya mencionado en otro capítulo, se destaca como una figura excepcional en el panorama artístico colombiano. Aunque nació en el país, pasó la mayor parte de su vida en Europa, residiendo en Bruselas, París y Londres, con estancias esporádicas pero significativas en su tierra natal como pintor, profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. A diferencia de sus contemporáneos como Garay o Acevedo Bernal, Santamaría abordó el retrato con una perspectiva innovadora. Según Marta Traba, Santamaría no fue simplemente un instrumento de la burguesía, sino que utilizó a esta para alcanzar sus objetivos artísticos, enriquecidos por un profundo conocimiento de las vanguardias europeas. Al subvertir el orden jerárquico tradicional de los temas y desafiar los estratos sociales inamovibles de la pirámide social colombiana, Santamaría logró desarrollar un estilo propio. La ausencia de una formación artística exclusivamente colombiana le permitió formar una visión única, influenciada por su experiencia en el extranjero.

[29] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967)

7.2 La influencia de los artistas europeos en la educación artística y la evolución de los 'ismos' en América Latina

El período en Colombia que abarca desde finales de los años 20 hasta principios de los 30 marca la emergencia del estado liberal durante el gobierno de Enrique Olaya Herrera. Este período coincide con la huelga bananera de los trabajadores de United Fruit en 1928 y la subsiguiente represión, que fue posteriormente tratada por Gabriel García Márquez en su novela "La hojarasca" o Álvaro Cepeda Samudio en “La casa grande”. Fue en esta época que comenzó a surgir gradualmente el arte moderno en el país. Este período fue testigo del desarrollo de sindicatos, el inicio de la industrialización y el surgimiento de la clase trabajadora como un problema importante, especialmente en el caso de los trabajadores de las bananeras. También marcó el comienzo de las clases medias como apoyo a los movimientos populistas. Además de los cambios tumultuosos de la época, como la implementación de la primera ley de tierras y la reforma agraria bajo el gobierno de López Pumarejo, el surgimiento de sindicatos y los violentos enfrentamientos entre los partidos políticos tradicionales por el control del poder, otro evento trascendental fue el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Este período ha sido caracterizado de diversas maneras, desde "La Incipiente Modernidad" hasta "El Nacionalismo" y "La Era de los Cambios". Los artistas que se destacan durante esta etapa, como Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Carlos Correa, Gonzalo Ariza, Alipio Jaramillo, Sergio Trujillo Magnenat, Ramón Barba, José Domingo Rodríguez, Rómulo Rozo, Josefina Albarracín y Hena Rodríguez, entre otros, reflejan una amplia diversidad de posturas y enfoques creativos.

En muchos sentidos, esta generación se considera la más significativa de Colombia en el siglo XX, ya que introdujo la modernidad en el país. Trabajaron en diversas áreas culturales, no solo en el arte, y compartieron una fuerte inclinación hacia la búsqueda de una expresión nacional. Aunque esta búsqueda tomó diferentes caminos, todos ellos se unieron en su pretensión de modernidad en sus respectivos campos de acción. Esta generación y su persistente interés nacionalista se mantuvieron en el segundo cuarto del siglo y continuaron hasta el presente. Se centraron en referencias temáticas y mostraron una oposición sistemática al llamado "arte

internacional", enfocándose más en temas y dejando de lado otros aspectos de mayor profundidad o alcance.

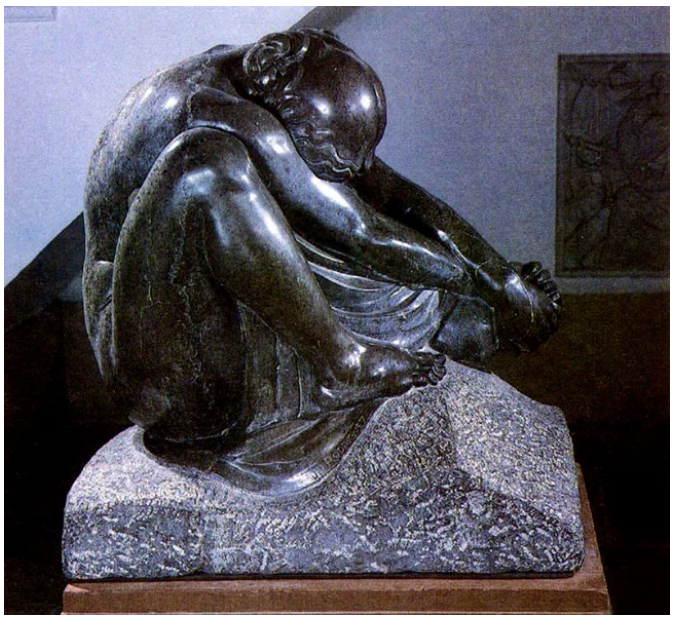
Es importante destacar que las sociedades con una historia republicana relativamente corta, como la de Colombia, suelen enfrentar desafíos en la consolidación de valores culturales duraderos y aceptados de manera generalizada. Debido a su historia caracterizada por rupturas y transformaciones políticas y sociales frecuentes, estas sociedades a menudo experimentan cambios continuos en sus valores culturales. Esta falta de continuidad en los valores culturales puede llevar a una evolución constante en las formas de expresión artística y en la percepción de la identidad cultural, reflejando así las dinámicas de cambio y adaptación propias de contextos históricos en transformación. En Colombia, no se produjeron manifiestos modernistas o nacionalistas, sino que se desarrolló un tipo de arte nuevo influenciado por el americanismo. La revista "Universidad", dirigida por Germán Arciniegas y con la colaboración de Baldomero Sanín Cano, fue la primera en adoptar estas actitudes. Aunque no tuvo la difusión de otras revistas de América Latina, difundió el trabajo de artistas como Rómulo Rozo y Ramón Barba, y brindó espacio para la presentación y explicación del trabajo de jóvenes artistas colombianos que aspiraban a ser modernos, particularmente dibujantes y caricaturistas influidos por movimientos como el cubismo, el futurismo o el abstraccionismo. Entre estos dibujantes se encontraban Lisandro Serrano, Alfonso María de Ávila, Gustavo Lince, Jorge Cárdenas y Jorge Franklin, que exploraron tímidamente el geometrismo y la transición de la figura plana a la tridimensionalidad en sus obras.

La figura de Rómulo Rozo (1899-1964) se erige como una pieza fundamental en la historia del grupo "Bachué". Fue él quien, a través de su escultura de la diosa precolombina, otorgó el nombre al grupo. Esta obra, creada para la decoración del pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, no solo marcó un hito en su carrera, sino que también simbolizó un cambio significativo en su estilo artístico. Rozo evolucionó desde un estilo inicialmente barroco hacia una búsqueda de una expresión americana más auténtica. Identificó formalmente el sentimiento de lo americano en su obra, tanto en Colombia como en México, donde desarrolló su trabajo posterior.

Por otro lado, la contribución de Ramón Barba (1892-1964) también dejó una huella profunda en el panorama artístico colombiano. Llegado desde La Habana a Colombia en 1925, Barba transitó desde el neoclasicismo hasta un realismo monumental y vigoroso, influenciado en

gran medida por el arte español. Sin embargo, su obra no se limitó a imitar modelos extranjeros, sino que exploró temáticas indigenistas, alejándose de los dictados de la academia. Esta nueva dirección artística de Barba tuvo una influencia notable en el grupo conformado por José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez y Josefina Albarracín. Sus esculturas reflejan una ruptura con las convenciones establecidas y una búsqueda de una identidad artística más auténtica, alineada con la realidad y la riqueza cultural de Colombia. Por ejemplo, en la obra *Angustia* (1942) de José Domingo Rodríguez, se observa una experimentación con formas abstractas que desafían las normas tradicionales del realismo. Hena Rodríguez, por su parte, innovó con *Cabeza de negra* (1944), utilizando materiales y técnicas que rompen con los estilos clásicos. Josefina Albarracín también incorporó elementos culturales locales en piezas como *El bobo de pamplonita* (1932), donde su escultura refleja una conexión profunda con la identidad cultural colombiana.

Figura 7. José Domingo Rodríguez, “Angustia” 1942



Fuente: José Domingo Rodríguez, *Angustia*, Granito ,1942, disponible en Cien años de arte colombiano: Nacionalismo y teorías (Colección Museo Nacional, Bogotá)

Figura 8. Hena Rodriguez, “Cabeza de negra”1944

Fuente: Hena Rodríguez, *Cabeza de negra*, Madera ,1944, disponible Imagen del Museo Nacional de Colombia en X

Figura 9. Josefina Albarracín, "El bobo de pamplonita" 1932

Fuente: Josefina Albarracín, *El bobo de pamplonita,* Madera ,1932, disponible en Albarracín de Barba, Josefina - Diccionario Enciclopédico (Museo Nacional de Colombia)

Por otro lado, figuras como Carlos Correa e Ignacio Gómez Jaramillo lograron fusionar influencias anteriores con la vanguardia europea a través de una incansable experimentación artística. Luis Alberto Acuña estableció conexiones con el muralismo mexicano, mientras que Alipio Jaramillo colaboró directamente con David Alfaro Siqueiros en proyectos realizados en Chile y Brasil. Pedro Nel Gómez, en cambio, se destacó por sus murales representativos en Colombia, los cuales narraban la epopeya de su región antioqueña, desde la época de la minería del oro hasta la industrialización y la vida urbana contemporánea. Estos murales marcaron una ruptura con las convenciones académicas y reflejaron una amplia gama de intereses y preocupaciones sociales y culturales.

El desarrollo del modernismo en el arte colombiano puede interpretarse como un proceso de transformación gradual y selectiva. Aunque en su momento, los artistas involucrados fueron etiquetados como revolucionarios, su enfoque fue más bien una "modernización cautelosa". Es fundamental aclarar que el modernismo artístico en Colombia no debe confundirse con los procesos de modernización general del país, que abarcaban cambios sociales, económicos y tecnológicos más amplios. Sin embargo, es cierto que algunos elementos de la modernización, como el contacto con movimientos internacionales, influyeron en la adopción de nuevas corrientes artísticas. Un ejemplo notable es la influencia del muralismo mexicano, que impactó de manera significativa a los artistas colombianos que exploraban temas sociales, indígenas, negros o mestizos en ese período. Aunque estos temas reflejaban una conciencia social y una respuesta a las transformaciones del país, el modernismo artístico en sí mismo mantuvo una identidad distinta, caracterizada por la búsqueda de nuevas formas estéticas y la ruptura con las tradiciones académicas.

Figura 10. Ignacio Gomez Jaramillo, “La Liberacion de los esclavos” 1937

Fuente: Ignacio Gómez Jaramillo, *La liberación de los esclavos*, Boceto para mural, 1937, Disponible en Ignacio Gómez Jaramillo - Boceto para el mural *La liberación de los esclavos* (1937)

7.3 La década de 1940 y una nueva generación de artistas

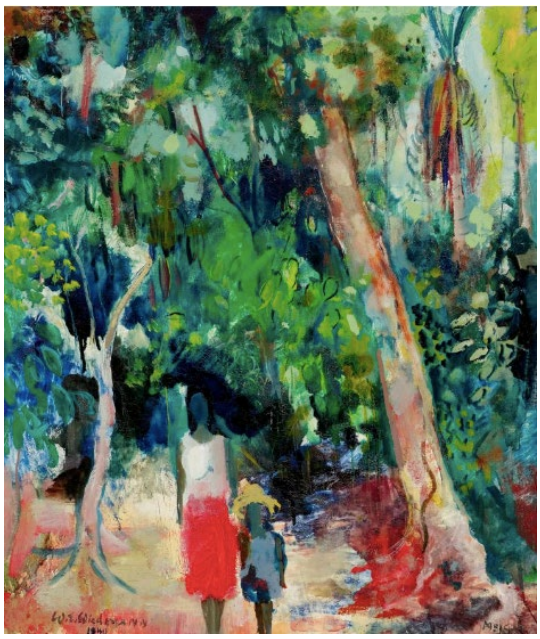
Durante la década de 1940, emergió un grupo de artistas jóvenes, en su mayoría nacidos después de 1920, que buscaban una transformación radical en el concepto y la práctica artística, dirigiendo su atención hacia la expresión plástica en sí misma. Estos artistas delinearon de manera clara y contundente el camino hacia la modernización artística, integrándose a la reinvención característica del arte del siglo XX. La década de 1950 marcó una consolidación en la actitud de apertura en el arte colombiano, con la aceptación definitiva de los postulados del movimiento moderno y la integración en la escena internacional. Durante este período, varios artistas destacados emergieron y contribuyeron significativamente al panorama artístico colombiano.

Por ejemplo, Enrique Grau, reconocido por su obra "Mulata cartagenera" de 1940, inicialmente influenciada por tendencias artísticas anteriores, experimentó con audaces formas abstractas antes de desarrollar su característica pintura sensual, tropical y exuberante.

Alejandro Obregón, cuya carrera artística abarcó cautelosamente diversas vanguardias, demostró una enorme potencia imaginativa. Con el tiempo, logró consolidar su estilo, centrado en el paisaje tropical, que expresaba profundamente el alma de Colombia.

Guillermo Wiedemann, de origen alemán, inició su carrera capturando paisajes tropicales y figuras negras en sus obras, antes de evolucionar hacia el expresionismo abstracto, convirtiéndose así en un destacado exponente de esta corriente. Su trayectoria ejemplifica la diversidad y riqueza del arte colombiano durante este período de transformación y consolidación.

Figura 11. Guillermo Wiedemann, “Sin título” 1940



Fuente: Guillermo Wiedemann, *Sin título*, Óleo sobre lienzo, 1940, Disponible en Guillermo Wiedemann Auction Lot

Eduardo Ramírez Villamizar, reconocido por su pintura geométrica de gran perfección basada en planos de color, exploró también el relieve y finalmente se dedicó a la escultura. Edgar

Negret, cuyas obras iniciales en yeso eran notablemente simplificadas, se orientó más tarde hacia el trabajo en metal, desarrollando un estilo caracterizado por la síntesis y la abstracción. Fernando Botero emergió en la escena del arte colombiano a finales de la década de 1950, introduciendo una propuesta plástica de gran significación que influyó de manera determinante en el destino de la figuración artística en el país.

Este grupo de artistas, conocidos como "Los grandes del arte en Colombia", presentaba propuestas artísticas muy personales y enfoques diversos. Sin embargo, su madurez y consolidación como figuras influyentes en el arte colombiano se alcanzarían en la década siguiente. A lo largo de su desarrollo histórico, el arte en Colombia transitó desde un academicismo influenciado por la mentalidad decimonónica hasta un acercamiento tímido al Impresionismo y al Cubismo. Posteriormente, experimentó una etapa de nacionalismo fuertemente influenciado por el muralismo mexicano, que utilizaba los elementos del arte moderno para expresar realidades locales. Más tarde, el arte moderno colombiano se vinculó directamente con las vanguardias artísticas internacionales, destacando por su énfasis en la libertad formal y su intento de definir lo peculiar de la cultura colombiana, caracterizada por rupturas y negaciones en lugar de una continuidad de valores.

A partir de la década de los 60, se intensifica el compromiso entre el arte y la sociedad, y se observa una pluralidad de corrientes artísticas con influencias internacionales, generando discursos artísticos que no pueden unificarse fácilmente. A pesar de los esfuerzos por modernizar la sociedad colombiana, en muchos aspectos, la estructura social del país aún conserva rasgos de la premodernidad y se sumerge en un tiempo mítico. En este contexto, el arte se nutre de ese pensamiento mítico y mágico que persiste en la mayoría de estas sociedades, y puede ser un camino hacia la utopía de la identidad cultural. La búsqueda de esta identidad cultural ha impulsado la práctica de diversas posibilidades de acción en el ámbito artístico.

Por ende, en cuanto a la escena artística, ciudades colombianas como Medellín, Cali y Barranquilla emergieron como alternativas a la capital, Bogotá, destacándose por la realización de eventos internacionales como las Bienales en Medellín y la especialización en artes gráficas en la Bienal de Cali. A pesar de su actividad artística, los artistas de estas ciudades no se caracterizaron por tener rasgos regionales distintivos en sus obras.

Un hito significativo de la década de 1970 fue la aparición de tres revistas especializadas en arte: "Arte en Colombia", dirigida por Celia de Bribragher; "Revista de Arte y Arquitectura en América Latina", dirigida por Alberto Sierra; y "Sobre Arte", dirigida por los artistas Carlos Echeverri y Beatriz Jaramillo. Estas publicaciones retomaron el legado de las pioneras "Plástica" y "Prisma" de los años cincuenta. "Arte en Colombia" sigue siendo una revista de prestigio en América Latina. Sin embargo, a pesar de la presencia de estas revistas, la crítica de arte especializada seguía siendo escasa en la región, y muchos críticos carecían de una formación sólida en teoría e historia del arte, lo que a veces resultaba en opiniones poco fundamentadas.

El arte moderno en Colombia, encarnado por la generación de artistas de las décadas de 1930 y 1940, exhibe una serie de características distintivas que reflejan las tendencias globales del arte en el siglo XX. Estas características no solo definieron su obra, sino que también dejaron una marca indeleble en el panorama artístico colombiano.

Primero, estos artistas fueron muy influenciados por las manifestaciones artísticas primitivas, especialmente las de África y Oceanía. Esta influencia se manifestó en la integración de elementos estilísticos y temáticos de estas culturas en sus obras, lo que resultó en una ruptura con las convenciones estéticas tradicionales. Este interés por lo primitivo se alineó con una corriente más amplia en el arte moderno, que buscaba explorar lo auténtico y lo no convencional. Además, la generación aspiraba a comunicar emociones y sentimientos de manera directa a través de su arte, adoptando la creencia de que este podía transmitir mensajes tan poderosos como la música. Así, en lugar de enfocarse en representaciones realistas, se centraron en la expresión emocional y en establecer una conexión inmediata con el espectador.

La abstracción emergió como una característica fundamental de este período, junto con un énfasis en la superficie de las obras. Los artistas abandonaron progresivamente la representación tridimensional realista en favor de concentrarse en la superficie del lienzo, utilizando colores y formas abstractas para sugerir espacio y volumen. Esta exploración de la abstracción permitió una mayor libertad en la expresión artística. En términos de formas, la simplificación fue una tendencia clave; muchos artistas consideraban que las formas simples y autónomas eran más genuinas y respetables que las complejas o altamente ornamentadas. Por ende, esta búsqueda de la simplicidad se vio reflejada en la selección de formas visuales más puras y en la composición de las obras.

Durante esta época también se exploró la parte imaginativa, como los sueños, esta también desempeñó un papel importante como inspiración o expresión, para lograrlo, muchos de estos artistas adoptaron una aproximación especial en su proceso creativo. Emplearon técnicas conocidas como "prácticas automáticas"[30], un enfoque que les permitía liberar su creatividad sin las restricciones típicas de la racionalidad. Bajo esta influencia, los artistas se sumergieron en un estado de flujo creativo, donde las ideas y las imágenes fluían de manera espontánea y sin premeditación. Esta práctica les permitía explorar lo inexplorado y lo subconsciente, llevando a la superficie emociones, pensamientos y visiones que normalmente permanecen ocultos en el mundo consciente. Los sueños, con sus paisajes surrealistas y su flujo de pensamientos abstractos, se convirtieron en una fuente inagotable de inspiración.

Figura 12. Enrique Grau, “Autorretrato con símbolos”, 1940

[30] Técnicas artísticas inspiradas por el surrealismo, promovidas por André Breton, que permiten la creación espontánea desde el subconsciente sin control racional.

Fuente: Enrique Grau, *Autorretrato con símbolos*, Óleo sobre lienzo, 1940, Disponible en Enrique Grau: Homenaje, el ayer y el hoy en la vida de Enrique Grau

Por otro lado, el arte colombiano abrazó la experimentación con técnicas y materiales pioneros, introduciendo innovadoras prácticas como el "collage", el ensamblaje y la creación de esculturas a partir de elementos encontrados o manufacturados. Además, exploraron nuevos materiales, como plásticos y elementos naturales, para dar vida a obras tridimensionales, agregando una dimensión cinética a su expresión artística. Este movimiento se caracterizó por su enfoque en la superficie del lienzo, abandonando el cubo escénico tradicional para sugerir espacio y volumen a través del uso de áreas de color. Valoraban las formas simples e irreductibles sobre las complejas o simbólicas, y se sumergieron en la representación de atmósferas y los sueños, empleando las técnicas ya mencionadas. Ejemplos destacados de artistas de esta época incluyen a Débora Arango e Ignacio Gómez Jaramillo, quienes capturaron la esencia de esta experimentación en sus obras.

Figura 13. Débora Arango, “La danza”, 1949

Fuente: Débora Arango, *La danza*, Acuarela, 1949, Disponible en Débora Arango en ArtNexus

Durante estas décadas la generación de artistas nacionalistas alcanzó su pleno desarrollo con figuras notables como Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Débora Arango, Carlos Correa, Alirio Jaramillo, Gonzalo Ariza, Sergio Trujillo Magnenat, Ramón Barba, José Domingo Rodríguez y Rómulo Rozo. Sus obras abordaron una variedad de temas, desde mitologías populares hasta la vida de las mineras y la maternidad, pasando por la violencia y otros asuntos de relevancia social. También hicieron hincapié en la exaltación de la raza indígena, y artistas como Ramón Barba y Rómulo Rozo crearon esculturas y obras en madera y piedra para expresar esta temática. Hubo algunos artistas que continuaron con legado de la generación nacionalista y algunos de ellos alcanzaron reconocimiento internacional. Se destacaron por su capacidad para transformar la representación de la realidad mediante una pintura rica en imaginación, generando alusiones espaciales de gran belleza. Además, exploraron la diversidad racial y cultural en Colombia, con Guillermo Wiedemann sobresaliendo por sus acuarelas y óleos que retrataban a mujeres negras representando la diversidad étnica en su obra. Esta diversidad racial y cultural abarca la riqueza de grupos como los afrodescendientes, quienes, debido a la historia de la esclavitud y la mezcla de culturas, conforman una parte fundamental de la identidad colombiana. Wiedemann, al centrarse en las mujeres negras, no solo mostraba la belleza y dignidad de estas comunidades, sino que también reflejaba las complejidades de la jerarquización racial en Colombia, visibilizando a un grupo históricamente marginado.

7.4 Limitaciones y posibilidades en la escena artística de Colombia durante los años 50: una mirada desde la crítica del arte de Casimiro Eiger y Marta Traba.

Durante los años 50 el país estaba en un proceso de modernización y urbanización acelerada, los diferentes gobiernos de Laureano Gómez (1950-1951), Roberto Urdaneta Arbeláez (1951-1953), Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) y Alberto Lleras Camargo (1958-1962) estaban llevando a cabo una serie de reformas políticas y económicas para atraer inversión extranjera y mejorar la economía del país. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos, la pobreza y la desigualdad seguían siendo problemas importantes en Colombia, y muchos campesinos y trabajadores urbanos seguían viviendo en condiciones precarias.

Además, durante esta década, Colombia se vio afectada por la Guerra Fría y la creciente influencia de Estados Unidos en América Latina. En 1950, Colombia se unió a la Organización de los Estados Americanos (OEA), y en 1951, el país firmó el tratado de asistencia mutua con Estados Unidos. Estos eventos tuvieron un impacto en la política interna de Colombia, y en la forma en que el país se relacionaba con otros países de la región y del mundo. Este efecto se reflejó en el surgimiento de nuevos movimientos artísticos y estilos que incorporaban elementos de la cultura popular estadounidense y se alejaban de las formas tradicionales del arte como el arte pop y el arte cinético[31], que utilizaban técnicas innovadoras y materiales no convencionales para crear obras que reflejaban los cambios sociales y culturales de la época. Además, algunos artistas como Omar Rayo, Guillermo Wiedemman y Enrique Grau emplearon su trabajo como una forma de protesta contra la intervención estadounidense en América Latina y la imposición de su cultura en la región.

De igual modo, Álvaro Medina destacó que en los años 50 se produjo un proceso significativo de desarrollo y consolidación de una identidad artística propia en Colombia. Según Medina, este proceso fue impulsado en gran medida a la realización de una serie de exposiciones y eventos culturales que permitieron la difusión y promoción de la producción artística local. Entre los eventos más destacados, se encuentra la fundación del Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1955, institución que permitió el acceso a una amplia variedad de manifestaciones artísticas como el arte abstracto, el arte cinético, el pop art y el arte conceptual; también la Primera Bienal de Arte de Bogotá en 1957, la cual reunió obras de artistas nacionales y extranjeros (Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, Luis Caballero, Salvador Dalí, Marc Chagall, Joan Miró y Pablo Picasso); también destaca la importancia de estos eventos como el Salón de Artistas Colombianos y la Bienal de São Paulo en la consolidación de la identidad artística colombiana en la década de 1950, porque estas exposiciones permitieron la difusión del trabajo de otras manifestaciones o expresiones artísticas y su reconocimiento a nivel nacional e internacional. En este contexto social y político, el arte se convirtió en una forma destacada de expresión para los artistas que buscaban abordar temas relacionados con la identidad, la política y la sociedad, enfrentándose al desafío de

[31] Se refiere a una forma de arte que se caracteriza por crear efectos visuales en movimiento o ilusiones ópticas utilizando elementos físicos o mecánicos en la obra, Carlos Rojas es un ejemplo destacado de este estilo artístico.

crear un lenguaje visual moderno y auténtico, a menudo inspirándose en la cultura popular y las tradiciones folclóricas colombianas.

Durante el período que estudiamos, la crítica de arte en Colombia se expresaba a través de dos formas principales de escritura: las reseñas periódicas de las actividades de los artistas y las exposiciones, y las primeras evaluaciones sobre la calidad del arte nacional. Estas dos formas de crítica no solo proporcionaban información sobre las últimas tendencias y eventos artísticos, sino que también servían como herramientas para establecer estándares de calidad y valoración en el ámbito artístico colombiano. Las reseñas periódicas de actividades artísticas y exposiciones eran fundamentales para mantener informado al público sobre las obras y los eventos que tenían lugar en el país. Estos escritos ofrecían una visión general de las exposiciones y eventos, destacando las obras más destacadas y proporcionando información sobre los artistas y sus trayectorias. Además, estas reseñas también servían como una forma de crítica implícita, ya que la selección y presentación de las obras en las reseñas podían influir en la percepción pública de la calidad del arte.

Por otro lado, las primeras evaluaciones sobre la calidad del arte nacional contribuyeron al desarrollo de una crítica de arte más formalizada y reflexiva en Colombia. Estas evaluaciones implicaban un análisis más profundo de las obras y los artistas, y a menudo se publicaban en forma de ensayos o artículos más extensos. Los críticos que realizaban estas evaluaciones buscaban establecer criterios objetivos para juzgar el mérito artístico, explorando aspectos como la originalidad, la técnica y la relevancia cultural.

Este contexto de escritura crítica en Colombia no solo proporcionaba una plataforma para la discusión y la reflexión sobre el arte nacional, sino que también contribuía a la normalización y homogeneización de los procedimientos críticos. A medida que la crítica de arte se volvía más institucionalizada y formalizada, se establecían estándares y convenciones compartidas sobre cómo evaluar y valorar el arte. Esto a su vez influía en la práctica artística, ya que los artistas podían verse motivados a ajustar su trabajo para cumplir con estos estándares y expectativas críticas. Esto subraya la dinámica y la evolución constante del campo artístico y crítico en Colombia, evidenciando un proceso en constante transformación y adaptación a los cambios culturales y sociales. A lo largo de los años, el arte colombiano ha experimentado una serie de movimientos y

corrientes, cada uno influenciado por su propio contexto histórico y cultural. Desde las primeras manifestaciones artísticas precolombinas hasta las expresiones contemporáneas más vanguardistas, el arte en Colombia ha sido un reflejo de la diversidad y la complejidad de la sociedad colombiana.

Esta evolución no se limita solo a la producción artística, sino que también se refleja en la forma en que se ha desarrollado la crítica de arte en el país. A medida que el arte colombiano ha evolucionado, también lo ha hecho la manera en que se percibe, analiza y valora. Los críticos de arte han desempeñado un papel crucial en este proceso, actuando como mediadores entre el público y los artistas, y contribuyendo a la construcción de un discurso crítico en constante evolución. Así, la interacción entre el arte y la crítica en Colombia ha sido un proceso dinámico, en el que ambos han influido y retroalimentado mutuamente. Las nuevas ideas y enfoques en el arte han desafiado constantemente las concepciones establecidas, provocando debates y reflexiones que han enriquecido el panorama artístico y cultural del país. En este sentido, la historia del arte y la crítica en Colombia es una historia de cambio y transformación continua, impulsada por la creatividad y la innovación de sus artistas y críticos.

El surgimiento de un debate en torno al arte, especialmente en torno al concepto de 'impresionismo' a finales del siglo XIX en Colombia, amplió el horizonte de expectativas y centró la atención en la obra de Andrés de Santa María. Este enfoque crítico refleja la dinámica y evolución constante del campo artístico y crítico en Colombia. A lo largo de los años, el arte colombiano ha experimentado diversos movimientos influenciados por su contexto histórico y cultural, mientras que la crítica de arte ha evolucionado, adaptándose a estos cambios y contribuyendo a la construcción de un discurso crítico en constante desarrollo. Esta interacción entre el arte y la crítica ha enriquecido el panorama artístico y cultural del país, generando debates y reflexiones que han impulsado la creatividad e innovación de artistas y críticos. Además, ha fomentado una mayor apreciación y comprensión del arte en la sociedad colombiana, promoviendo un diálogo constante entre creadores, críticos y espectadores que ha fortalecido el tejido cultural de la nación y ha contribuido a su identidad artística única y diversa

7.5 Casimiro Eiger

En este contexto de transformación, Casimiro Eiger, de origen polaco, llegó a Colombia en 1948 y se convirtió en uno de los críticos de arte más influyentes del país. Eiger fue un crítico riguroso y comprometido, y su labor en la promoción de la obra de artistas colombianos fue importante para la difusión del arte moderno en el país. La identidad artística colombiana también ha sido moldeada por figuras como Eiger, quien no solo fue un destacado galerista e historiador, sino también un activista cultural y defensor de la libertad de expresión artística. Su trabajo ha influido en la creación de un ambiente propicio para el desarrollo del arte en Colombia, y en la crítica de arte se desempeñó como relevante mediador entre los artistas y el público, contribuyendo a la creación y difusión de la cultura visual colombiana de manera significativa.

Casimiro Eiger fue un relevante gestor cultural y crítico de arte que defendía la importancia del arte colombiano y la necesidad de desarrollar una crítica de arte rigurosa y comprometida con la realidad del país. En 1981, junto con otros líderes culturales (Eduardo Serrano, Álvaro Medina, Gloria Zea, Germán Rubiano, Beatriz González y María Elvira Escallón), fundó la Feria Internacional de Arte de Bogotá (ARTBO), un evento que se ha consolidado como uno de los más importantes del continente en su tipo. Asimismo, Eiger participó en la creación de la Casa de la Cultura de Bogotá en 1970, un espacio que se convirtió en un punto de encuentro para artistas y gestores culturales de la ciudad, y también participó activamente en la creación de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Casimiro Eiger desempeñó un papel destacado en la crítica de arte colombiana durante la segunda mitad del siglo XX. A través de sus escritos y actividades críticas, enfatizó la conexión entre el arte y la realidad social del país. A diferencia de Marta Traba, quien se centraba principalmente en destacar a los artistas colombianos y sus obras, Eiger exploraba también las dimensiones políticas y culturales del arte de su época. Su enfoque crítico iba más allá de la mera apreciación estética, buscando contextualizar las obras dentro de los problemas y debates sociales y políticos de Colombia en ese momento.

En los años cincuenta, se estableció un importante espacio para la crítica de arte en Colombia, con la creación de la revista Plástica en 1953. Esta revista, fundada por Judith Márquez y dirigida por el crítico Casimiro Eiger, desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la crítica de arte en el país. Además, Eiger también fue parte la Asociación de Críticos de Arte de Colombia en 195, junto a artistas como Pedro Nel Gómez y Devora Arango, esto fortaleció aún más la disciplina crítica en el país. A través de la revista Plástica, Márquez, Eiger y otros críticos

de arte tuvieron la oportunidad de difundir sus ideas y opiniones sobre el arte colombiano contemporáneo y promover una crítica comprometida con el contexto social y cultural de la época.

La revista Plástica no solo se centró en el arte colombiano, sino que también abrió sus páginas a textos e imágenes de artistas y movimientos internacionales, lo que contribuyó a la internacionalización del arte colombiano y enriqueció las perspectivas estéticas locales. Esta publicación fue un catalizador importante para la aparición de nuevas voces en el campo de la crítica de arte en Colombia y estimuló la creación de otros espacios de discusión y análisis artístico en el país.

De hecho, Casimiro Eiger desempeñó un papel clave en el reconocimiento de artistas como Alejandro Obregón. A través de la dirección de galerías y sus contribuciones a revistas de arte, promovió y defendió la obra de Obregón, considerándolo un pionero de la pintura moderna en Colombia. A pesar de los desafíos políticos y las restricciones en la difusión cultural, el trabajo de Obregón continuó siendo apreciado y reconocido por Eiger y otros críticos, lo que subraya la importancia de su contribución al panorama artístico colombiano. Además, en 1956, la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla canceló el programa de Casimiro Eiger en la Radiodifusora Nacional y en la Televisión Nacional, lo que silenció así un importante vehículo de promoción del arte moderno en Colombia.

En la década de los años cincuenta, Colombia experimentó un auge económico gracias a la bonanza cafetera,[32] lo que permitió un mayor desarrollo de las ciudades y una ampliación del mercado cultural. Este contexto fue propició para el surgimiento de una nueva generación de artistas que buscaban expresarse en nuevas formas y lenguajes artísticos, desmarcándose de los estilos tradicionales y académicos, tal como en el texto de La crítica del arte en Colombia: amnesia de una tradición de William Alfonso López Rosas señala que "En Colombia, ha habido una tendencia a considerar que la crítica de arte se limitó a figuras extranjeras como Marta Traba,

[32] La bonanza cafetera en Colombia fue un período de auge económico que tuvo lugar entre las décadas de 1950 y 1970, impulsado por la producción y exportación de café. Durante este tiempo, el país experimentó un considerable crecimiento económico y mejoras en la infraestructura, como carreteras, ferrocarriles y puertos, que permitieron un mayor comercio y desarrollo. La bonanza cafetera también tuvo un impacto en la cultura y la sociedad colombiana, con un aumento en el consumo y la producción de bienes y servicios, y una creciente clase media. Sin embargo, la bonanza cafetera también tuvo sus desafíos, como el aumento de la desigualdad económica y la dependencia del país en un solo producto de exportación.

Casimiro Eiger y Walter Engel, lo que sugiere una falta de reconocimiento a la tradición crítica local."[33]. En ese sentido, La falta de reconocimiento a esta tradición crítica local es significativa porque implica que, a pesar de la existencia de críticos y pensadores del arte en Colombia, su contribución ha sido subestimada o incluso pasada por alto; esto puede deberse a una percepción errónea de que la crítica de arte de calidad solo puede provenir de figuras extranjeras o a una falta de visibilidad de los críticos locales en el ámbito nacional e internacional durante los años 50; esta reflexión abre la puerta a una futura reevaluación de la figura del crítico de arte en Colombia, lo que podría enriquecer nuestra apreciación del arte y fomentar el desarrollo cultural y artístico en el país.

Por eso, con el objetivo de abogar por un enfoque moderno en contraposición al predominante criterio académico presente en las publicaciones conservadoras, se produjo una ampliación significativa del horizonte de expectativas lo que condujo a la búsqueda de un lenguaje académico que facilitara críticas más complejas y que clarificara posibles relaciones entre el artista, su producción y su sociedad. En este contexto, las traducciones de los críticos academicistas representaron intentos valientes de superar las limitaciones del lenguaje al enfrentarse a la obra de Santa María y, en un sentido más amplio, a la corriente artística moderna. Sin embargo, estas traducciones, aunque esenciales, se centraron principalmente en la evolución del lenguaje y las sensibilidades, allanando el camino para futuras discusiones críticas.

En paralelo, la figura de Marta Traba, una destacada crítica de arte argentina llegó a Colombia en 1954 y dejó una huella profunda en el panorama artístico latinoamericano. Su enfoque comprometido y político en la defensa del arte latinoamericano y la crítica del imperialismo cultural fue fundamental para el desarrollo del arte y la cultura en la región. En su obra *Historia abierta del arte colombiano*, Traba resalta el papel de Eiger como crítico y promotor cultural en Colombia, reconociendo su valioso aporte al panorama artístico colombiano. Traba destacó el compromiso social y político de Eiger en su labor como crítico de arte, subrayando su relevancia en la promoción del arte nacional y la difusión de la obra de artistas colombianos.

[33] López Rosas, William Alfonso. "La crítica del arte en Colombia: amnesia de una tradición." En Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes, 2007, 19.

En el contexto del arte colombiano de los años sesenta, Marta Traba "personificaba no solo la voz crítica más elocuente y coherente de la región, sino también la más pura heredera de aquellas tradiciones críticas que habían sido iniciadas en el arte por Baudelaire"[34]. Su papel, junto con otros críticos y artistas, fue de importancia capital en la promoción de nuevas corrientes artísticas y en la crítica de las formas artísticas tradicionales. Como señala Mari Ramírez[35], la crítica argentina desempeñó un papel destacado en la escena artística gracias a su enfoque comprometido y su habilidad para contextualizar el arte dentro de las realidades sociales y políticas del momento. Esta influencia crítica perdurará en el tiempo, dejando una profunda huella en el desarrollo del arte contemporáneo en Colombia, Traba también se enfocó en mostrar cómo en la producción artística en la región durante de la década de 1950 fue una época de "lo consciente y significante" en la que los artistas estaban experimentando con nuevas técnicas y lenguajes[36]

7.6 El Impacto de Marta Traba en la Crítica de Arte Colombiana: una perspectiva controvertida

Traba fue muy cuestionada por su enfoque excesivamente teórico y abstracto en la crítica de arte. Algunos analistas y artistas colombianos argumentaron que Traba, al aplicar su enfoque teórico, no reflejaba las complejidades y particularidades del arte y la cultura colombiana[37]; lo que muchos artistas y críticos reprochaban a Traba era su falta de sensibilidad para captar las sutilezas y matices del arte colombiano, así como su tendencia a imponer una visión foránea que no tenía en cuenta la realidad artística y cultural del país. En palabras del escritor Santiago Mutis Durán, la crítica de

[34] Peña Mejía, Adriana. "Comprometidos y Testimoniales: Dos Posturas Artísticas en Colombia durante los Años Sesenta." Tesis de pregrado, Universidad Javeriana, 2010, p.17.
[35] Peña Mejía, Adriana. "Comprometidos y Testimoniales: Dos Posturas Artísticas en Colombia durante los Años Sesenta." Tesis de pregrado, Universidad Javeriana, 2010.
[36] Traba, Marta. 1984. Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970). Siglo XXI Editores, p. 157.
[37] Esta falta de comprensión del enfoque de Marta Traba en la crítica de arte puede atribuirse, en parte, a la ausencia de un lenguaje artístico más diversificado y al predominio de un discurso conservador en la escena artística de Colombia en ese período. El énfasis en el arte académico y la falta de exposición a nuevas corrientes artísticas y lenguajes críticos podrían haber contribuido a la percepción de Traba como crítica de arte "incomprensible" por algunos contemporáneos.

arte en Colombia no solo se vio influenciada por la reducción de los fenómenos artísticos a tópicos ideológicos por parte de Marta Traba, sino también por su incapacidad para reconocer a figuras destacadas como Alejandro Obregón y Pedro Nel Gómez, artistas que desempeñaron un papel fundamental en la modernización y revitalización del panorama artístico del país.

También Álvaro Medina y Beatriz González le reprochaban a Traba su falta de sensibilidad para apreciar las características del tipo de arte que se estaba produciendo, esto junto con la postura "antifolklorista" de Traba, quien creía que la influencia del folclore en el arte colombiano era una forma de "pintoresquismo"[38] y que él verdadero arte debía ser universal y libre de cualquier influencia regional o cultural específica, por lo cual se le acusó de querer uniformar las manifestaciones artísticas del país y a su vez llevó a considerarse que su interés por el arte popular de raíz indígena obedecía más a una exótica moda que a un compromiso real con la cultura colombiana.

Los críticos Eduardo Serrano y German Rubiano Caballero argumentaron que Traba era demasiado rigurosa en su evaluación del arte colombiano y que a menudo tenía una actitud negativa, además de una "visión estrecha y limitada"[39] hacia los artistas y las obras que no cumplían con sus criterios estéticos[40]. Esta disposición crítica y negativa a menudo generaba tensiones y conflictos en la escena artística colombiana. Sin embargo, es interesante notar que Marta Traba a veces cuestionaba su propio discurso. Es posible que estas contradicciones presentes en el trabajo de Traba se debieran a la diversidad inherente a la labor crítica, pues no existía una formación específica para la crítica de arte, ni tampoco una formación que permitiera una interpretación histórica de los diversos fenómenos artísticos. Además, tampoco se contaba con una formación que permitiera comprender la pluralidad de actores involucrados en el proceso artístico. Esta falta de una base sólida para la crítica de arte podría haber contribuido a las contradicciones y fluctuaciones en el discurso crítico de Traba, ya que enfrentaba la complejidad de un campo en constante transformación y cambio.

[38] El pintoresquismo es un enfoque artístico que representa elementos pintorescos o característicos de una cultura o región en particular. Se refiere a la representación visual de la identidad cultural y lo local en el arte, destacando rasgos folklóricos o tradicionales de una comunidad o lugar.

[39] Eduardo Serrano hace una crítica a Traba por su "visión estrecha y limitada" en su análisis del arte colombiano (Serrano, 1979).

[40] De hecho, los artistas que sí eran aceptados por Traba eran denominados como el "grupo trabista"

Asimismo, se destaca la figura de Marta Traba, quien se erigió como una de las principales críticas de arte de la época, destacando su papel como promotora de la renovación del arte en Colombia a través de la difusión del arte abstracto. Traba "... quiere, de este modo, que emerja una conciencia de la modernidad en Colombia, que no es, en aquella época, una modernidad latinoamericanista, y afirma: "No creo que haya un "arte colombiano", sino un arte que se realiza en Colombia."[41]. A través de sus escritos, Traba buscaba fomentar una conciencia crítica en los artistas colombianos, y al mismo tiempo, acercarlos a las tendencias artísticas internacionales, especialmente al arte abstracto. Para Traba, esta forma de arte, también llamado arte concreto, era una forma de expresión universal, que permitía a los artistas trascender las limitaciones de la realidad concreta y conectarse con una dimensión más profunda y espiritual de la experiencia humana.

No obstante, su legado se extiende más allá de esta noción abstracta, ya que también se destacó por promover una crítica coherente en el ámbito artístico, que trascendiera la mera descripción pasiva del arte. Su enfoque impulsó a los artistas a emprender una autorreflexión sobre su materialidad artística y su relación con el entorno circundante. Además, Marta Traba inauguró nuevos espacios expositivos que transformaron la ciudad en un medio de retroalimentación para los artistas, como *Espacios ambientales* del 1968, alentando actitudes más rebeldes y transgresoras. Esta transformación no se puede entender sin tener en cuenta la maduración de los procesos creativos en América Latina y la incursión del arte en círculos académicos, que permitieron cuestionar relaciones de poder preexistentes y valorar a una nueva generación de artistas.

7.7 De la Tradición a la Vanguardia: La Metamorfosis de las Características del Arte Plástico en Colombia.

La limitada difusión de la crítica en el arte en Colombia durante los años 50 no se debió a la inexistencia de otras revistas, exposiciones o reseñas, sino más bien a la escasez de espacios

[41] Crousier, Elsa. De Europa a América: la obra crítica de Marta Traba y sus evoluciones. Bogotá: Universidad de los Andes, 2008, p. 47.

culturales adecuados y al insuficiente respaldo gubernamental. Además, este no mostraba un gran interés al desarrollo cultural en general del país, sino que se encaminaba más en la modernización económica y la atracción de inversión extranjera. Como mencionó José Jiménez en su artículo "Transformaciones y escenarios en la comunicación: Final del eclipse: Arte de América Latina en la transición al siglo XXI", "El gobierno colombiano se enfocaba más en la modernización económica y la atracción de inversión extranjera que en el desarrollo cultural del país, lo que generó una falta de infraestructura cultural y escasez de espacios dedicados al arte y la cultura"[42] Como resultado, hubo una falta de espacios culturales y una escasa inversión en la infraestructura cultural del país, lo que limitó la capacidad de los artistas y creadores de compartir y promover su trabajo.

Esta falta de instalaciones y espacios culturales limitó la exposición y la promoción del trabajo de los artistas, lo que a su vez dificultó su capacidad para ganarse la vida a través de su arte. Además, el enfoque en la modernización económica y la inversión extranjera significó que el arte colombiano no recibió el apoyo financiero y político necesario para prosperar y desarrollarse, esto tuvo un impacto en la capacidad de los críticos de arte para analizar y promover el trabajo de los artistas colombianos.

El énfasis en la modernización económica y la inversión extranjera significó que los recursos financieros y políticos se destinaban principalmente a proyectos de desarrollo industrial y de infraestructura, dejando limitados los recursos para el apoyo a las artes y la cultura en general. Por ejemplo, Estos desarrollos incluyeron la fundación del Instituto de Desarrollo Industrial (IFI) en 1944, con el fin de impulsar la industrialización mediante la importación de tecnología extranjera y la atracción de inversiones en sectores clave como la petroquímica y el acero. De manera similar, en 1954 surgió el Instituto Nacional de Radio y Televisión (INRAVISION) con participación extranjera para el desarrollo tecnológico en radio y televisión. Además, se llevaron a cabo proyectos de infraestructura de transporte y turismo.

A pesar de estos desafíos, los artistas y críticos encontraron formas de trabajar dentro de estas limitaciones y crearon una variedad de obras en una amplia gama de medios y estilos, como el realismo social, el abstraccionismo y la figuración y los artistas exploraron temas como la

[42] Jiménez, J. (2001). Transformaciones y escenarios en la comunicación: Final del eclipse: Arte de América Latina en la transición al siglo XXI. Revista Telos, (51), 73-85.

identidad nacional, la política, la religión y la vida cotidiana a través de pinturas, esculturas, fotografías y otras formas de arte. En algunos casos, los artistas se reunieron en espacios no convencionales como La Tertulia en Cali, el Café Vienes o el bar Camaleón[43], para mostrar su trabajo y colaborar con otros artistas. Muchas veces ellos también buscaron apoyo financiero y político a través de organizaciones culturales y filantrópicas privadas, como la Fundación para el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Club de Estudio de Artes Plásticas, la Sociedad Colombiana de Arquitectos o la Asociación de Artistas Gráficos de Colombia, las cuales aparte de proporcionar lo ya mencionado, ofrecieron espacios y recursos para que los artistas pudieran crear y mostrar su trabajo, lo que les permitió tener una mayor visibilidad y un mayor acceso al público y esto a su vez proporcionó oportunidades para una clase de networking y colaboración con otros artistas y profesionales del arte.

Además de la falta de apoyo financiero y el desinterés del público en el arte, que limitaban su difusión, la mayoría de la población no tenía acceso a la educación artística y muchos no estaban interesados en el arte como forma de entretenimiento o expresión cultural. Como resultado, la crítica de arte se limitaba principalmente a las secciones de arte de los periódicos y revistas, mayormente escritas por periodistas sin formación específica en el ámbito artístico. Según Traba, esta falta de profesionalización en la crítica de arte restringía el desarrollo del arte en Colombia, al carecer de una discusión crítica seria y rigurosa sobre las obras de arte.

Por consiguiente, en un contexto en el que el arte contemporáneo colombiano todavía no tenía un lugar destacado en el panorama artístico internacional, la revista Plástica se convirtió en un espacio fundamental para la promoción y el diálogo crítico sobre las prácticas artísticas locales. La revista publicó reseñas de exposiciones, entrevistas con artistas y críticos internacionales, ensayos sobre el arte moderno y contemporáneo, y textos sobre la historia del arte en Colombia y América Latina. Gracias a la existencia de este espacio crítico, los artistas locales encontraron un sitio donde presentar y discutir su trabajo, lo que permitió que la década de 1950 y 1960 fuera un período de gran efervescencia para de las obras de artistas colombianos. En este período surgieron

[43] Otros lugares importantes de reunión fueron, La Galería de la Oficina (Medellín), La Galería Garcés Vásquez y el Café del artista (amabas de Cali)

nuevas tendencias y lenguajes artísticos que desafiaron los estereotipos del arte nacional y abrieron el camino hacia la internacionalización de la escena artística del país.

En *La idea del arte latinoamericano: estudios globales del arte, geografía subalterna, regionalismo crítico* de Joaquín Barriendos hace una reflexión sobre la importancia de los debates estéticos y políticos en América Latina durante los años cincuenta. Según el autor, esta época fue testigo de un intenso debate sobre la identidad cultural y la modernidad en la región, lo que tuvo un impacto en el desarrollo del arte en Colombia y otros países latinoamericanos.

Por consiguiente, Barriendos sostiene que este período fue caracterizado por una serie de discusiones acerca de la identidad cultural y la modernidad en América Latina, las cuales tuvieron un impacto significativo en la producción artística y en la forma en que el arte era comprendido y valorado; también da a entender que los críticos no solo evaluaban las obras de arte, sino que también se convirtieron en los principales portavoces de estas discusiones y en defensores de una nueva forma de entender y valorar el arte, además los críticos también promovieron la idea de que el arte debía estar en diálogo constante con la realidad social y política de la región. El autor, señala que, a partir de esas discusiones, se produjo una serie de tensiones y debates entre los artistas y críticos de arte colombianos, quienes se encontraban en una encrucijada entre la adopción de las tendencias artísticas internacionales y la búsqueda de una identidad cultural propia. Estas tensiones llevaron a la emergencia de nuevas propuestas y discursos en torno al arte colombiano y a su relación con el contexto cultural y político de la región.

Según Adriana Mejía, esta corriente artística se destacó por su habilidad para adaptarse a las nuevas tendencias internacionales, en especial aquellas provenientes de Latinoamérica, sin menospreciar sus raíces populares. Este fenómeno generó un doble movimiento dentro del panorama artístico colombiano: por un lado, los artistas buscaban experimentar y asimilar estas influencias globales, y por otro, se mantenía un respeto y exploración constantes de las tradiciones y el folclore local[44]

[44] Peña Mejía, Adriana. "Comprometidos y Testimoniales: Dos Posturas Artísticas en Colombia durante los Años Sesenta." Tesis de pregrado, Universidad Javeriana, 2010, p.8

Este período también marcó el surgimiento de figuras artísticas de gran relevancia, como Luis Caballero. Caballero, influenciado de manera significativa por corrientes artísticas como el expresionismo alemán y el surrealismo francés, desarrolló un estilo distintivo que fusionaba estas influencias extranjeras con su profunda conexión a las raíces colombianas. Su obra se convirtió en un ejemplo destacado de la capacidad de los artistas de esta época para asimilar influencias internacionales sin perder su identidad cultural.

Sin embargo, esta adaptación a las tendencias internacionales también generó debates y críticas en el ámbito artístico en muchas ciudades, a excepción de Medellín, que tendría que esperar unos años más para entablar ese debate. Algunos críticos argumentaban que la búsqueda de influencias globales podría llevar a una pérdida de autenticidad cultural y a la homogeneización de la expresión artística local. Por otro lado, otros sostenían que esta apertura al mundo exterior enriquecía la expresión artística local al permitir un diálogo más amplio y global. En este contexto, figuras como Luis Caballero se convirtieron en puntos de referencia para estas discusiones, ya que su obra ejemplificaba la fusión de influencias internacionales y locales, lo que desencadenaba reflexiones profundas sobre la identidad artística colombiana en un mundo cada vez más interconectado. Estas discusiones críticas se convirtieron en parte integral de la narrativa de esta corriente artística y su impacto en la escena cultural de Colombia.

En 1949, la entrada del arte abstracto en la escena colombiana representó un cambio significativo en la dirección artística del país, reflejando y respondiendo a la creciente complejidad social y económica de la época. El arte abstracto ofreció una nueva forma de expresión que capturaba esta complejidad social de manera innovadora. A diferencia del arte figurativo, que se enfocaba en la representación literal y directa de la realidad, el arte abstracto se distanció de la representación figurativa tradicional. En lugar de retratar escenas y retratos reconocibles, el arte abstracto exploraba formas y colores de manera no representativa, permitiendo una mayor libertad de expresión y una captura más abstracta de la experiencia humana.

Este cambio en el arte reflejaba el entorno de transformación social en Colombia. Al igual que los nuevos grupos sociales estaban desafiando el statu quo y buscando redefinir sus roles dentro de una estructura económica cambiante, el arte abstracto rompía con las convenciones artísticas establecidas para representar la diversidad y el dinamismo de la sociedad. Mientras que el arte

figurativo había sido un medio para expresar la identidad cultural de manera clara y definida, el arte abstracto ofrecía una forma de capturar la multiplicidad y la complejidad de la vida contemporánea sin las limitaciones de la representación literal.

La llegada del arte abstracto puede entenderse como una respuesta a las tensiones y cambios sociales de la época. Así como los sectores emergentes estaban buscando nuevas formas de identidad y de expresión en un contexto de creciente diversidad, el arte abstracto proporcionaba una nueva manera de explorar y representar estas cualidades. Este paralelismo entre el arte abstracto y el figurativo destaca cómo el cambio en la expresión artística estaba profundamente interrelacionado con las transformaciones sociales, reflejando y respondiendo a una Colombia en proceso de modernización y cambio. Mientras los artistas abstractos exploraban nuevas formas y rompían con las tradiciones para representar la modernidad y el cambio, los artistas figurativos seguían defendiendo una estética que valoraba la claridad y la fidelidad a la representación visual. Esta dicotomía reflejaba no solo una división en las prácticas artísticas, sino también una mayor tensión en la sociedad en cuanto a la dirección y la identidad cultural.

En el contexto del arte colombiano de la década de 1950 se destaca una pintura profundamente imaginativa que transformó la representación de la realidad. Figuras influyentes como Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann y Enrique Grau continuaron desarrollando su creatividad artística. Obregón, cuyas obras sugerían alusiones espaciales de gran belleza, compartió el escenario artístico con Wiedemann, quien se enfocó en representar la diversidad racial y cultural del país a través de sus acuarelas y óleos de negras.

Con lo anterior se quiere decir que estas discordias se reflejaban de manera notable en la producción artística. Se puede notar que en algunos momentos en que la preocupación principal giraba en torno a la defensa de la identidad local y la lucha contra influencias extranjeras, los artistas abrazaban temas que exaltaban el orgullo nacional. Sus obras a menudo presentaban detalles realistas y minuciosos que reforzaban esa conexión con la cultura y la historia propias. En contraste, donde predominaba la idea de una mayor integración internacional, los estilos artísticos se inclinaban hacia lo modernista y abstracto. Esta relación entre las tensiones sociales y económicas y las características del arte me hace apreciar aún más cómo el arte no es solo una expresión estética, sino también un reflejo profundo de las divisiones y aspiraciones de la sociedad de su tiempo.

7.8 Renovación: Artistas Modernistas Colombianos: Características y Contribuciones

En este contexto de búsqueda de modernidad y universalidad, la pintura abstracta se convirtió en una de las principales tendencias artísticas de los años 50 en Colombia. Artistas como Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón y Carlos Rojas se destacaron por sus obras abstractas y por su influencia en el desarrollo del arte contemporáneo colombiano. Es valioso destacar que existieron posturas divergentes, por un lado, el crítico Eiger, en la revista Plástica, dio un espacio significativo a la obra abstracta y la consideró una expresión legítima y necesaria de la modernidad en Colombia. Sin embargo, la crítica argentina Traba, aunque reconocía la calidad técnica de la obra de algunos artistas abstractos colombianos, sostenía que esta tendencia carecía de un verdadero compromiso social y político, y que se limitaba a seguir modas internacionales sin tener en cuenta la realidad nacional.

Por eso, según Traba, la necesidad de una renovación del arte colombiano surgió debido a la falta de originalidad en la producción artística de la época. La crítica sostiene que "el énfasis en el movimiento acelerado y la falta de permanencia del arte de los Estados Unidos con en el inmovilismo, la tendencia ancestral colombiana a permanecer en la inquietud, aparte de todo cambio", en pocas palabras, la corriente circular [45], en pocas palabras, corriente circular. Por su parte, Casimiro Eiger, a través de sus crónicas, resalta la importancia crucial de las Galerías de Arte en el contexto de la modernización del arte colombiano. Estas galerías se convirtieron en espacios de encuentro donde convergían tanto los valores plásticos extranjeros como los nacionales, así como un variado público de creadores y espectadores. Lo que hace especial este fenómeno es que estas galerías no solo exponían las obras de artistas reconocidos internacionalmente, como Picasso o Dalí, sino que también brindaban un espacio para los jóvenes artistas innovadores de Colombia.

[45] Análisis de Adriana Mejía Tesis "Comprometidos y Testimoniales: Dos Posturas Artísticas en Colombia durante los Años Sesenta." p. 8, La "corriente circular", mencionada en el texto "Dos Décadas Vulnerables" de Marta Traba, se refiere a una dinámica donde convergen influencias internacionales y elementos autóctonos en el arte latinoamericano. También implica una reflexión sobre la repetición de eventos en la historia del arte de la región.

En un contexto donde los artistas jóvenes se enfrentaban no solo a la centralización del control del arte por parte de instituciones oficiales, sino también a la dominación ideológica que subyacía en estas, la respuesta fue adoptar una actitud productiva de marginación de la institucionalidad oficial. Esto se tradujo en el trabajo en la sombra y, en algunos casos, en la emigración a Europa o Estados Unidos en busca de nuevas influencias y oportunidades.

Este proceso de extrainstitucionalidad, como lo podríamos llamar, fue fundamental para la modernización del arte colombiano. Aunque hubo algunas exposiciones colectivas patrocinadas por instituciones oficiales en las que los jóvenes artistas participaron, fueron algunos críticos de arte, como Eiger, quienes organizaron y fomentaron la dinámica de las galerías de arte como espacios de experimentación y difusión artística. Esto condujo a la institucionalización de nuevos medios de circulación del arte y validación de un lenguaje plástico alternativo al apoyado por la institución oficial.

La profundización en las ideas y perspectivas presentadas por Traba, Eiger y otros críticos revela la complejidad y la vitalidad del panorama artístico colombiano. Este análisis resalta la urgencia de un cambio significativo en la producción y el consumo de arte en la época contemporánea. La diversidad de enfoques y la riqueza de expresiones artísticas señalan hacia la necesidad de una crítica de arte más dinámica y comprometida. En este sentido, se vislumbra un cambio hacia una mayor apertura hacia nuevas corrientes y tendencias, como el arte abstracto, así como una disposición a explorar influencias provenientes de otros contextos históricos y culturales. Este movimiento implica una redefinición en la creación y apreciación del arte, convirtiéndose así en un imperativo para nutrir y enriquecer el panorama artístico colombiano, promoviendo la innovación y la resonancia con las dinámicas globales del arte contemporáneo.

Durante los años 60 a 80 en Colombia, el arte experimentó un interesante contraste entre lo abstracto y lo figurativo. Sin embargo, este periodo también estuvo marcado por un contexto de violencia y conflicto armado interno. La historia del arte colombiano de esa época sé desarrolló en medio de un clima de inseguridad y enfrentamientos armados que tuvieron un impacto significativo en la sociedad y la cultura del país. La violencia generada por el conflicto armado afectó a toda la sociedad colombiana, incluyendo a la comunidad artística.

Muchos artistas se vieron obligados a abandonar el país o exiliarse debido a las amenazas, a su integridad física y a la dificultad para desarrollar su trabajo creativo en un entorno de violencia.

Este contexto violento tuvo repercusiones en la producción artística, las exposiciones y la promoción del arte en Colombia durante esos años. Los artistas tuvieron que enfrentar desafíos y obstáculos adicionales para crear y difundir su obra en medio del conflicto interno que afectaba a la sociedad colombiana en general. A pesar de estas dificultades, muchos artistas colombianos continuaron expresando su identidad artística a través de obras abstractas y figurativas, en medio de un contexto complejo y desafiante. La coexistencia de estos dos estilos artísticos en medio de la violencia y el conflicto interno es un testimonio del espíritu resiliente y creativo de los artistas colombianos en esa época.

Por ende, Traba menciona que durante este tiempo "se supera el arcaísmo académico y se incorporan valores nuevos, plásticos y conceptuales"[46] como resultado, se logró una mayor diversidad y riqueza en el panorama artístico colombiano, lo cual permitió el surgimiento de diversas tendencias y estilos que contribuyeron a la consolidación del arte contemporáneo del país. Esto se puede ser gracias a que la sociedad experimento cambios en sus valores y en su forma de pensar, lo que a su vez puede afectar la producción artística. En algunos casos, los artistas se inspiraron en el conflicto y crearon obras que reflejaron sus experiencias y emociones en relación con los eventos que estaban ocurriendo a su alrededor y todo esto pudo contribuir a la aparición de nuevas tendencias y estilos artísticos que reflejaban esos cambios en la sociedad y la cultura.

En este escenario, se destacan tres maestros de diferentes generaciones que influyeron en el arte colombiano: Alejandro Obregón, Fernando Botero y Luis Caballero. Aseneth Velásquez menciona que "los tres representan lo mejor de la pintura colombiana, pero sus estilos son muy diferentes"[47]. Mientras Obregón se enfocaba en la abstracción y el expresionismo, generando obras con una rica gama de colores y formas que evocan las emociones humanas y la naturaleza colombiana. Su obra "*El origen del mundo*" (1951) es una muestra de su estilo abstracto, en el que se pueden apreciar formas orgánicas y curvas; Botero también se caracteriza por su figurativismo y su técnica de "Boterismo", en la que exagera las proporciones de los personajes en sus pinturas y esculturas. Sus obras suelen retratar la vida cotidiana y la sociedad colombiana, ya que se

[46] Marta Traba, "Historia abierta del arte colombiano", pág. 206.
[47] Velásquez, Aseneth. "Tres maestros, tres generaciones." Arte colombiano contemporáneo, no. 3, 2003, pp. 14-15.

caracterizan por su sentido del humor y su crítica social. Su obra "*La muerte de Pablo Escobar*" (1999) es un claro ejemplo de su estilo figurativo, entre tanto Caballero sobresale por su estilo de hiperrealismo o neorrealista y la exploración de la figura humana. Su técnica, que consistía en la creación de figuras extremadamente realistas, le permitió retratar la belleza y la vulnerabilidad del cuerpo humano. La obra "*Desnudo Masculino*" (1987) es una demostración de su estilo hiperrealista.

Por otro lado, Álvaro Medina destaca que durante estos años "surgen diversas tendencias y grupos que exploran la abstracción, el informalismo y la figuración como modos de representación"[48]. En el ámbito de la abstracción, se produjeron obras que se alejaron de la figura humana y se centraron en la exploración de las formas y colores por sí mismo. El informalismo, por su parte, se caracterizó por el uso de técnicas experimentales que daban lugar a obras con texturas y superficies variadas, y en cuanto a la figuración, algunos artistas buscaron plasmar la realidad colombiana a través de la representación de su gente, su cultura y sus paisajes, entre otros temas, como: Débora Arango, Carlos Rojas, Óscar Muñoz, Feliza Bursztyn o Álvaro Barrios.

No obstante, es importante mencionar que estos grupos, como el Grupo de Barranquilla y el Grupo de los 13, tuvieron una gran influencia en la escena artística colombiana de estos años, y dieron paso a una nueva generación de artistas que continuaron explorando estos modos de representación, en esta época también estuvo activo El Talle 4 Rojo, que fue un importante exponente del arte conceptual y del arte político en el país durante los años 70 y 80. Sus obras se caracterizaron por una fuerte crítica social y política, así como su compromiso con la transformación de la realidad colombiana. Los artistas del Taller 4 Rojo abordaron temas como la violencia, la opresión, la exclusión y la discriminación, y utilizaron una variedad de medios y técnicas, como la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía y la performance.

No se puede pasar por alto mencionar grupos como Los Doce que fue fundado en 1959 y estaba conformado por doce artistas, entre ellos Luis Caballero, Álvaro Barrios, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar y Guillermo Wiedemann. Este colectivo surgió como respuesta al tradicionalismo del arte colombiano de la época y se enfocó en la exploración de nuevas formas de

[48] Medina, Álvaro. Procesos del arte en Colombia: Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. p. 89

expresión artística, especialmente en el campo de la abstracción. Su trabajo se caracterizó por el uso de formas geométricas y la experimentación con materiales y técnicas novedosas, por otro último se puede mencionar el grupo El Puente que fue fundado en 1975 por Luis Caballero, Hernando Valencia Goelkel, Gonzalo Ariza, Carlos Granada y otros artistas, que a diferencia de Los Doce, El Puente se enfocó en la figuración y buscó plasmar la realidad social y política nacional a través de sus obras. Este grupo se destacó por su interés en temas como la violencia, la corrupción y las desigualdades sociales, su trabajo se distinguió por el uso de la figura humana y la representación de situaciones cotidianas[49]

En cuanto a la teoría del arte, Norbert Lynton, en su obra *Historia del arte moderno*, menciona que durante este período "se produjo una reflexión sobre la naturaleza del arte y su relación con la sociedad"[50]. Los artistas y críticos comenzaron a hacer más fuerte el cuestionamiento de la noción tradicional de arte como una actividad aislada del mundo real, e iniciaron a explorar su potencial como medio de comunicación y reflexión social. La idea era que el arte pudiera tener un impacto real en la sociedad y, por lo tanto, debía ser entendido y valorado en un contexto más amplio. Esta reflexión también llevó a una mayor atención hacia la cultura popular y las formas de arte no tradicionales, que se vieron como medios potencialmente más efectivos para llegar a una audiencia más amplia y diversa.

En la actualidad, el legado de artistas como José Alejandro Restrepo, María Fernanda Cardoso, Óscar Muñoz o Carlos Salas continúa siendo relevante en la escena artística colombiana. Como menciona Joaquín Barriendos en su obra *"La idea del arte latinoamericano",* "la producción artística contemporánea en Colombia se ha expandido y diversificado, y se ha consolidado como uno de los más activos de la región"[51]. Las obras de artistas como Doris Salcedo y Beatriz González son un ejemplo de la influencia de estos maestros en la escena artística contemporánea.

Dentro de este escenario, el arte abstracto y figurativo se presentaron como dos vertientes contrapuestas en la producción artística de la época. El arte abstracto, representado por artistas

[49] Algunos otros grupos que se fundaron o estuvieron activos durante esta época fueron, Grupo cali, El grupo de los Independientes, Nadaísmo, El Taller de Arte de la Universidad Nacional, Grupo de Arte de Vanguardia de Medellín, Grupo de los Trece, El Sindicato, etc.
[50] Norbert Lynton, "Historia del arte moderno" (Madrid: Alianza Editorial, 1991), 345.
[51] Joaquín Barriendos, "La idea del arte latinoaméricano", (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2014), 72.

como Eduardo Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, Omar Rayo y Feliza Bursztyn, proponía un lenguaje visual despojado de referentes figurativos y enfocado en la exploración de la forma, el color y la composición. Por su parte, el arte figurativo, encarnado por artistas como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero y Luis Caballero, retoma la figuración como recurso para explorar temas sociales y políticos, y para cuestionar los cánones estéticos dominantes.

En palabras de Traba, "el arte abstracto y el arte figurativo fueron dos polos opuestos que se manifiestan con igual vigor en Colombia". Traba adicionalmente señaló que "el arte abstracto intentaba reducir la pintura a sus elementos esenciales, mientras que el figurativo aspiraba a profundizar en el sentido humano de la imagen"[52] Para explicarlo de una mejor forma, el arte abstracto se enfocó en la exploración de los elementos formales de la pintura, tales como la línea, el color y la textura, en su intento por reducir la obra a su esencia. Este tipo de arte se enfoca en la creación de formas no representativas y se aleja del realismo en la representación de la imagen. Los artistas abstractos buscan la creación de un arte autónomo y despojado de cualquier referente externo. Por otro lado, el arte figurativo se enfoca en representar objetos, seres humanos y paisajes de la realidad en la que se desenvuelve el artista. Este tipo de arte busca explorar la dimensión humana de la imagen y su capacidad para evocar emociones y sentimientos en el espectador. En lugar de buscar la abstracción de la realidad, el arte figurativo se centra en la representación detallada y fiel de la misma. Además, esta manifestación artística perseguía la creación de una obra que comunicara un mensaje profundo y generara una resonancia emocional en el espectador.

De hecho, Aseneth Velásquez destaca que "el arte abstracto y figurativo en Colombia tuvo su propio camino y dinámica, y aunque fueron dos vertientes enfrentadas, se influyen mutuamente y compartieron un espacio y un tiempo que permitió una compleja interacción”[53]. Este fenómeno se relaciona con el importante impulso a la crítica de arte en Colombia, encabezado por figuras como Víctor Alberto Quinche Ramírez y Carmen María Jaramillo Jiménez, quienes exploraron la producción artística de la época y plantearon nuevas formas de entender el arte y su relación con la sociedad. Por otro lado, María Mercedes Herrera Buitrago, en su tesis doctoral sobre la

[52] Traba, Marta. Historia abierta del arte colombiano. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984), 206.

[53] Velásquez, Aseneth. "Tres maestros, tres generaciones". Arte colombiano contemporáneo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002. Páginas 14-15.

Emergencia del arte conceptual en Colombia, señala que este movimiento también tuvo un impacto relevante en la producción artística del período. El arte conceptual planteó una ruptura con las formas tradicionales de producción artística, centrando el énfasis en las ideas y los procesos creativos en lugar de los resultados finales. Los artistas conceptualistas rechazaron la idea de que el arte debía ser un objeto estético y comenzaron a explorar la idea de que debía ser un medio para comunicar ideas y reflexiones sobre la sociedad y la política.

Uno de los artistas más importantes de este período fue el pintor Luis Caballero, quien se destacó por sus obras figurativas que abordaban temas como la sexualidad y la muerte de manera cruda y realista, Caballero fue uno de los primeros en adoptar una estética homoerótica o representación artística de la homosexualidad o la sexualidad masculina en el arte, se refiere a obras de arte que abordan temas de masculinidad, identidad sexual y deseo entre hombres que a menudo resulta desafiante en su obra. Según Traba, "La figuración desafiante de Luis Caballero fue una de las grandes contribuciones del arte colombiano de los años 60 y 70". A pesar de la controversia que rodeó su obra, Caballero en sus representaciones plasmaba la esencia humana y sus emociones a través de la figura y la forma en su estilo figurativo, crudo y realista. Sus obras representaron una contribución fundamental al arte colombiano, al permitir la exploración de nuevas formas de representación de la figura humana y la expresión de sentimientos profundos y complejos a través de la imagen.

Otro artista destacado de la época fue Fernando Botero, quien se hizo famoso por su estilo figurativo exagerado y caricaturesco. En su obra, Botero exploró temas de la cultura popular y la vida cotidiana en Colombia, a menudo utilizando figuras hinchadas y grotescas para exagerar las formas y crear una sensación de exceso. Como señala Álvaro Medina, Botero fue uno de los artistas colombianos más reconocidos a nivel internacional durante los años 60 y 70, y su obra sirvió como una especie de "marca de identidad" para el país. En otras palabras, la obra de Botero se convirtió en una muestra del talento artístico, lo que permitió que su arte se convirtiera en una ventana hacia la cultura del país para aquellos que no estaban familiarizados con ella. De esta forma, su obra no solo sirvió como una forma de promocionar la imagen de Colombia en el extranjero, sino también como una herramienta para fomentar el interés en la cultura y las artes del país.

Por otro lado, en la década de los 70 y 80, también se destacó la figura del artista abstracto Carlos Rojas, quien, a diferencia de Caballero y Botero, se enfocó en la abstracción y el color en

su obra. Rojas usó formas geométricas y colores vibrantes para producir obras que transmitían una sensación de energía y movimiento. Joaquín Barriendos destaca la importancia de Rojas en el contexto del arte abstracto colombiano de la época, señalando que "su obra fue fundamental en la consolidación de un movimiento abstracto que buscaba renovar el arte colombiano".[54] Y efectivamente, la obra de Rojas fue importante para la consolidación de este movimiento, ya que aportó una nueva estética y una visión innovadora al panorama artístico colombiano. Sus obras abordaban temas como el color, la forma y la textura, y a menudo experimentaba con diferentes técnicas y materiales para lograr efectos novedosos mediante la exploración abstracta del color, la forma y la textura.

Por ejemplo, algunos artistas utilizaban acrílicos y óleos en capas gruesas para crear texturas y relieves en sus obras, lo cual generaba efectos tridimensionales y táctiles en la superficie del lienzo. Otros experimentaban con la técnica del dripping, salpicando pintura sobre la tela, lo cual generaba un efecto de movimiento y dinamismo en sus composiciones. Estos experimentos con técnicas y materiales buscaban generar una nueva estética y una visión innovadora en el arte colombiano de la época; también se podrían mencionar el collage, raspado y lijado u transferencias de imagen.

Con lo anterior, hacían que el público se volviera parte de estas experimentaciones en las técnicas y materiales de los artistas abstractos colombianos de la época, buscando generar una experiencia visual única y sorprendente. Las texturas, relieves y efectos de movimiento en las obras podían generar una sensación de profundidad, tridimensionalidad y vitalidad en las composiciones, atrayendo la atención del espectador y estimulando su percepción visual. Los colores vibrantes y contrastantes utilizados en muchas de estas obras también generaban una sensación de intensidad y emoción en el espectador, provocando una respuesta emocional y sensorial ante la obra de arte.

[54] Barriendos, Joaquín. La idea del arte latinoamericano. estudios globales del arte, geografía subalterna, regionalismo crítico. Universidad de Barcelona, departamento de Historia del arte,2013, p. 255.

Por otra parte, Traba señala que "estos dos movimientos son los que se enfrentan de modo más claro en la pintura colombiana actual"[55]. De hecho, según la crítica, este conflicto entre lo abstracto y lo figurativo se convirtió en una especie de "tema recurrente" en la pintura colombiana de la época, y explica que este conflicto se relacionaba con una búsqueda de identidad artística y cultural, en la que se enfrentan dos visiones distintas sobre el papel que cumplía el arte en la sociedad colombiana. Esto se refiere a que la representación figurativa tradicional estaba arraigada en la historia y la cultura colombianas, sirviendo como medio para retratar la realidad tangible y narrar historias visuales que conectaran con el espectador a nivel emocional y cultural.

Asimismo, el surgimiento del arte abstracto desafiaba estas convenciones al priorizar la expresión subjetiva sobre la representación figurativa, buscando transmitir emociones y conceptos abstractos a través de la forma, el color y la composición. Esta dicotomía reflejaba una búsqueda más amplia de identidad artística y cultural en Colombia. Mientras que algunos artistas abogaban por mantener la tradición figurativa como una forma de preservar la identidad cultural y la conexión con el público colombiano, otros veían en lo abstracto una oportunidad para liberarse de las restricciones formales y explorar nuevas fronteras creativas. Este debate no solo se manifestaba en el ámbito artístico, sino que también reflejaba tensiones más amplias en la sociedad colombiana, incluyendo preguntas sobre modernización, globalización y la relación entre lo local y lo universal.

Sin embargo, el movimiento abstracto representaba una visión más vanguardista y experimental del arte. Los artistas abstractos buscaban romper con la representación figurativa tradicional y explorar nuevas formas de expresión artística. A través del uso de formas geométricas, colores vibrantes y técnicas innovadoras, los artistas abstractos buscaban crear una nueva estética que rompiera con los cánones establecidos y se alejara de la representación literal de la realidad. Para ellos, el arte tenía una función autónoma, desligada de la realidad externa, y debía ser una manifestación de la creatividad individual del artista.

En contraste, el movimiento figurativo representaba una visión más arraigada en la tradición y la representación realista de la realidad. Los artistas figurativos se enfocaban en capturar la esencia humana y las emociones a través de la figura y la forma, utilizando técnicas realistas y

[55] Traba, Marta. Historia abierta del arte colombiano. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984), 206.

representando la realidad de manera reconocible. Para ellos, el arte debía tener un vínculo directo con la realidad y cumplir una función social, siendo una representación de la vida cotidiana y del entorno cultural colombiano.

Asimismo, Aseneth Velásquez describe la obra de tres artistas colombianos que también se destacaron en la corriente figurativa: Ignacio Gómez Jaramillo[56], Hernando Tejada y Darío Morales. Velásquez afirma que estos artistas "han demostrado que la figura no está agotada como tema de la pintura" y que, por el contrario, "es posible encontrar en ella una fuente inagotable de sugerencias plásticas y temáticas"[57]. Para ejemplificar, estos artistas exploraron la figura humana desde diferentes perspectivas, pero todos compartían un interés por la exploración de la identidad nacional y la condición humana en Colombia. Gómez Jaramillo, por ejemplo, se centró en la figura del campesino y los trabajadores rurales, mientras que Tejada se enfocó en la figura femenina y su relación con la naturaleza y en comparación a Morales, este exploró la figura humana en diferentes contextos y situaciones, en donde a menudo representó la soledad y la angustia del ser humano.

En cuanto al arte abstracto, Norbert Lynton, destaca la importancia de la abstracción en Colombia durante los años 60, gracias a la influencia de movimientos internacionales como el Expresionismo Abstracto y el Op Art. Según Lynton, esta corriente abstracta en Colombia se caracterizó por "la utilización del color y la forma como elementos plásticos autónomos, alejados de toda representación mimética"[58]

Haciendo énfasis en lo anterior, el Expresionismo Abstracto fue un movimiento artístico que surgió en los Estados Unidos durante los años 40. Sus exponentes como Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning o Barnett Newman, se caracterizaron por la utilización de técnicas gestuales y espontáneas para crear obras abstractas. Los artistas de este movimiento creían en la importancia de la emoción y la subjetividad en el arte, y buscaron expresar estados de ánimo y sensaciones a través de la pintura. Por otro lado, el Op Art (o arte óptico) fue un movimiento que

[56] Cabe destacar que Gómez Jaramillo, al igual que otros artistas, pertenecían a los llamados “antitrabista” que eran representados por la generación más experimentada y unos pocos críticos que lucharon contra la dictadura extranjera, la cual rechazaba y favorecía a los nuevos artistas.
[57] Velásquez, Aseneth. "Tres maestros, tres generaciones", Ensayos y memorias, no. 8, 1998, pp. 9-17.

[58] Lynton, Norbert. Historia del arte moderno. Ediciones Destino, 1988, pág. 452.

tuvo lugar en los años 60 y se centraba en la exploración de los efectos visuales y la percepción óptica. Los artistas como Víctor Vasarely, Bridget Riley, Richard Anuszkiewicz y Yaacov Agam, utilizaban técnicas como la ilusión óptica y la repetición de patrones para generar obras que generaban sensaciones de movimiento y profundidad, a pesar de ser planas. Ambas características se pueden ver reflejadas en las obras de artistas como Eduardo Ramírez Villamizar y Carlos Rojas.

En lo que respecta al arte conceptual en los años 70, Herrera Buitrago, destacó su importancia porque, según ella, este movimiento "propuso una revisión crítica del objeto artístico y de la relación entre el arte y la sociedad"[59]. Entre los artistas más destacados de este movimiento se encuentran Álvaro Barrios, Antonio Caro y Beatriz González, quienes usaron el arte como herramienta para cuestionar las estructuras sociales y políticas del país.

Por ejemplo, una obra icónica de Beatriz González es *Los suicidas del Sisga* (1965), que sé basa en una noticia real sobre un par de jóvenes que se suicidaron en un lago en las afueras de Bogotá. González recrea la escena utilizando trazos apresurados y colores vibrantes, tipo collage, pero con un lenguaje sencillo, Esta puede ser una crítica a la falta de atención y la superficialidad con la que los medios de comunicación y la sociedad en general abordan temas trágicos como el suicidio, pero a su vez es interesante que la pintora tomara la noticia de personajes que pudieran quedar en el anonimato y sea que fueran una pareja de clase baja. En la obra, González emplea esta técnica para mostrar la noticia original, así como las diversas interpretaciones y distorsiones que se hicieron de ella en los medios de comunicación.

Figura 14. Beatriz González, “Los suicidas de Sisga”, 1965.

[59] Herrera, Óscar. (2011). Estéticas en crisis: arte y política en Colombia, 1970-1980. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. p. 11.

Fuente: Beatriz González, *Los suicidas del Sisga*, estilo Pop-Art (1965), disponible en Historia Arte.

Otro aspecto importante es que González no solo cuestiona la idea de la originalidad y la autoría en el arte, también es una obra de arte que está en diálogo con la cultura popular y los medios de comunicación de masas; Esta obra refleja la preocupación de no solo González sino de los artistas por los problemas sociales y políticos del país, y su intención de generar una reflexión crítica en la sociedad. El suicidio se convirtió en un símbolo de la desesperanza y la impotencia que se sentían en la época, y fue utilizado por muchos otros artistas.

Mientras tanto, Barrios en "La instalación de un monumento público en Venecia" (1984) presenta una propuesta ficticia de instalar un monumento público en la ciudad de Venecia, Italia, pero en realidad el monumento no existe y es solo una representación a través de la imaginación del artista, por lo cual en esta obra de Barrios expone a manera de crítica irónica a la idea de monumentalidad en el arte y a la relación entre la representación de la historia y la realidad, la obra plantea cuestionamientos sobre la construcción de la memoria histórica y la construcción de la identidad en la sociedad colombiana de los años 80, a través de esta también reflexiona sobre la idea de monumento como un símbolo de poder, prestigio y legitimidad en la sociedad, y cómo la representación de la historia a través de monumentos puede ser manipulada o distorsionada y cuestionando cómo se construye la realidad a través de la imagen y cómo las imágenes pueden ser manipuladas para transmitir mensajes políticos y sociales.

Por último, Antonio Caro, empleó el lenguaje y la publicidad en su obra *Colombia Coca-Cola* (1977), se trata de un afiche en el que se muestra el logotipo de Coca-Cola, pero con la palabra "Colombia" escrita en lugar de la marca original. Esta obra es considerada una intervención y apropiación de un símbolo comercial icónico para cuestionar la relación entre el consumismo, la identidad nacional y la influencia de Estados Unidos en Colombia.

Figura 15. Antonio Caro, "Colombia Coca-Cola", 1977.

Fuente: Antonio Caro, *Colombia Coca Cola*, 1977, disponible en Bogotá Auctions.

La obra de Caro aborda temas como el imperialismo cultural, el consumismo y la influencia del capitalismo estadounidense en la sociedad colombiana de la época. La utilización del logotipo de Coca-Cola, una marca global asociada con la cultura de consumo y el americanismo, para representar a Colombia, plantea cuestionamientos sobre la identidad nacional y la dependencia cultural y económica de Colombia con el exterior.

La obra también hace referencia a la mercantilización de la cultura y la forma en que las marcas comerciales y el capitalismo influyen en la construcción de la identidad y la representación de los países en la sociedad contemporánea. La apropiación del logotipo de Coca-Cola por parte de Caro descontextualiza y resignifica el símbolo, generando una reflexión sobre el papel del arte como crítica social y política en el contexto colombiano de los años 70 e incluso actualmente.

Entonces, a pesar de las diferencias estilísticas y temáticas, ambas corrientes del arte colombiano de la época compartieron un compromiso con la realidad del país y con el papel que el arte podía jugar en la transformación social. En primer lugar, el contexto social y político de la época estaba marcado por una serie de problemáticas y conflictos que afectaban profundamente a la sociedad colombiana. La violencia política, la desigualdad social, la corrupción y la falta de derechos civiles eran algunas de las preocupaciones que permeaban la realidad colombiana en ese

momento. Los artistas, como parte de esta sociedad, se sintieron impactados por estas problemáticas y encontraron en el arte una forma de expresar su compromiso y su indignación frente a estas realidades.

Además, el papel del arte como medio de expresión y reflexión social ha sido reconocido históricamente en diferentes contextos. Los artistas consideraban que el arte tenía la capacidad de generar conciencia, provocar la reflexión y promover el cambio social. A través de su producción artística, buscaban abordar las problemáticas sociales, políticas y culturales de la época, denunciando injusticias, cuestionando el statu quo y planteando alternativas.

El compromiso de estos movimientos artísticos también se relacionaba con la construcción de la memoria histórica y la identidad cultural de Colombia. Ellos buscaban hacer visible la realidad del país, su historia y su cultura, y contribuir a la definición de una identidad propia. El arte se convirtió en un medio para narrar la historia y las vivencias del pueblo colombiano, así como para promover la valoración y aprecio de la cultura local.

El diálogo entre las artes también fue un aspecto importante del compromiso de estos movimientos. Los artistas buscaban crear puentes y establecer conexiones entre diferentes disciplinas artísticas, como la pintura, la escultura, la música, la literatura, el teatro, entre otras. Esta interacción entre las artes enriqueció su producción artística y estimuló la reflexión sobre el papel del arte en la sociedad y su capacidad de generar cambios significativos.

Además, el arte figurativo, al utilizar la figura humana y representar la realidad de forma reconocible, fue más accesible para el público general. Las obras figurativas a menudo retrataban la cotidianidad, las problemáticas sociales y políticas, y las experiencias del pueblo colombiano. Esto hizo que el arte figurativo fuera más fácil de entender y apreciar para la sociedad, ya que se podía identificar con las representaciones visuales y encontrar conexiones emocionales y sociales con las obras. También, muchos artistas figurativos de la época buscaban expresar su compromiso social y político a través de su arte, lo cual resonaba con la sociedad colombiana que enfrentaba problemáticas similares. Esto llevó a que el arte figurativo tuviera una mayor aceptación y reconocimiento en la sociedad colombiana, ya que se percibía como una forma de expresión directa y comprometida con la realidad del país.

Por otro lado, el arte abstracto representaba un cambio estilístico y conceptual en la forma de representar la realidad. Cómo utilizaba formas, colores y composiciones abstractas que no eran

fácilmente reconocibles como objetos o personas en el mundo real. Esto hizo que el arte abstracto fuera menos accesible para el público general, ya que se requería una comprensión más profunda y una interpretación más personal por parte del espectador. Sin embargo, el arte abstracto también fue apreciado por su capacidad de experimentación, innovación y ruptura con las convenciones artísticas tradicionales. Muchos artistas abstractos buscaban explorar nuevas formas de expresión, cuestionar la noción de representación figurativa y abrir nuevas posibilidades estéticas en el arte colombiano.

Es importante tener en cuenta que, si bien el arte figurativo y abstracto tuvieron un impacto significativo en la sociedad colombiana, su aceptación y apreciación no fueron uniformes. Algunos sectores de la sociedad colombiana, especialmente aquellos más conservadores o menos familiarizados con las formas artísticas contemporáneas, pudieron tener dificultades para comprender o apreciar el arte abstracto, considerándolo como algo ajeno o difícil de entender. Sin embargo, estos movimientos artísticos también generaron un mayor interés y participación en el mundo del arte, así como un mayor diálogo y reflexión sobre el papel del arte en la sociedad colombiana, por eso también se abrió más o por primera vez espacios a programas educativos y talleres, publicaciones y medios de comunicación, participación en debates y discusiones sobre el arte contemporáneo.

El legado de estos dos artistas no se limitó a su propia producción, sino que influyó de manera significativa en otros creadores de su generación y posteriores. Su capacidad para adelantarse a su tiempo y convertirse en precursores del arte conceptual en Latinoamérica los consagró como figuras destacadas en la escena artística colombiana. Su obra, que en ocasiones desafiaba la gravedad y exploraba la fusión de elementos figurativos y abstractos, se convirtió en un reflejo de la Colombia moderna. A través de sus creaciones, lograron combinar elementos de tradición y modernidad, belleza y fealdad, lo humano y lo inhumano, creando una síntesis artística que resonó en el contexto nacional.

CAPITULO III: LUIS CABALLERO HOLGUÍN

8.1 Retrato de un Maestro: La Historia de Luis Caballero Holguín

Luis Caballero Holguín nació en Bogotá el 27 de agosto de 1943 en una familia arraigada en la tradición artística y literaria. Durante las décadas de los 40 y 50, su padre, el renombrado escritor Eduardo Caballero Calderón, tuvo asignaciones diplomáticas en Madrid, España, lo que permitió a Luis entrar en contacto con el arte clásico europeo y las vanguardias contemporáneas desde temprana edad, influenciando profundamente su desarrollo artístico.

Esta influencia artística se entrelazó con la relación cercana que la familia Caballero Holguín mantenía con las imágenes religiosas debido a su devoción católica cristiana. Este vínculo no se limitaba al ámbito ritual, sino que se extendía al mundo del arte. Luis creció inmerso en este contexto, lo cual dejó una profunda huella en su percepción de la relación entre el cuerpo y la existencia, temas que finalmente se convirtieron en la piedra angular de su obra.

El impacto de las imágenes religiosas en su infancia, su educación en la Universidad de los Andes y su estancia en París, donde estudió en la Académie de la Grande Chaumière, fueron elementos cruciales en la formación de Luis Caballero Holguín. En París conoció a la pintora estadounidense Terry Guitar, con quien se casó y compartió su amor por la pintura; juntos trabajaban en el mismo lienzo, él de noche y ella de día, explorando distintas influencias artísticas. Inicialmente, su estilo se alineaba con el pop art, representando la vida cotidiana con colores vibrantes y trazos audaces, influenciado por artistas británicos y estadounidenses. Sin embargo, su obra evolucionó bajo el impacto de figuras como Francis Bacon, Willem de Kooning, Allen Jones, Jean Dubuffet y Roberto Matta, llevándolo a una transformación significativa. Este cambio se reflejó en su exploración del cuerpo masculino, donde fue abandonando los colores llamativos y las formas rígidas para abordar temas como la homosexualidad y las relaciones humanas, en un intento por expresar una comprensión más profunda de su identidad.

Desde el inicio de su carrera, Caballero exploró diversas técnicas artísticas, incluyendo el óleo, el carboncillo, la tinta y el aguafuerte, destacándose por su destreza y poder expresivo, lo que lo diferenciaba entre los pintores colombianos del siglo XX. Su legado artístico se centró en la representación minuciosa del cuerpo humano, en particular el masculino, en escenas que abarcaron desde lo erótico hasta lo angustiante. Su obra cobró gran relevancia durante las décadas de los 60, 70 y 80, dejando una huella indeleble en la historia del arte colombiano.

En 1968, Caballero participó en la I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer con una obra monumental titulada por los críticos como "La cámara del amor", un políptico en óleo de 13 paneles. Esta obra le otorgó el primer premio del certamen debido a su enfoque tridimensional del arte, que Caballero describió como su "pequeña capilla Sixtina". Su propia perspectiva sobre su obra se refleja en sus palabras

> *"Quisiera poder experimentar frente a las imágenes que produzco ahora el mismo sentimiento de adoración y deseo que me invadían de niño en las iglesias. La Crucifixión, la Pietà, el Descendimiento, el Cuerpo yacente. ¿Para qué más? Con esos temas eternos se ha podido siempre expresar toda la pasión, toda la angustia, todo el drama de la relación entre dos seres humanos."*[60]

En este políptico, los cuerpos representados por Caballero adquieren una profundidad de interacción entre sí; ya no se trata de cuerpos solitarios posando, sino de cuerpos que se relacionan físicamente: se abrazan, se atraen y repelen, se fusionan. A pesar de esta intensa interacción, los cuerpos siguen careciendo de rostros, manteniendo así la estética abstracta que caracteriza esta etapa de su obra. Sin embargo, a medida que ingresamos en los años 70, los cuerpos se vuelven más figurativos y el color, que antes era saturado e iluminado, comienza a oscurecerse.

Hablar de la obra de Luis Caballero es adentrarse en un universo atemporal donde sus decisiones estéticas, en armonía con sus inquietudes conceptuales, lo llevaron a desafiar las corrientes contemporáneas del momento. Caballero entendía que las decisiones plásticas eran solo senderos para expresar lo que un artista necesitaba comunicar. En su travesía artística, explorando el Pop art, se sumergió en el arte abstracto, retornó a los clásicos y abrazó el manierismo antes de regresar a su tiempo con una obra que irradiaba "ambición", un elemento que, según él, escaseaba en el arte contemporáneo. En el ámbito del arte contemporáneo, a veces se argumenta que la falta de ambición en las obras resulta en creaciones que se limitan a la decoración superficial. Se considera que, para alcanzar una verdadera grandeza en la pintura, es crucial enfocarse en la

[60] Banco de la República. 2012. *El deseo y el tormento secularizados en la obra de Luis Caballero*. Bogotá, Colombia: Guía de estudio núm. 124.

creación de imágenes que sean esenciales y significativas, más allá de simplemente adornar. Este enfoque resalta la importancia de aspirar a una representación profunda y fundamental en lugar de conformarse con la mera ornamentación.[61]

Esta imagen esencial se convirtió en la brújula de su búsqueda artística, influyendo en su obra desde mediados de la década de 1970 hasta 1992, un período en el que su pintura adquirió un carácter distintivo que la diferenciaba del trabajo de sus contemporáneos. Porque durante este período, su pintura se distanció claramente de la de sus contemporáneos, quienes a menudo seguían tendencias más conceptuales o abstractas. Mientras otros artistas exploraban nuevos medios y estilos, Caballero profundizaba en la representación figurativa, utilizando un estilo expresionista que se volvió inmediatamente reconocible. Esta dedicación a su visión personal le permitió crear una obra coherente y distintiva, que sigue siendo influyente y admirada por su intensa carga emocional y su maestría técnica. Para comprender el carácter plástico y temático de la obra de Caballero, es fundamental explorar su trayectoria artística y el desarrollo de la obra sin una biografía exhaustiva, sino para contextualizarlo adecuadamente.

Figura 16. Luis Caballero, “La cámara del amor”, 1968

[61] Luis Caballero, citado en *Luis Caballero: entre el rechazo y la aceptación*, *El Espectador*, consultado el 2 de diciembre de 2024, https://www.elespectador.com.

Para entender la evolución de Caballero, es clave examinar "La cámara del amor" (1968). Aunque estilizado, anticipa la exploración más profunda del cuerpo humano en su obra posterior.[62]

La “Pequeña Capilla Sixtina” como tambien la llamo, también puede ser vista como un punto de inflexión que revela la inclinación de Caballero hacia la representación del desnudo. Aunque en este políptico los cuerpos son estilizados, el desnudo aún no es tan evidente como lo será a partir de 1970, cuando veremos cuerpos mucho más figurativos y detallados.

Durante la década de 1970, Caballero se alejará radicalmente de las tendencias plásticas del arte contemporáneo y dirigirá su atención al arte clásico manierista, en particular, a los artistas florentinos como Pontormo, Rosso Fiorentino y Bronzino. En las obras de estos maestros, encontrará cuerpos que se expresan de manera dramática a través de sus posturas: cuerpos que se retuercen, se doblan, se extienden y se torsionan. Estas posturas manieristas están intrínsecamente relacionadas con la incomodidad del cuerpo, como se observa en las imágenes religiosas que tanto impactaron a Luis Caballero en su infancia. Esta incomodidad es provocada por estados que oscilan entre el placer y el dolor, el éxtasis y la agonía, el gozo y el sufrimiento.; estos estados corporales se conectan con lo que podría ser una experiencia religiosa, ya que el sufrimiento del cuerpo en situaciones como el martirio conlleva a menudo al placer de la muerte por una causa superior o la recompensa divina. En este contexto, Marta Traba resaltó cómo el placer y el dolor, el éxtasis y la agonía en la obra de Caballero revelaban una obsesión por explorar los límites entre la vida y la muerte, donde lo sagrado y el placer sexual convergen en la forma en que el cuerpo se manifiesta[63].

---

[62] Luis Caballero**,** *La cámara del amor,* Óleo sobre lienzo, Museo de Antioquia, Medellín, Facebook. https://www.facebook.com/museodantioquia/posts/la-c%C3%A1mara-de-amor-de-luis-caballeroganadora-de-la-primera-bienal-iberoamericana-/3877951472244528/.

[63] Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980* (Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo, 1981), 160-161.

El propio artista reconoció cómo en lo erótico y lo sagrado, se encuentran conductas que llevan al ser humano al límite, donde lo racional se fusiona nuevamente con su naturaleza primordial y animal:

> *"A partir de entonces, esos primeros cuerpos ovoides, que parecían incomunicados a pesar de las líneas de fuerza que aparentemente los unían, se destacaban sobre amplias áreas de color plano: rojo, amarillo, azul, verde. Estos contornos nítidos y formas ambiguas fueron gradualmente refinándose. Para 1972, colgados boca abajo sobre paisajes ocres, las mujeres desaparecieron, y en su lugar, adolescentes, como los representados en el año 1975, ocuparon de manera recurrente el primer plano."*[64]

La búsqueda de la imagen esencial en la obra de Luis Caballero se convirtió, a partir de mediados de los años 70, en un proyecto artístico en el que confluyen elementos eróticos y místicos. Para Caballero, a diferencia de las imágenes religiosas, su imagen esencial debe adquirir su sacralidad por derecho propio. Esta sacralidad se encuentra en lo que representa en términos de la experiencia de los cuerpos mundanos que, debido a su estado de éxtasis y/o sufrimiento, se elevan a un plano sagrado, de hecho, el mismo Caballero decía:

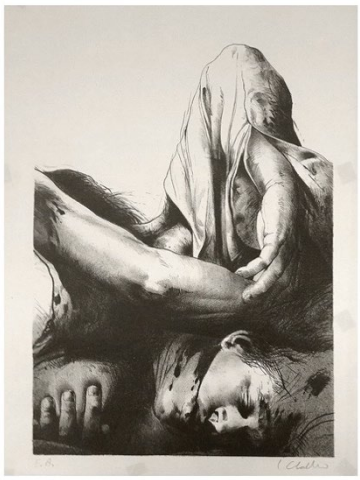
> *"Me gustaría que mis figuras llegaran a ser más vivas que el hombre. Más llenas de su presencia, · que lleguen a ser verdaderos superseres. Imágenes con poder propio. Especies de iconos religiosos cargados de vida y misterio ... la comparación me viene al pensar que el poder y el misterio de la religión y el erotismo son semejantes. Ambos son irracionales, ambos conducen a otro mundo, al éxtasis, a la comprensión, a lo irracional. El del sexo es un camino paralelo al místico en que se renuncia a todo y se destruye todo, empezando por la razón, para llegar a un momento de lucidez o de divinidad. La religión, el erotismo y el*

[64] Cobo, Juan Gustavo. *Mis pintores. (*Bogotá: Villegas Editores, 2002), p 516.

arte, son tres caminos con un fin común: la comprensión más allá del misterio. Los tres caminos no solo se asemejan, sino que también se mezclan y confunden"[65]

En su búsqueda de un equilibrio entre lo erótico y lo místico, Luis Caballero creó una serie de litografías titulada *La noche oscura de San Juan de la Cruz* en 1970-1977. Este proyecto artístico representó un período crucial en su carrera, caracterizado por un decidido interés en la representación de la desnudez masculina y la necesidad de conferir a los cuerpos una cualidad sagrada a través de su pintura. Desde 1974 hasta 1981, Caballero transitó por una fase manierista que evocaba elementos clásicos, y en esta etapa, obras como las de Théodore Géricault del siglo XIX resonaron tanto en términos de motivos como de decisiones estilísticas.

Figura 17. Luis Caballero, "La noche oscura de San Juan de la Cruz", 1977



Observese en cómo Caballero fusiona lo erótico y lo espiritual, utilizando luz y sombra para reflejar la tensión entre agonía humana y trascendencia mística, en un estilo que evoca el arte barroco.[66]

Las referencias a artistas como Géricault no solo influyeron en la experimentación plástica de Caballero, sino que también impactaron la representación misma de los cuerpos en su obra. Más

[65] Jorge Hernández, *Luis Caballero: Me tocó ser así* (Bogotá: La Rosa, 1986), p 10.

[66] Luis Caballero, *Noche oscura de San Juan de la Cruz,* litografía, 1977, consultado el 8 de agosto de 2024, https://dessvan.com/producto/luis-caballero-noche-oscura-de-san-juan-de-la-cruz-1977-2/.

allá de la desnudez, que ya hemos mencionado, la relación entre los cuerpos se convirtió en una inquietud evidente en la obra de Caballero desde sus primeras obras, como la "Pequeña Capilla Sixtina". Sin embargo, a medida que la década de 1970 llegaba a su fin, y en el contexto de su proyecto de la "imagen necesaria", se hizo evidente que el artista debía explorar cómo los cuerpos interactuaban en circunstancias extremas que oscilaban entre el éxtasis y la agonía, la vida y la muerte.

8.2 La figura humana femenina y masculina en Luis Caballero: el camino de abstracción a la figuración

En el análisis del trabajo de Luis Caballero se destaca su formación en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes en Bogotá, donde fue instruido por maestros notables como Antonio Roda, Luciano Jaramillo y Marta Traba. Durante este período formativo, se observa cómo el proceso creativo de Caballero comenzó a vincularse con referentes artísticos, especialmente en la figuración corporal, influyendo en su interpretación de pintores internacionales como Velásquez, Rembrandt, Caravaggio, Rubens, Gericault, Delacroix y el neofigurativo Francis Bacon.

Luis Caballero, en varias entrevistas, afirmó que "el pintor que niega sus influencias es un mentiroso"[67], una declaración que refleja su honestidad al reconocer las huellas de otros artistas en su trabajo. En particular, destacó la influencia de Antonio Roda, pero también subrayó la profunda huella que Francis Bacon dejó en su evolución artística. Este cambio en su obra es particularmente evidente en *La cámara del amor*, donde a partir de 1970 se aprecia una transformación en la representación del cuerpo humano. En vez de una figura distorsionada, Caballero se aproxima a una imagen más humanizada, con un enfoque realista que captura la experiencia física y emocional del cuerpo. En una entrevista de 1990, Caballero también reflexionó sobre su tendencia a perderse en los detalles, algo que se vincula con su admiración por los elementos minuciosos del arte clásico, lo cual tuvo un impacto directo en su propia producción.

---

[67] Luis Caballero, "Luis Caballero: entre el rechazo y la aceptación," *El Espectador*, consultado el 2 de diciembre de 2024, https://www.elespectador.com.

Al explorar la expresión concreta de las emociones en la figura humana en la historia del arte, es fundamental reconocer el impacto del Barroco como un punto de partida crucial. Este período, que se extendió aproximadamente desde finales del siglo XVI hasta el XVIII, se caracteriza por el dramatismo y la complejidad en la representación de la experiencia humana. Según las teorías de Marta Traba sobre el Barroco, esta época se distingue por la intensidad del ritmo, el movimiento dinámico y el uso magistral de la luz y la sombra, elementos que se entrelazan para dar vida a las obras de arte de manera innovadora[68];La libertad con la que los artistas barrocos manipulan las formas artísticas no solo revela una fascinación por la expresión emocional, sino que también sienta las bases para el desarrollo del arte moderno y contemporáneo, influyendo en las formas y temas que dominarán en siglos posteriores. Luis Caballero entonces, desarrolló una concepción del cuerpo humano que trasciende la mera representación física, transformándolo en un vehículo de expresión de la violencia, el dolor y la pasión.

Rubens, por ejemplo, es conocido por su capacidad para capturar la energía y el dinamismo del cuerpo en sus lienzos. Por eso al analizar la obra de Rubens, resalta cómo el artista belga logra plasmar la violencia de manera visceral en "La matanza de los inocentes", una pieza cargada de brutalidad y tensión. Caballero, en su interpretación contemporánea, toma esta crudeza de Rubens y la lleva más allá, representando cuerpos en estados de tensión y sufrimiento, pero con un enfoque más introspectivo y psicológico. La fascinación de Bacon por esta obra de Rubens también se manifiesta en su tratamiento de la carne humana como algo frágil y corruptible, una influencia que resuena en las figuras desgarradas y agonizantes de Caballero.

Figura 18. Pedro Pablo Rubens, “La matanza de los inocentes”,1611-1612

[68] Marta Traba, *Historia Abierta del Arte Colombiano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1984), 354.

[69]

Asimismo, la capacidad de Rubens para transformar lo vulgar en arte, encuentra un eco en la obra de Caballero. Sin embargo, mientras Rubens sublima la vida campesina, Caballero se enfoca en lo carnal y lo erótico, explorando el cuerpo masculino en toda su vulnerabilidad y poder. Esta exploración no es meramente estética, sino que implica una profunda reflexión sobre la condición humana, donde el cuerpo se convierte en un campo de batalla de deseos, miedos y conflictos internos.

Otro aspecto relevante en la obra de Caballero es la representación de la sumisión masculina y el placer en la figura femenina, como se observa en *Rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens. Caballero retoma este interés, pero lo invierte y lo adapta a su propio contexto, donde el cuerpo masculino, a menudo desnudo y sometido, se convierte en un símbolo de lucha interna y exteriorización del dolor. Para comprender plenamente esta inversión, es crucial situarla en el contexto histórico de Colombia en las décadas de 1970 y 1980, un período marcado por una notable agitación social y política. Durante este tiempo, las normas tradicionales de género eran cuestionadas, y aunque el machismo seguía siendo dominante, emergían movimientos feministas y LGBTI que desafiaban las convenciones establecidas, buscando visibilizar las luchas de las mujeres y las minorías sexuales en un entorno hostil. Así, al retratar cuerpos masculinos en

[69] Pedro Pablo Rubens, *La matanza de los inocentes*, 1611–1612, *Massacre of the Innocents - Peter Paul Rubens*, acceso el 26 de noviembre de 2024, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Rubens_-_Massacre_of_the_Innocents-_Art_Gallery_of_Ontario_2.jpg

posiciones de vulnerabilidad y sumisión, Caballero no solo confrontaba las expectativas tradicionales de masculinidad, sino que también reflejaba las tensiones y contradicciones de una sociedad en crisis.

La representación de cuerpos desnudos, masculinos y vulnerables, en la obra de Caballero puede interpretarse como una respuesta artística a la violencia que asolaba al país. En lugar de retratar a hombres como figuras de poder o agresión, Caballero los muestra en su estado más frágil, sugiriendo una crítica a la violencia masculina y, a su vez, una reflexión sobre la vulnerabilidad y la humanidad compartida. Esta subversión de los roles de género tradicionales no solo desafía las construcciones sociales, sino que también expone las heridas emocionales y psicológicas que la violencia y la represión dejan en los individuos.

El enfoque de Luis Caballero en el cuerpo masculino como objeto de deseo y sufrimiento puede interpretarse como una forma de resistencia artística tanto frente a la homofobia prevalente, como a las rígidas normas culturales y sociales de la Colombia de su época. Al presentar el deseo homosexual de manera abierta y sin disculpas, Caballero no solo reivindicaría su propia identidad, sino que también desafiaría las expectativas tradicionales sobre la masculinidad, que dictaban que los hombres debían ser figuras de fuerza y dominio; la representación de cuerpos masculinos en estados de vulnerabilidad y sufrimiento cuestiona directamente estas construcciones normativas, ofreciendo una visión alternativa de la masculinidad que es compleja, ambigua y profundamente humana.

La Colombia de las décadas de 1970 y 1980 estaba marcada por un conservadurismo social que permeaba tanto la esfera pública como la privada. Las normas sobre el rol masculino eran estrictas, y cualquier desviación de estas expectativas era a menudo reprimida o ridiculizada; por lo tanto, se esperaba que los hombres desempeñaran roles de poder y desplegaran una imagen de invulnerabilidad y control emocional.

Ademas, esta representación invita a una reflexión crítica sobre las expectativas sociales y desafía la idea de que la masculinidad debe estar necesariamente vinculada a la fuerza y el dominio. El impacto de esta resistencia artística se puede entender también en el contexto de la evolución de

los movimientos sociales y culturales de la época, en la que, aunque la lucha por los derechos y la aceptación de diversas identidades apenas comenzaba, el arte de Caballero contribuye al cuestionamiento de normas y a la oferta de una nueva narrativa. Su trabajo se alinea con una tendencia global hacia la exploración y subversión de las normas de género, justo cuando esas discusiones comenzaban a tomar forma en diferentes partes del mundo. Luis Caballero también se vio influenciado por los maestros del drama humano y la fuerza emocional en la pintura, como Théodore Géricault y Eugène Delacroix. Ambos artistas, conocidos por su tratamiento visceral del sufrimiento y la intensidad emocional, dejaron una marca indeleble en la historia del arte con obras que capturaban el caos y la desesperación de la condición humana. Géricault, con su icónica "La balsa de la Medusa", documentó la desesperación colectiva y la lucha por la supervivencia en un contexto de crisis y desolación.

Figura 19. Théodore Géricault, “La balsa de la Medusa”,1819

[70]

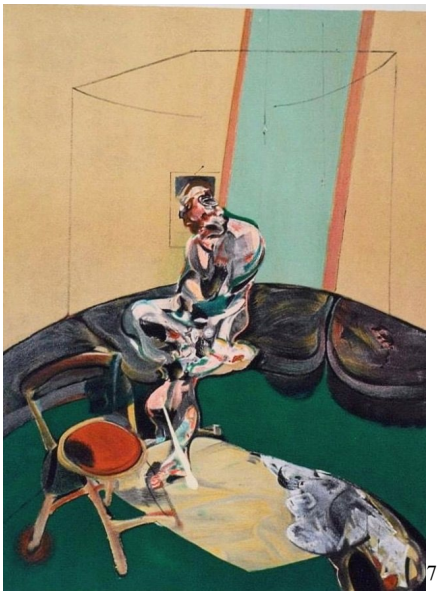
Caballero se apropió de la intensidad y el dramatismo de estas composiciones, trasladándolos al terreno de lo personal e íntimo. Mientras Géricault representó la desesperación colectiva, Caballero enfocó su atención en el sufrimiento del individuo, aislado en su dolor, pero también en su búsqueda de significado en un entorno turbulento. Esta reubicación del drama desde

[70] Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1819, óleo sobre lienzo, *La Balsa de la Medusa* - Jean-Louis Théodore Géricault, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_%28Museo_del_Louvre%2C_1818-19%29.jpg.

lo colectivo a lo individual refleja no solo una adaptación personal de estas influencias, sino también una respuesta a la realidad social y política en la que Caballero se encontraba inmerso, Es importante entender que, a pesar de que Luis Caballero residió en el extranjero durante varias épocas de violencia en Colombia, su conciencia sobre la situación en su país natal permaneció aguda; Aunque vivía fuera del país, Caballero se mantenía informado sobre los eventos violentos y las matanzas que ocurrieron en Colombia a través de periódicos y noticias que le enviaban familiares y amigos. Estos informes sobre la violencia y el caos en diversas regiones del país le permitieron seguir de cerca la situación y, de alguna manera, integrar estos conocimientos en su comprensión del contexto social y político que impactaba su obra.

Finalmente, la influencia en sus primeros años por Francis Bacon es quizás la más evidente en la obra de Luis Caballero. Bacon, conocido por su enfoque brutalmente honesto hacia la deformación y la distorsión del cuerpo humano, presenta una visión del sufrimiento y la angustia que es a menudo perturbadora. Su estilo, caracterizado por la distorsión visceral y el uso de un lenguaje pictórico crudo, refleja una visión desoladora de la condición humana. Caballero se apropia de esta influencia, representando el cuerpo en su estado más vulnerable, explorando la angustia y el dolor con una intensidad que resuena con la brutalidad del arte de Bacon. En sus obras, como *Retrato de George Dyer mirando una cuerda ciega* de 1966, Caballero adapta la distorsión física de Bacon para explorar el sufrimiento individual en un contexto de opresión y crisis.

Figura 20. Francis Bacon, “Retrato de George Dyer mirando una cuerda ciega”, 1966

 [71]

Caballero, sin limitarse a replicar el enfoque de Bacon, añadió una dimensión espiritual y existencial a la representación del cuerpo. Mientras Bacon se enfocó en la violencia física y emocional, Caballero infundió su trabajo con una profundidad psicológica que aborda temas como la muerte, el deseo y la identidad. Esta profundidad se encuentra en diálogo con el contexto social y político de Colombia en las décadas de 1970 y 1980, marcado por el conflicto armado, la violencia del narcotráfico y una intensa represión política. La obra de Caballero no solo capturaba la angustia física, sino también la desesperación existencial, reflejando una sociedad inmersa en el caos y la incertidumbre. De manera similar, fusionó las distorsiones viscerales y el enfoque en la angustia de Bacon con la introspección psicológica y la precisión técnica del realismo psicológico. Esta amalgama de influencias permitió a Caballero crear una obra que no solo representa el cuerpo en su forma más cruda, sino que también reflexiona profundamente sobre la experiencia humana en un contexto de crisis, convirtiéndose en un comentario poderoso sobre el impacto de la violencia y la represión en la identidad y la existencia.

[71] Francis Bacon, *Retrato de George Dyer mirando una cuerda ciega*, 1966, litografía, *Francis Bacon, Retrato de George Dyer Mirando una Cuerda Ciega, Litografía Original*, 1966, https://cdn20.pamono.com/p/z/1/9/1908246_e0gzevensg/francis-bacon-retrato-de-george-dyer-mirando-una-cuerda-ciega-litografia-original-1966-imagen-1.jpg.

El enfoque de Francis Bacon, que presenta al cuerpo humano como un medio para revelar las profundidades del inconsciente y la brutalidad de su tiempo, se reflejó en la obra de Luis Caballero. Bacon usó la deformación para comunicar la crueldad de la Primera Guerra Mundial, como lo ejemplifica su serie de 1952 con imágenes perturbadoras de perros gruñendo, que buscan impactar al espectador y evocar la violencia y el sufrimiento, Así como Francis Bacon integró la deformación para expresar la brutalidad de su tiempo, Caballero empleó técnicas similares para reflejar el dolor y la angustia en el contexto colombiano.

8.3 El cuerpo: del Barroco a la expresión contemporánea en la pintura de Caballero

Para entender cómo el cuerpo se convierte en un elemento expresivo y significativo en la historia del arte, es esencial remontarse al periodo Barroco. Durante esta época, el arte experimentó una transformación hacia un estilo más dinámico y emocional. La representación tradicional de temas religiosos dentro del marco clásico dejó de ser suficiente; se buscaba impactar, cautivar y persuadir al espectador a través de la exageración de elementos como el escorzo y la representación dramática de las figuras Aunque el Barroco a menudo se asocia con el servicio a la iglesia, también se puede ver como una "apología a la condición humana", donde la experiencia y el sentimiento humano se convirtieron en el centro de la representación artística.[72]

El Barroco, no permitía explorar plenamente la sensibilidad y las experiencias corporales. Sin embargo, a través del Pathos, una expresión emocional intensa y profunda, logró liberarse de las restricciones racionales, permitiendo que el sentimiento de la vida, impregnado de angustia existencial, se manifestara de manera afectiva y vehemente. Esta corriente desbordó los límites de la finitud, marcando el inicio de la transfiguración del cuerpo, que comenzó a ser acogido como una herramienta creativa. La teatralidad, central en la evolución artística del Barroco, desempeñó un papel fundamental en la transformación del cuerpo humano en un vehículo de expresión

[72] Eduardo Serrano, entrevista por Margarita Vidal, "Arte religioso y la mirada de Eduardo Serrano," Especial de Semana Santa, Semana, 2023. https://www.radionacional.co/cultura/arte/eduardo-serrano-arte-religioso-expresion-y-significado

dramática y emocional. Durante esta época, el arte buscó trascender las representaciones estáticas para crear una experiencia inmersiva que fusionara el espacio pictórico con el entorno del espectador. Esta transformación se materializó mediante la incorporación de elementos teatrales en la pintura, como la ambientación detallada, el uso estratégico de la iluminación y una composición que enfatizaba el movimiento y la emoción.

La influencia del Barroco en la obra de Luis Caballero se manifiesta en varios aspectos técnicos de su estilo. La teatralidad barroca, que introdujo el uso de la iluminación dramática para acentuar el realismo y la intensidad emocional, se hace presente claramente en las pinturas de Caballero, quien utilizó la luz como un elemento narrativo que destaca las figuras y acentúa las tensiones emocionales, profundizando la conexión entre el espectador y la obra. Además, el Barroco aportó una nueva dimensión a la representación del cuerpo humano, enfatizando la expresión gestual y el movimiento. En la obra de Caballero, las figuras, frecuentemente en poses contorsionadas y dramáticas, reflejan un enfoque similar en la representación del cuerpo como un espacio de expresión emocional. La deformación y exageración de las formas en su trabajo no solo subrayan el impacto psicológico de sus temas, sino que también evocan la teatralidad y la complejidad propias del Barroco y a pesar de su servicio a la iglesia, no permitía explorar plenamente la sensibilidad y las experiencias corporales.

La técnica empleada por Luis Caballero fue más allá de una mera representación superficial, permitiendo que sus pinturas no solo capturen la apariencia externa de sus sujetos, sino también su estado emocional interno, generando una conexión más intensa y directa con el espectador. Esta técnica se basó en un entendimiento complejo del cuerpo y la representación, en el que el concepto de "alma", derivado del término latino "ánima" y relacionado con "espíritu" y "virtud", adquiere una relevancia significativa. La "virtud" conlleva una connotación de potencialidad y fuerza, que se conecta con la idea de "virtualidad", generando una dimensión alternativa en la representación corporal.

En el arte contemporáneo, especialmente después del periodo Barroco, la pintura ha evolucionado para incorporar este "espacio virtual", donde la imagen se convierte en una experiencia interactiva y transformadora. Según Levi-Strauss, “El cuerpo, en sus prácticas y ritos, no es más que una extensión de la sociedad, donde cada movimiento, cada gesto, está cargado de

una significación que supera al individuo"[73]. Este concepto sugiere que la pintura ya no se limitaba a representar el cuerpo en su forma física, sino que lo expande hacia una dimensión más abstracta y dinámica. En este "espacio virtual", Caballero capturó en su pintura tanto la presencia física de los sujetos, como la experiencia emocional y psicológica que desafía y enriquece la percepción del espectador.

Al utilizar esta técnica, Caballero convirtió el espacio pictórico en un escenario donde la teatralidad del Barroco se reinventaba como una "virtualidad" de cuerpos animados. Esta técnica permite que sus pinturas no solo retraten la apariencia externa de los sujetos, sino que también transmitan su estado emocional interno. De este modo, las imágenes pintadas se transforman en un medio para explorar y expresar las experiencias anímicas de los sujetos, creando una conexión más profunda y envolvente con el espectador. En lugar de limitarse a una representación estática, Caballero hizo de sus pinturas un espacio dinámico donde la emoción y la experiencia se manifiestan de manera activa. Esto permite una inmersión total en la complejidad emocional de los sujetos representados, haciendo que la pintura ofrezca una experiencia rica y multidimensional.

Así, la dinámica propuesta por el pintor se revela como una alegoría de su contexto histórico, siendo la obra en sí misma una autojustificación a través de su simbolismo. Por ejemplo, en *La Libertad guiando al pueblo*, se presenta de manera clara una representación de la Revolución Francesa, una súplica que emana de toda una sociedad sin distinción económica. La revolución abraza lo humano, y la desesperación se refleja en las expresiones de los personajes retratados. En este sentido, se puede retomar la referencia al Barroco, ya que la obra no se desliga de la continuidad histórica del arte.

Figura 21. Eugéne Delacroix, "La libertad guiando al pueblo", 1830

[73] Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural* (Barcelona: Paidós, 1987), 158.

[74]

La composición en las obras de Caballero también muestra una clara influencia barroca, con un uso deliberado de la disposición espacial y el escorzo para crear una sensación de profundidad y movimiento puesas las figuras en sus pinturas a menudo se extienden hacia el espectador, desafiando las convenciones del espacio pictórico y creando una experiencia visual que recuerda a la integración del espacio escénico con el espacio del espectador en el Barroco; además, el empleo que hizo del escorzo y de la deformación del cuerpo humano le permitió comunicar la angustia y la vulnerabilidad en un contexto moderno. adoptando la teatralidad barroca, pero la aplican a una realidad contemporánea marcada por la violencia y el conflicto. Caballero transformó la técnica barroca en una herramienta para explorar la complejidad emocional y social de su entorno, utilizando la distorsión del cuerpo para transmitir una intensidad que resuena con la tradición barroca, pero también ofrece una reflexión crítica sobre la condición humana en su contexto específico.

En paralelo, Débora Arango integró la influencia barroca con un enfoque que se centra en la representación cruda y directa de la injusticia social. Su trabajo, como en "El pueblo" (1948), emplea una estética que recuerda al Expresionismo, distanciándose de la grandilocuencia barroca para ofrecer una crítica inmediata y provocadora. Aunque Arango se alejó de la representación teatral del Barroco, su uso intenso del cuerpo humano para transmitir emociones y mensajes críticos

[74] Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830, óleo sobre lienzo, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple_-_Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_RF_129_-_apr%C3%A8s_restauration_2024.jpg.

mantuvo una conexión con la tradición barroca al centrarse en la experiencia emocional del espectador.

Luis Garay, por su parte, fusionaba la intensidad barroca con una perspectiva contemporánea centrada en el conflicto armado colombiano. Sus obras, como *La Pelea* (1990), utilizan el dramatismo barroco para abordar el sufrimiento y la brutalidad del conflicto, ofreciendo una visión crítica que adapta la tradición barroca a las realidades de su tiempo. Garay mantuvo la esencia del Barroco al emplear la dramatización para explorar la complejidad emocional y social, pero lo hace en un contexto marcado por la violencia y el dolor, reflejando la evolución de la técnica barroca en un nuevo marco histórico.

Figura 22. *Luis Garay, "La pelea", 1990*

[75]

Al comparar las obras de Caballero, Arango y Garay, se observa una convergencia en la manera en que cada uno adaptó la teatralidad barroca para abordar temas específicos de su contexto. Mientras que Caballero se enfocó en la angustia personal a través de la distorsión del cuerpo, Arango utilizó una representación gráfica para criticar la injusticia social, y Garay adoptó el

[75] Luis Garay, *La Pelea*, 1990, Óleo sobre lienzo, consultado el 12 de agosto de 2024, https://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=a,87,c,373,m,1935&r=ReP-1435-DETALLE_REPORTAJESPADRE.

dramatismo barroco para reflexionar sobre el conflicto. Cada artista, a su manera, reinventó la herencia barroca para ofrecer una visión profunda y multifacética de la experiencia humana, demostrando cómo la tradición artística puede evolucionar y resonar con nuevas realidades y preocupaciones sociales.

El análisis de la textura gráfica y el uso del color en la obra de Luis Caballero nos permite entender cómo su proceso creativo se ve reflejado en sus composiciones. La gestualidad de sus trazos, las manchas de pintura y la paleta cromática no solo son elementos técnicos, sino que sirven como un vehículo para comunicar las tensiones entre lo vital y lo mortuorio, dos aspectos esenciales en su obra. Estas características visuales permiten adentrarse en la experiencia interna del artista, conectando sus influencias (como el manierismo y Francis Bacon) con sus vivencias personales y sus reflexiones sobre el cuerpo y la violencia. Por lo tanto, el color y la textura no son solo medios estéticos, sino también una forma de expresar las complejidades emocionales y filosóficas que Caballero explora en su pintura.

La textura gráfica de la obra de Caballero se manifiesta con una gestualidad distintiva, basada en manchas, trazos y colores, que configuran el lenguaje visual de sus creaciones. En sus composiciones, el lienzo se ve impregnado con diversas manchas de pintura en una paleta de colores variada, creando un efecto que recuerda al tenebrismo con sus tonos oscuros y densos. El trazo juega un papel crucial al segmentar estas manchas, estableciendo límites entre los colores y creando espacios diferenciados que reflejan una libertad gestual derivada de un proceso cognitivo interno.

El uso del color en la obra de Caballero actúa como un reflejo dual entre lo vital y lo mortuorio, capturando tanto la descomposición carnal como la violencia subyacente. En el núcleo de la composición, dos cuerpos vivos introducen una calidez carnal que equilibra la escena, sugiriendo una presencia espiritual. Este proceso creativo, que entrelaza influencias técnicas desde el manierismo hasta Bacon, no ocurre en un vacío, sino que está profundamente conectado con la experiencia personal y el desarrollo del artista.

El análisis de la obra revela una narrativa que abarca un período posterior a la violencia, aludiendo tanto a la muerte como a una huella de placer. Este contraste entre el desenfreno sexual y la muerte corporal evoca una analogía con las festividades lupercales romanas, en las que el desbordamiento sexual se fusiona con elementos de violencia y mortalidad.

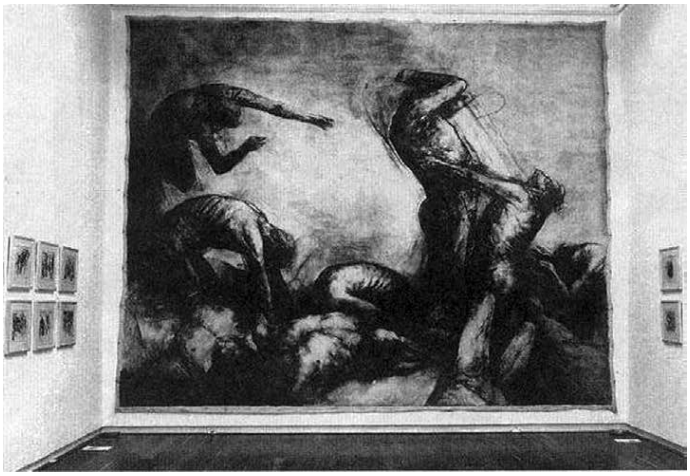
En última instancia, la obra de Luis Caballero se convierte en una manifestación palpable de su propia experiencia emocional y psicológica. A través de su gesto pictórico, que combina el trazo, la textura y el color, Caballero exploró la compleja intersección entre violencia y placer. El cuerpo, ya sea en movimiento o en reposo, se transforma en un medio de expresión que va más allá de la mera representación; en lugar de ilustrar, el cuerpo en sus pinturas actúa como reflejo directo de su ser interior, funcionando como un deslizamiento metonímico que coloca al ser mismo en lugar de representar. Este enfoque revela una profunda conexión entre la técnica pictórica y la experiencia subjetiva del artista, creando una plataforma para la exploración del erotismo, la violencia y el placer. Así, la obra de Caballero no solo documenta su estado emocional, sino que también abre la puerta a un análisis más amplio sobre cómo estos temas se entrelazan y se manifiestan en su arte, estableciendo una base sólida para el próximo capítulo que abordará estos elementos en profundidad.

Tanto en *la cámara del amor* (figura 19) y *El gran telón (figura 26)*, Caballero manifestó una compleja interrelación entre violencia y placer. Estos trabajos destacan por su representación visceral de la pulsión erótica, un concepto que se alinea con la teoría de Georges Bataille. Según Bataille (1997), el erotismo no es simplemente una expresión de deseo, sino un terreno donde la violencia y la violación se entrelazan intrínsecamente con el acto erótico. Para Bataille, el erotismo se aproxima a la violencia extrema, casi hasta el punto de la muerte, planteando que "¿qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violencia del ser de los que toman parte de él? ¿una violación que confina con la muerte?"[76]Esta concepción sugiere que la experiencia erótica lleva consigo una dimensión de brutalidad

[76] Georges Bataille, *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 1997), 12.

En estas obras Caballero operó una representación cruda del erotismo que se alinea con la teoría de Georges Bataille. Según Bataille, el erotismo es mucho más que una mera expresión del deseo; se entrelaza con la violencia y la experiencia de la muerte. En su obra *El Erotismo*, Bataille tambien explicó que el erotismo es una experiencia extrema que desafía las normas convencionales, acercándose a los límites del sufrimiento y la muerte. Este enfoque revela cómo el placer erótico puede superar las convenciones tradicionales y desbordar las expectativas normativas, un tema que también es evidente en las obras de Caballero, donde La pulsión erótica surge con notable intensidad.

Figura 23. Luis Caballero, “El gran telón”, 1990



En esta obra, Caballero invita a observar la tensión entre el cuerpo expuesto y la sombra que lo rodea, destacando la complejidad del deseo y la resistencia.[77]

Caballero exploró la compleja relación entre violencia y placer, destacando cómo el "desfallecimiento" descrito por ciertos teóricos se manifiesta en su arte. En sus creaciones, el erotismo se convierte en una experiencia que desdibuja la identidad del ser, alcanzando un éxtasis

[77] Luis Caballero, *El gran telón*, 1990, carboncillo sobre lienzo, https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/608355fca50532f1f4183723/110/templos.

que se acerca a la muerte. Esta visión sugiere que, durante el clímax erótico, los cuerpos experimentan una intensidad que va más allá de la vida cotidiana, intensificando la existencia en lugar de contradecirla. Caballero ilustraba gráficamente esta dinámica, ofreciendo una reflexión profunda sobre la intersección del deseo y la violencia en su obra. Su enfoque sobre estos temas estaba imbuido de un contexto cultural y religioso, particularmente influenciado por la tradición patriarcal occidental. La forma en que vinculó placer y violencia en su arte resalta la singularidad de su expresión y profundiza en las emociones humanas más intensas.

8.4 Métodos para una interpretación de la obra de Caballero

En este estudio, se opta por el análisis iconológico como herramienta principal para la interpretación de la obra de Luis Caballero, debido a su capacidad para desentrañar los significados profundos de los símbolos presentes en sus pinturas, en particular aquellos vinculados a la violencia y el deseo. La iconología, fundamentada en la tradición barroca y su uso del simbolismo como medio de expresión, permite contextualizar estas representaciones dentro de un marco histórico específico. Este enfoque, que será complementado por un análisis semiótico, facilita una lectura más precisa de las figuras y los símbolos como portadores de significados, vinculándolos tanto al contexto personal del artista como a las tensiones sociales de Colombia en su época.

Este enfoque iconológico no solo considera los elementos visuales superficiales de las pinturas, sino que se adentra en el trasfondo histórico y cultural que informa el contenido de las obras. Al aplicar esta metodología, la investigación puede explorar cómo los elementos representados en *La camara del amor* y en *El gran telón* de 1990 articulan una visión más compleja y matizada del cuerpo humano, el placer y la violencia. La iconología permite conectar estos elementos con las corrientes artísticas y culturales de la época, revelando cómo Caballero empleó el simbolismo para expresar experiencias y conceptos más amplios que trascienden el mero hecho visual. Y eso se puede notar en la presencia de un protagonista que ejerce un dominio simbólico sobre los cuerpos presentes en la composición. Este personaje, situado estratégicamente en la segunda mitad del cuadro, se distingue por su postura autoritaria, que sugiere vigor y control. Sus manos alzadas actúan como un símbolo de poder y sometimiento, mientras que los otros personajes

de la escena aparecen en un estado de fragilidad y vulnerabilidad, incapaces de ejercer control o de participar activamente en la acción, sea esta violenta o festiva.

En ambas obras el cuerpo no solo se presenta como un objeto estético, sino como un símbolo cargado de significados profundos relacionados con la violencia y el deseo. La iconología permitirá investigar cómo Caballero integra estas representaciones dentro de una tradición artística que dialoga con el Barroco y sus técnicas dramáticas, así como con las tensiones sociales y culturales de su tiempo. Esto ofrece una visión más completa de cómo sus obras actúan como un espejo de su contexto histórico y cultural, a la vez que desafían las convenciones estéticas establecidas.

Figura 24. Luis Caballero. “Sin título”

Detalle parte inferior izquierda de El gran telón

Por lo tanto, al aplicar la metodología iconológica, la investigación busca desentrañar las capas de significado en las obras de Luis Caballero, explorando cómo los elementos visuales y simbólicos se entrelazan con los contextos históricos y culturales para ofrecer una comprensión más profunda de su arte.

Dentro de este marco, Luis Caballero jugó con los contornos y selecciona cuidadosamente lo que se destaca visualmente, sugiriendo que los cuerpos en sus obras actúan como una suerte de pretexto para revelar su propia identidad. En este sentido, los cuerpos representados se convierten en una expresión simbólica de sus experiencias, funcionando como signos que exteriorizan un sistema inconsciente. La propuesta artística de Caballero, puede interpretarse como una representación de su visión del mundo, donde el cuerpo se convierte en un medio para manifestar y explorar aspectos profundos de su percepción personal y emocional.

La comunicación efectiva en las obras de Luis Caballero se manifiesta a través de un sistema de significados que vincula lo presente y lo ausente, con el cuerpo, como entidad física en sus pinturas, funcionando como un complejo entramado de significados. Según Reinhart Koselleck, los significados en el arte no se limitan a una esfera meramente cognitiva, sino que también se entrelazan con las dimensiones históricas y culturales que moldean nuestra comprensión. Caballero utiliza sus composiciones como un conjunto de códigos que invitan al espectador a reflexionar sobre su propio proceso perceptivo y cómo este influye en la interpretación de la obra.

Koselleck argumenta que la semántica[78], al trascender la mera función racional, se adentra en un ámbito donde las experiencias emocionales y las percepciones históricas juegan un papel crucial. Este enfoque sugiere que interpretar los signos en el arte es también un proceso emocional y experiencial, en el que el espectador explora no solo los significados racionales, sino también las resonancias afectivas que estos evocan. Así, en las pinturas de Caballero, la figura humana se convierte en una manifestación ontológica de su esencia, actuando tanto como un vehículo de significados como una actualización de su ser, inmersa en un contexto histórico y cultural que enriquece su interpretación.

Este análisis se enfoca en desentrañar los símbolos que emergen de las posiciones corporales, gestos, tensiones y demás elementos visuales presentes en las obras de Luis Caballero. Según José Hernández, en su libro *Me tocó ser así,* Caballero no encuentra otro modelo que no sea él mismo, utilizando su arte para destruir tabúes, prejuicios, categorías estéticas, tradiciones y

[78] Reinhart Koselleck, *Futuros pasados: De la experiencia de la historia a la historia de la experiencia* (Madrid: Editorial Taurus, 2002), 45.

limitaciones que percibe como obstáculos para su libertad. En este sentido, los significantes en la obra de Caballero no solo revelan su ser, sino que también encapsulan su vida en cada representación. La metodología iconológica permite fortalecer el estudio de la relación entre los signos y los objetos, facilitando la exploración de cómo un signo particular se refiere y denota rigurosamente a un objeto concreto en su [79]obra.

Nelson Goodman, en su obra *Lenguajes del arte: Una aproximación a la teoría de los símbolos*, destaca que comprender los significados de los signos requiere una atención meticulosa a los objetos, hechos y fenómenos que estos signos indican[80]. En este contexto, la obra de Luis Caballero se inscribe dentro de un circuito de significantes que invita al espectador a reflexionar sobre su propio proceso de percepción y comprensión. Para relacionar estas teorías semióticas con la interpretación del cuerpo como un objeto simbólico ligado al sujeto, es crucial considerar la semiótica del cuerpo. De acuerdo con Pierre Bourdieu, la semiótica del cuerpo se inscribe en el habitus, el sistema de disposiciones que condiciona la percepción y la interpretación de significados. Esto sugiere que la interpretación de los signos corporales está influenciada por el contexto social y cultural, revelando cómo el cuerpo actúa como un medio para construir significados en la vida cotidiana[81]

Desde el punto de vista del arte y la semántica, se puede observar que la obra de Luis Caballero está profundamente conectada con su autorreflexión y sus experiencias personales. Este enfoque se manifiesta en cómo el artista utiliza la representación del cuerpo para expresar aspectos de su propia identidad. En el contexto histórico del arte, la obra de Caballero refleja cómo el cuerpo puede servir como un medio para explorar y comunicar la presencia del artista, sus vivencias y su perspectiva en un momento dado. Así, las representaciones del cuerpo en sus obras no solo ilustran la visión artística del autor, sino que también revelan aspectos clave de su vida.

Al analizar obras como *Sin título 1985* y *El gran telón*, se observa que Caballero utilizó la violencia y la sexualidad no solo como elementos estilísticos, sino como reflejo de tensiones y conflictos profundos. Caballero no abordó estos temas de manera explícita; en cambio, los codifica

[79] Marta Traba y José Hernández, *Luis Caballero: Me tocó ser así* (Bogotá: La Rosa, 1986), 9-11.
[80] Nelson Goodman, *Lenguajes del arte: Una aproximación a la teoría de los símbolos* (Barcelona: Paidós, 1980), 21.
[81] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997), 130-131.

en un lenguaje simbólico y abstracto. La gestualidad y el trazo en sus obras sirven para capturar la esencia de las convulsiones personales y sociales que experimentaba. En este contexto, la brutalidad del gesto pictórico de Caballero se puede interpretar como una respuesta a las profundidades emocionales y psicológicas que enfrenta. Las figuras humanas en sus obras actúan no solo como representaciones externas, sino como vehículos que canalizan tanto sus experiencias individuales como las experiencias colectivas, reflejando una síntesis entre lo personal y lo general.

Desde un punto de vista textural y gráfico, la elección de Caballero de usar lienzos vírgenes tratados con carboncillo y la agresividad de sus trazos transmiten un lenguaje visual que remite a la historia de represión y resistencia en Colombia. La intensidad y crudeza de su trazo no solo revelan las emociones del artista, sino que también se relacionan con un contexto histórico donde el cuerpo y su representación fueron campos de batalla simbólicos. Las figuras en sus obras, representadas en posturas que evocan tanto dolor como placer, encapsulan la dualidad entre violencia y resistencia. Este enfoque permite interpretar la obra de Caballero no solo como una expresión de su experiencia personal, sino también como una reflexión sobre el conflicto sociopolítico de su tiempo, en el que la violencia y la sexualidad sirven como metáforas de tensiones más amplias y persistentes.

Para comprender el simbolismo del trazo en la obra de Luis Caballero, es crucial integrar el plano formal, que revela la esencia formal y los componentes fundamentales de la composición. Este plano proporciona una estructura sobre la cual se construye el significado profundo de la obra, enriqueciendo la interpretación de su simbolismo. Caballero creó un lenguaje visual de gran complejidad, donde se entrelazan la historia del arte, su experiencia personal y el contexto colectivo de su tiempo. Este entrelazamiento permite al espectador desentrañar múltiples capas de significado, reflejando tanto las influencias de movimientos artísticos pasados como las tensiones y conflictos contemporáneos que moldearon su vida y obra.

Desde esta perspectiva rica en significados, la obra de Caballero va más allá de representar violencia y erotismo; también crea personajes cargados de ambivalencia que reflejan su propia identidad. Al igual que Rubens inmortalizaba el placer en sus figuras, Caballero emplea sus personajes para proyectar diversas etapas de su vida. A medida que exploramos su obra a lo largo

del tiempo, observamos cómo la violencia y el placer se entrelazan en los cuerpos, que representan aspectos de una otredad que también son reflejos de su propio ser.

El segundo personaje en la composición, que parece atrapado en un espacio del cual intenta liberarse, simboliza la lucha interna de Caballero, en particular, su sensación de constricción debido a su educación religiosa. Caballero consideraba la pintura como "un anzuelo envenenado" impuesto por la Iglesia Católica, y esta figura encarna su primer conflicto con la representación del cuerpo, un enfrentamiento entre lo sagrado y lo personal.

En la parte inferior del cuadro (Figura 28)los fragmentos de cuerpos visibles evocan el proceso de autodescubrimiento del artista. Estos fragmentos, cargados de dolor y angustia, reflejan las batallas internas de Caballero, quien veía sus representaciones violentas como una forma de canalizar sus propios conflictos internos. La combinación de erotismo y violencia en su obra no es casual; plantea una paradoja similar a la que Georges Bataille exploró al cuestionar el papel del placer en la presencia de la angustia. Esta paradoja invita al espectador a reflexionar sobre las tensiones entre deseo y sufrimiento, lo sagrado y lo profano, lo individual y lo colectivo, elementos que definieron tanto su vida como su arte. El enfrentamiento entre los personajes en el cuadro simboliza una etapa de madurez, en la que Caballero se enfrenta a una intensa lucha interna, buscando la liberación sexual y creativa. Este conflicto no solo desafía a quienes lo rodean, incluida su familia, sino que también confronta sus pensamientos y deseos más profundos sobre el cuerpo masculino

8.5 El cuerpo humano como objeto multifacético

El cuerpo humano como un objeto multifacético, se revela en la obra de Caballero, como un ejercicio crítico y conceptual que busca ir más allá de la representación superficial del cuerpo humano. En lugar de una exploración académica convencional de la anatomía, se adentra en un espacio en el que el cuerpo se convierte en un contenedor simbólico cargado de significados complejos, ligados a la violencia, el erotismo y la espiritualidad. El proceso de investigación-creación se convierte, por lo tanto, en un medio para examinar no solo las técnicas de

representación, sino también las profundas tensiones y contradicciones que surgen al tratar el cuerpo humano como objeto de arte y símbolo de lo humano.

Caballero, en sus propios términos, se refiere a su obra como un espacio de exorcización, donde las imágenes de violencia, a pesar de su horror, se convierten en una fascinación que atraviesa la pintura. Esta visión de la violencia, como una fascinación y una necesidad de integración simbólica, se presenta en sus palabras: "Las imágenes de violencia me fascinan aunque le tenga horror a la violencia misma, esa fascinación trato de exorcizar de mis cuadros y para mí siempre va ligada a sentimientos religiosos y eróticos"[82]. Este planteamiento no solo nos habla de la obra de Caballero en particular, sino de una postura más amplia sobre el arte contemporáneo, que se distancia de la mera representación para acercarse a lo visceral y lo conflictivo.

Desde una perspectiva teórica, autores como Georges Didi-Huberman en su trabajo sobre la relación entre la violencia y la imagen en el arte y fotografía[83], sostienen que las imágenes de violencia no deben ser leídas simplemente como representaciones de lo brutal o lo abyecto, sino como vehículos de significado profundo, capaces de revelar las tensiones internas de la sociedad y del propio individuo. Al igual que Caballero, Didi-Huberman postula que la violencia en el arte tiene un papel esencial en la constitución de lo humano, pues revela aquello que no se puede comunicar a través de lo racional o lo ordenado. Caballero, al igual que otros artistas contemporáneos que exploran estos temas, utiliza el cuerpo humano como un medio para exponer las tensiones entre la pureza y la corrupción, entre lo sagrado y lo profano.

La obra de Caballero, lejos de ser un ejercicio de simple mimesis, se sitúa en una fase más compleja de creación en la que la forma no solo refleja la realidad, sino que también la deconstruye y la transgrede. En sus propias palabras: 'Pintar ese soy yo, cada pintor nos hace ver de una manera diferente y nos muestra un mundo distinto o una manera distinta de ver el mundo'. Esta declaración subraya la importancia del gesto pictórico como una herramienta de reinterpretación, no solo de la realidad, sino del propio proceso de percepción y de relación con el mundo. De este modo, la obra de Caballero se aleja de lo decorativo y de la mera representación, proponiendo una imagen

[82] Juan Carlos Herrera. *"Luis Caballero, entrevista Pilar Castaño"*. 1986. YouTube, 20 de marzo de 2024. Video, 9:02. https://www.youtube.com/watch?v=nuvZW59-6xY.
[83] Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidos, 2004), 56.

necesaria, que no busca reflejar la realidad de manera exacta, sino crear una representación más profunda y esencial para el espectador.

Mediante su obra, Caballero también reflexionó sobre la idea de "imagen necesaria". Este concepto se aleja de la noción de belleza tradicional o de lo decorativo, para situarse en un espacio en el que la imagen no es solo importante, sino esencial tanto para el creador como para el espectador. Según Caballero, la pintura debe ser una "gran obra", una obra que trascienda la mera ejecución técnica o estética. En este sentido, se aproxima a las ideas de Walter Benjamin, quien en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*[84] plantea que la auténtica obra de arte se caracteriza por su capacidad de generar una experiencia única e irrepetible, una experiencia que solo puede ser vivida en su contexto original. En el caso de Caballero, esa obra necesaria no solo busca ser una creación visual, sino un acto de creación de significados, un espacio donde lo erótico, lo violento y lo religioso se fusionan en una única imagen cargada de tensiones. Caballero señala que la verdadera dificultad en el arte no radica solo en crear una obra técnicamente bien ejecutada o en generar ideas innovadoras, sino en el proceso gradual de construir una obra que sea significativa tanto para el creador como para el espectador. La creación de algo necesario y profundo es el verdadero reto artístico, que trasciende la mera perfección formal o la novedad visual.

Este proceso de creación de la imagen necesaria no solo se refiere a la calidad estética, sino también a la profundización en el significado, a la creación de una obra que sea "real" y, en su caso, "sagrada". Caballero ve en el arte un lugar donde se juega la tensión entre lo físico y lo espiritual, entre la violencia y la necesidad de comunión. Este enfoque es crítico para entender la evolución de la obra del artista, en la que las fases de exploración técnica y de representación anatómica, inicialmente vistas como un ejercicio académico, se transforman en una búsqueda mucho más profunda, en la que el cuerpo humano ya no solo es un objeto de estudio, sino un medio para

[84] Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica," en *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 3.

abordar lo esencial del ser humano. En esta ocasión, vuelve a intentar crear una imagen imprescindible, buscando que no solo sea auténtica, sino también sagrada.

Finalmente, el uso del blanco y negro en la pintura de Caballero, como él mismo lo explica, busca distanciarse del realismo en favor de una mayor abstracción simbólica. El dibujo, al ser "menos realista y más directo", le permite crear una imagen que no solo es representativa, sino que también se convierte en una imagen "neurótica", en la que la forma se libera de las convenciones realistas para convertirse en un símbolo puro, capaz de expresar la complejidad emocional y conceptual que la pintura de Caballero busca transmitir. El dibujo, por su propia naturaleza, ya representa una forma de abstracción que facilita la expresión sin necesidad de relatar de manera literal. Permite que la escena se comunique directamente sin limitarse a una representación puramente realista, evitando que se perciba solo como una manifestación de la neurosis, y en su lugar, abre espacio para una interpretación más profunda y simbólica.

En este enfoque incentivó también la reflexión sobre cómo el cuerpo humano se relaciona con el entorno que habita, evocando una conexión entre la identidad del artista y sus raíces culturales. No obstante, este aspecto territorial fue pronto desplazado por un interés emocional más fuerte, originado en las experiencias de violencia emocional que el artista vivió, y que encontró un canal de expresión en la representación del cuerpo como eje temático central. En este proceso, los estudios de historia del arte universal y colombiano ofrecieron perspectivas de inspiración, con artistas como Lucian Freud convirtiéndose en referencia significativa. Freud, con su enfoque en la materialidad de la carne y quien explora el cuerpo femenino como vehículo de introspección y crítica, contribuyeron a consolidar la figura humana como un medio de reflexión personal. El uso expresivo del trazo y la energía de sus composiciones generaron una fuerte conexión y una fuente de cuestionamientos técnicos. La técnica de Caballero, especialmente su manejo del dibujo a carboncillo, ofreció al autor un nuevo horizonte de posibilidades, permitiéndole desarrollar una expresión artística única a través del grafito y, eventualmente, retornar a la pintura con un enfoque centrado en la forma antes que en el color.

Figura 25. Lucian Freud, “Naked Girl Asleep I”, 1967

[85]

Desde este punto, la experimentación de Caballero se adentra en dos dimensiones: una exploración sensorial y una exploración material. En el plano sensorial, el autor busca plasmar sus emociones a través de la figura humana como una extensión de sí mismo. Esta conexión emocional, reforzada por las ideas de Pere Salabert, quien sostiene que el estilo es una extensión de la individualidad del artista Salabert, permite que el trabajo artístico no solo represente un objeto visual, sino que funcione como un reflejo de la experiencia emocional del creador[86].

La sensibilidad y el reconocimiento personal en la representación del "otro" se convierten en un medio para exteriorizar el “yo” en la obra, logrando que cada pieza tenga una carga emocional que trasciende la representación física. En el plano material, el uso del carboncillo y la textura en sus obras permite una representación tangible de la corporeidad. La técnica aplicada no solo da forma a las figuras, sino que también intensifica la tensión emocional al generar contrastes entre lo suave y lo rugoso, lo claro y lo oscuro, lo que contribuye a resaltar la visceralidad del cuerpo y la complejidad de la experiencia humana.

[85] Lucian Freud, *Naked Girl Asleep I*, 1967, óleo sobre lienzo, https://www.wikiart.org/es/lucian-freud/naked-girl-asleep-i-1967.
[86] Pere Salabert, *Teoría de la creación en el arte* (Madrid: Ediciones Akala, 2013), 73-74.

Así, el estilo pictórico potencia la expresividad emocional frente al cuerpo representado, permitiendo que la obra de arte no solo sea un objeto visual, sino un reflejo de la experiencia emocional del creador. Este enfoque resalta cómo el artista busca capturar la esencia de la figura de manera visceral, tomando la figura en su totalidad, con todas sus contradicciones y complejidades. El proceso creativo se convierte entonces en un acto de conexión sensorial, una forma de catarsis en la que el trazo se utiliza como un medio de liberación emocional. Al abordar la figura humana en el lienzo, el artista no solo plasma una imagen, sino que materializa un proceso emocional profundo, que invita al espectador a participar en esa carga emocional contenida. El estilo, como extensión de la individualidad del artista, se convierte en una herramienta para comunicar emociones intensas y transformarlas en una forma tangible que trasciende la mera representación visual.

En esta exploración, el cuerpo masculino se convierte en un símbolo que externaliza la sensibilidad personal del artista. A través de las experiencias sensoriales vividas por el "yo", la figura humana del hombre se postula como un medio para canalizar emociones profundas que nacen de los valores y enseñanzas del entorno. En particular, ese proceso creativo refleja la influencia de una tradición conservadora en la percepción del cuerpo masculino, especialmente en contextos como el antioqueño, en el cual el hombre es concebido bajo ideales de fortaleza, resistencia y autoridad, atributos muy ligados al contexto patriarcal. Este mismo contexto influye sobre la representación del cuerpo masculino, que se entiende como un objeto de poder y control, limitando su expresión a los estándares de virilidad esperados en la sociedad. Esta visión del cuerpo masculino se vincula con los escritos de Andrea Forero Castillo y Ani Yadira Niño[87], quien describe al hombre de esta región como un ser determinado por roles tradicionales que lo ligan a la esfera pública de autoridad y control. Estos valores limitan la autonomía del cuerpo, restringiendo su expresión y gestualidad a los comportamientos esperados en los códigos sociales, tales como la "disciplina", la “virilidad” y "resistencia", que marcan la interacción del cuerpo en la cultura local y se interpretan como la “nación” o “ masculinidad heteronormativa”.

[87] A. Forero y A. Niño, "Masculinidades, Nación y Familia. Representaciones de la Masculinidad en la Primera Mitad del Siglo XX en Bogotá," *Revista Via Iuris* 19 (2015): 105-121.

En este contexto, la limitación social del cuerpo masculino también afecta la experiencia de intimidad y la relación con el "otro" y por ser propensos al deseo, generando un sentido de represión y alienación. Desde la perspectiva de Ortega y Gasset, quien sugiere que “yo soy yo y mi circunstancia"[88] y que la identidad se define en relación con los demás, esta falta de libertad para explorar la propia identidad provoca una presión psicológica y un temor de reconocerse en el "otro". Este conflicto interior, en el ámbito de la creación artística, se convierte en una fuente de tensión y angustia. En este sentido, la pintura se presenta como un medio para canalizar esta carga emocional, brindando al artista una vía de expresión para desafiar los límites impuestos por su entorno cultural. El cuerpo, como símbolo de resistencia y vulnerabilidad, se convierte en el centro de la tensión, representando no solo una construcción social, sino también una lucha por la autenticidad dentro de un contexto restrictivo.

En el arte latinoamericano, el cuerpo ha sido igualmente una constante, aunque tratado de manera particular según los contextos sociales y culturales. Al igual que en el arte occidental, en Latinoamérica el cuerpo ha sido representado tanto en su forma física como en sus transformaciones simbólicas. Durante períodos de colonización y opresión, el cuerpo fue sometido a diversos controles sociales y culturales, a menudo reflejando las luchas de identidad y resistencia de las comunidades indígenas, afrodescendientes y mestizas, los artistas plásticos latinoamericanos han mostrado al cuerpo como un medio para cuestionar estructuras de poder, ya sea exaltando o rebajando su representación para poner de manifiesto las contradicciones sociales, políticas y culturales que atraviesan la región.

En esta experimentación sensitiva, se alcanzó un nivel de componente pulsional donde el trazo permitió explorar la violencia emocional latente, situando la gestualidad corporal como elemento central. Más allá del análisis anatómico o de la consideración de género en la figura humana, la propuesta artistica de Caballero priorizó la funcionalidad expresiva inherente a la obra, donde el soporte en el arte contemporáneo adquiere una intencionalidad artística vinculada al contenido discursivo. Así, el medio físico no solo busca generar una conexión visual con el espectador, sino que se alinea con el discurso simbólico del artista. Esa búsqueda de material las

[88] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914), 43.

desarrolló desde situaciones experienciales y se consolidó en el uso del papel como soporte inicial para bosquejar ideas y en la exploración de la fragmentación de la figura humana, permitiendo una conexión con la anatomía desde cada extremidad hasta la totalidad corporal. Mediante el uso del carboncillo, Caballero investigó la potencia del trazo sobre el papel, lo que permitió una carga simbólica que conecta esta exploración material con la sensibilidad inherente al proceso creativo.

Figura 26. Luis Caballero, "Sin titulo" 1990.

Ensayo preliminar de El gran telón presentado al publico en 1990[89]

La transparencia se refleja en la elección de materiales translúcidos, como si de acetato se tratara, que permite superponer cuerpos pintados en capas para sugerir una libertad pulsional. En este caso, no es tanto la superficie lo que define el concepto, sino el uso del material para expresar una fuerza primordial del lenguaje artístico. Las represiones inconscientes se manifiestan a través de cuerpos superpuestos en un solo soporte pictórico, donde la exploración en capas y veladuras facilita esta libertad expresiva.

Finalmente, el análisis exhaustivo de la obra de Luis Caballero se enfoca en su carácter simbólico, específicamente en la gestualidad y la mancha, y adopta el plano de Recreación del

[89] Luis Caballero. *Sin Título*. 1990. Carboncillo sobre tela, 205 x 379 cm. Banco de la República, consultado el 16 de Noviembre de 2024: https://www.banrepcultural.org/luis-caballero/obras5.html#!prettyPhoto[gallery2]/9/.

modelo de Salabert. Se toman elementos plásticos y unidades expresivas, tales como la fuerza del pincel, la libertad pulsional del trazo, la dualidad entre violencia y placer, y la tensión corporal en la figura humana. Estos aspectos permiten una exteriorización de la angustia, cólera y otros sentimientos reprimidos, visibles en la superposición y el dinamismo de los cuerpos. Así, el uso de capas en la pintura y los rasgos tomados de la obra de Caballero se convierten en herramientas para liberar la represión inconsciente y conformar un lenguaje artístico propio.

8.6 De la intención a la percepción: La construcción de una obra.

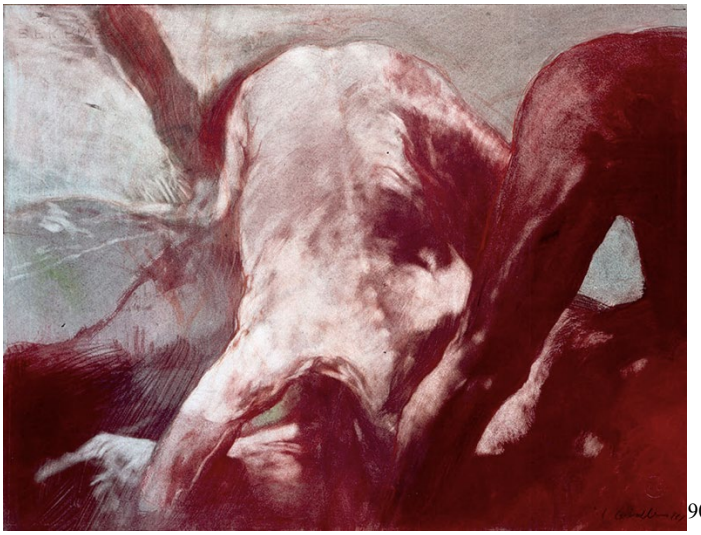
En septiembre de 1990, la prensa colombiana generó un gran revuelo en torno a la obra que Luis Caballero presentaría en la galería Garcés Velázquez, conocida como *El gran telón* (también llamada *La cuarta ambición*). Esta creación, que abarcaba seis metros por seis metros, se realizaría en vivo durante quince días, lo que hacía anticipar un proceso impresionante y novedoso. Según las publicaciones de la época, Caballero detalló que trabajaría en su casa con un modelo para definir los pormenores de la obra, mientras que las imágenes del proceso serían capturadas por Mario Rivero y un video sería filmado por Diego Carrizosa. Posteriormente, las fotos y un comentario nocturno del artista serían utilizados para diseñar un catálogo para la exposición.

En ese momento de su carrera, las críticas sobre el trabajo de Luis Caballero ya habían adoptado una estructura consolidada, y *El gran telón* era percibida como la obra que sintetizaba las características más distintivas de su estilo. Entre las interpretaciones más frecuentes, se encontraba la idea de su arte como una combinación entre elementos clásicos y modernos, y otra que veía en sus pinturas una representación de emociones humanas intensas. Estas perspectivas, establecidas en el discurso crítico, coexistían con la visión que el propio Caballero tenía de su trabajo, la cual parecía situarse más allá de estas aproximaciones.

Las dos narrativas sobre la obra de Caballero, tanto la construida por los críticos como aquella que él mismo proponía, pueden comprenderse como parte de un proceso en el que se consolidaba su identidad artística en el contexto institucional. Este diálogo discursivo adquiere especial relevancia con *El gran telón*, donde se entrelazan las interpretaciones externas con las reflexiones del propio artista, dando forma a una representación de su figura dentro del ámbito

cultural. A través de este intercambio de narrativas, el arte y la trayectoria de Caballero se integran en una dinámica contemporánea que contribuye a construir y posicionar la identidad del artista en el escenario artístico. A continuación, se observa el proceso de construcción de esta obra, que revela cómo estas tensiones discursivas se plasman en su creación.

Figura 27. Luis Caballero, "Sin titulo".1988

 [90]

Desde la perspectiva del análisis crítico del discurso propuesto por Norman Fairclough[91], y tomando la estructura tripartita planteada por Howard Becker, el análisis puede dividirse en tres niveles: el análisis formal del lenguaje, los aspectos sociocognitivos implicados en la producción e interpretación de los textos, y el evento discursivo en su contexto social. Esta estructura tripartita permite descomponer y entender cómo los discursos, tanto históricos como contemporáneos, están intrínsecamente ligados a las dinámicas sociales y culturales. En el caso de Luis Caballero, esta división puede aplicarse para comprender cómo el discurso visual de su obra opera en estos tres niveles: desde la materialidad de su lenguaje plástico, pasando por las interpretaciones

[90] Luis Caballero, *Sin título,* pigmentos de óleo, pastel y sanguina sobre papel, 1988, Banco de la República, consultado el 8 de agosto de 2024, https://www.banrepcultural.org/luis-caballero/obras4.html#!prettyPhoto[gallery2]/66/.

[91] Norman Fairclough, *Analizar el discurso* (Londres: Routledge, 2003).

sociocognitivas de su público, hasta el impacto de su obra dentro de las estructuras sociales de su tiempo.

En el primer nivel, el análisis formal del lenguaje, se observa cómo el texto inicial utiliza términos que revelan una progresiva especialización del conocimiento cultural, como en el caso de las pinturas renacentistas italianas de la Anunciación. La estructura discursiva enfatiza la pérdida de un saber colectivo que antes era compartido ampliamente, resaltando la transición hacia un conocimiento restringido a círculos académicos o especializados[92]. Este cambio se refleja en la evolución del lenguaje que ahora codifica ese saber de manera menos accesible al público general.

En el segundo nivel, los aspectos sociocognitivos, el texto destaca cómo los significados culturales y estéticos dependen del contexto de quienes los producen y los interpretan. Por ejemplo, lo que en el pasado era comprendido de manera intuitiva por los ciudadanos comunes de la representación simbólica de eventos religiosos ahora requiere de una alfabetización cultural específica. Este proceso sociocognitivo también se aplica al caso de los estudiantes de arte, quienes, aunque no siempre llegan a ejercer profesionalmente, incorporan un conocimiento que sostiene el sistema artístico a través de prácticas de consumo, apoyo y crítica.

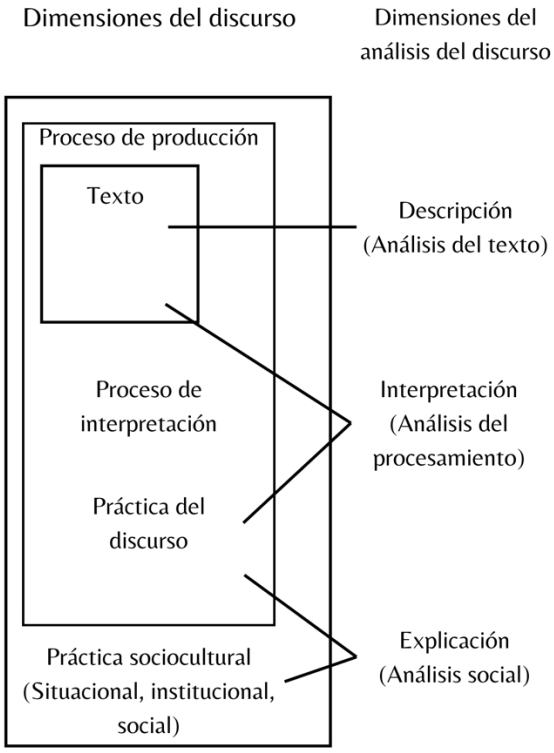
Por último, en el tercer nivel, el evento discursivo en su contexto social, se analiza cómo las artes están organizadas en función de los valores y estructuras de una época. El texto subraya que, en un sistema orientado a estrellas y figuras centrales, muchos aspirantes no logran acceder a un lugar destacado. Sin embargo, estos mismos individuos forman la base económica y cultural de los mundos del arte, especialmente en sectores experimentales. Este contexto social condiciona no solo las metas de los estudiantes y creadores, sino también las posibilidades de expansión de nuevas formas artísticas, como el teatro de vanguardia o la música atonal.

Para complementar este análisis, el diagrama propuesto por Norman Fairclough resulta útil para ilustrar la interacción entre estos tres niveles de análisis. Según Fairclough, el discurso puede entenderse como un evento social que opera en tres dimensiones interrelacionadas: **texto**, **prácticas**

[92] Howard Becker, *Los mundos del arte* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008), 74.

discursivas y **prácticas sociales**. El texto representa el nivel formal del lenguaje, las prácticas discursivas abarcan los procesos de producción e interpretación (aspectos sociocognitivos), y las prácticas sociales corresponden al contexto histórico y cultural donde se inserta el discurso. Este diagrama permite visualizar cómo los discursos artísticos no solo reflejan estructuras sociales, sino que también participan activamente en su construcción y transformación.

Figura 28. Diagrama del método de análisis crítico del discurso de Norman Fairclough, 2003



Fuente: Norman Fairclough, *Analizar el discurso*, 2003, Londres: Routledge.

Al analizar las distintas capas discursivas que rodean la figura de Caballero, podemos ver las complejas relaciones de causalidad que subyacen a las representaciones del artista. Por ejemplo, la crítica sobre su obra y su vida personal a menudo establece paralelismos con figuras como Francis Bacon, un pintor que, a pesar de haber sido una influencia inicial, Caballero mismo

mencionó haber superado en los primeros años de su carrera[93], Sin embargo, Traba persistió en vincular a Caballero con Bacon a lo largo de su carrera,

Otra forma de legitimación que los críticos buscaron para Caballero fue asociarlo con la tradición histórica del arte, por ejemplo, a Caballero se le comparó en la realización de *El gran telón* con la monumentalidad de los pintores renacentistas, sugiriendo que el acto de crear una obra de tal magnitud reflejaba una conexión con la historia canónica del arte. Este tipo de comparaciones refuerza la idea de Caballero como un "gran maestro", una figura que no solo pertenece a la historia del arte contemporáneo, sino que, por su tamaño y trascendencia, se sitúa entre los grandes artistas de la historia. Pero a nivel personal, también se ha asociado su emigración a París con la búsqueda de fama y reconocimiento artístico. Críticos como Martin Zapater[94] han señalado que, como muchos otros artistas, Caballero se trasladó a París con la esperanza de encontrar una plataforma para su obra, señalando que los pintores colombianos han hecho de París una especie de meca artística. Esta asociación de París con la búsqueda de la gloria refleja la narrativa de la emigración como salvación artística, una narrativa que ha sido una constante en muchas historias sobre artistas latinoamericanos en Europa y la cual Caballero pensaba que no era más que un mito *"El mito de París lo crearon ustedes lo periodistas. Todos los pintores creían que debían ir a París a triunfar, en vez de pensar en Nueva York, Milán o Berlín"*[95]

[93] Marta Traba, *Luis Caballero/Beatriz González* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1973).

[94] Sergio Rodríguez Gómez, "Artistas e identidades discursivas. El gran telón, el Luis Caballero de la crítica y el Caballero de Caballero," *Hallazgos* 12, no. 24 (agosto de 2015): 25, https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.01.

[95] Ibid., 26.

Caballero en su estudio de París. Foto: Tomada de Infobae.com

El análisis de la crítica de *El gran telón* de Luis Caballero revela una clara dicotomía entre la representación idealizada del artista en los medios y su propia postura sobre el arte. Mientras los discursos críticos sobre la obra tienden a resaltar la fama, el éxito y el estatus de Caballero como un "gran maestro" del arte colombiano, él mismo se distancia de esas etiquetas, defendiendo su oficio de pintor y su deseo de que su obra sea comprendida sin la necesidad de exponer su vida personal. En su libro *Me tocó ser así*, Caballero comienza diciendo: "Me tocó ser distinto. No porque lo hubiera decidido o escogido, sino porque me tocó. Y al tocarme ser distinto, tal vez me tocó ser artista, me tocó ser marica, me tocó ser como soy. Y no me arrepiento"[96]. Más tarde, en una entrevista con Pilar Castaño, declara: "De los artistas deben ser juzgados por su obra, no por su vida personal, me tocó ser pintor"[97] Este enfoque, según el propio Caballero, no se limita a lo

[96] M. Traba y J. Hernández, *Luis Caballero: Me tocó ser así* (Bogotá: La Rosa, 1986), dedicatoria.
[97] Beatriz Caballero, Luis Caballero y Pilar Castaño, *Entrevista con Luis Caballero*, 1986, YouTube, acceso el (26 de noviembre de 2023) https://www.youtube.com/watch?v=nuvZW59-6xY&t=243s&ab_channel=JuanCarlosHerrera.

visual o lo técnico, sino que se basa en una conexión visceral con lo que representa. La decisión de pintar hombres en lugar de mujeres no se aborda como una cuestión de género o política social, sino como una urgencia de plasmar lo que experimentaba y deseaba en lo más profundo de su ser. El deseo carnal, en este sentido, se presenta como el motor central de su obra, lo cual da cuenta de una dimensión afectiva y erótica que forma parte esencial de su identidad artística y la desvinculación de las mujeres en su pintura no debe interpretarse necesariamente como un rechazo hacia ellas, sino como un acto de fidelidad a sus propios deseos, que toman una forma directa y expresiva en sus obras.

Este contraste se hace más evidente al analizar cómo los medios trataban su obra; Caballero es retratado de manera idealizada, empleando recursos audiovisuales como primeros planos de su rostro y música orquestal, con el fin de transmitir una sensación de trascendencia y genialidad. Sin embargo, se percibe su incomodidad con el formato de la entrevista, lo que contrasta con la imagen que los medios intentan construir de él. Esta producción busca moldear una figura de Caballero que responde a las expectativas del público, obviando su postura reservada y modesta respecto a su obra.

El caso de *El gran telón* ejemplifica cómo los discursos críticos pueden influir en la valoración institucional de una obra antes incluso de su análisis detallado. A pesar de las críticas superficiales que avalan la obra sin un examen profundo, *El gran telón* logró consolidarse como una pieza paradigmática en la historia del arte colombiano. En eventos como la exposición *Arte para la historia* en 1993, la obra fue reconocida como un producto cultural valioso, reforzando la imagen de Caballero como un artista consagrado. Sin embargo, este proceso de legitimación no siempre fue positivo para el propio Caballero, quien, como él mismo señaló, se sentía más cómodo siendo reconocido por su trabajo que por su figura pública, lo que se refleja en el proceso de creación que se presenta a continuación.

Figura 29. Luis Caballero, “ Sin titulo” 1990

Observese cómo la luz y sombra no solo delinean el cuerpo, sino que acentúan la tensión emocional y el contraste entre lo explícito y lo sugerido.[98]

En última instancia, el análisis de la crítica de arte en relación con *El gran telón* muestra cómo las producciones discursivas no solo reflejan la realidad del artista, sino que también participan activamente en la construcción de una narrativa sobre lo que es considerado "arte nacional". Los críticos, al consolidar una visión homogénea sobre Caballero, contribuyeron a la creación de un canon artístico que, aunque favorable para la institucionalización de la obra, no explicó fielmente la complejidad de su autor ni las tensiones entre su arte y la crítica recibida. Este proceso evidencia cómo los discursos sobre arte están profundamente influenciados por el contexto social y cómo, a su vez, contribuyen a la construcción de una historia del arte oficial.

8.7 Resonancia y transformación en la interpretación del arte

Al planear esta intervención y revisar los análisis existentes sobre el tema, me encontré con una sensación de incomodidad: los enfoques previos, que en su momento parecieron apropiados, hoy parecen insuficientes para capturar la riqueza de la obra. Esta propuesta pretende ser una reflexión que atraviesa varias ideas clave.

[98] Luis Caballero, *Sin Título*, 1990, carboncillo sobre tela, 205 x 381 cm, Galería, Banco de la republica, consultado el 16 de noviembre de 2024 https://www.banrepcultural.org/luis-caballero/obras5.html#!prettyPhoto[gallery2]/8/.

Primero, se debe tratar la historicidad de los discursos sobre el arte y los artistas. Las interpretaciones que alguna vez fueron consideradas como definitivas pierden relevancia con el tiempo y con la llegada de nuevos enfoques. Esto explica, por ejemplo, por qué ciertas obras que impactaron en su época pueden no resonar con las generaciones posteriores. Las expectativas y las formas de relacionarse con el arte cambian, lo que abre nuevas posibilidades para su lectura.

Segundo, en el trabajo del artista se encuentra un conocimiento implícito que escapa fácilmente al discurso verbal. Si se le da tiempo, es posible percibir en sus vacilaciones, silencios y contradicciones las razones y emociones que inicialmente no son evidentes. Tratar de reducir su obra a una lectura superficial o formular preguntas que esperen respuestas precisas puede simplificar excesivamente su mensaje.

Tercero, la desconexión entre lo que el artista dice y lo que interpreta el espectador a menudo está influenciada por prejuicios, enfoques teóricos establecidos y estereotipos, lo que limita la capacidad de relacionarnos profundamente con la obra. Estas interpretaciones erróneas pueden reducir el alcance de nuestra comprensión. Y Por último, los nuevos enfoques que permiten revitalizar la interpretación de una obra provienen a menudo de teorías o perspectivas inesperadas. Estos discursos renovados ofrecen nuevas formas de conceptualizar y entender el arte, y, en algunos casos, pueden ser incluso lás precisos que las propias transformaciones dentro de la práctica artística.

A continuación, se exploran declaraciones de Luis Caballero sobre el dibujo y el erotismo, temas recurrentes en sus entrevistas y esenciales para entender su enfoque artístico. Cada una de estas reflexiones se analizará para descubrir cómo el artista concebía y abordaba estas ideas en su proceso creativo. Después, un análisis visual de cinco de sus dibujos que se crearian como preludio al *El gran telón* ilustrará cómo el erotismo y el placer sensorial encuentran expresión en sus imágenes, logrando que las palabras de Caballero cobren sentido en sus trazos y texturas.

En una entrevista realizada por Ramiro Ramírez y publicada en la revista *Mundo*, Caballero reflexionó sobre el papel del dibujo en su obra, comparándolo con el acto de apropiarse del cuerpo. A la pregunta sobre su relación con la anatomía, respondió:

> *"Lo abordo de dos formas: como un estudio detallado y como una fuente de placer. Cuando dibujo un vientre desde el natural, no estoy simplemente capturando una idea general, como hacía antes en mi pintura; estoy profundizando en él, estudiándolo, comprendiendo cada forma. Al mismo tiempo, siento el deseo de acariciarlo y lo disfruto. Ese disfrute, erótico por naturaleza, emerge en el dibujo, o al menos eso es lo que espero lograr. En esencia, cuando dibujo un cuerpo desde el natural, intento conectarme con él de un modo íntimo, casi como si se tratara de un acto de amor. Para mí, es una forma erótica de estudiar la anatomía"* [99]

Estas palabras nos permiten entender cómo Caballero se aproximó al cuerpo humano al dibujar; su proceso de creación tiene dos dimensiones que ocurren al unísono: una de análisis técnico, donde busca desentrañar y captar las formas corporales, y otra de goce y deseo. Para él, el dibujo no es solo un estudio de la figura humana, sino un acto de entrega que genera una conexión profunda y sensorial. Esta comparación entre el acto de dibujar y el de amar sitúa ambos en una experiencia compartida de cercanía y posesión.

Caballero estableció una distinción esencial entre el dibujo y la pintura, dos prácticas artísticas que, para él, no solo difieren en su técnica, sino también en la experiencia subjetiva que cada una conlleva. Según sus palabras, el dibujo se siente como una expresión directa, más visceral, basada en la observación del modelo, mientras que la pintura se estructura en dos fases: la primera, más racional y técnica, busca establecer una base sólida y definida; la segunda, es donde se permite la emergencia de lo sensual, ampliado por las características propias de la pintura como medio. Esta dicotomía entre la frialdad del diseño y la sensualidad de la pintura refleja su enfoque hacia la representación del cuerpo y la figura humana, donde el dibujo actúa como un intermediario que filtra y canaliza el deseo.

---

[99] Damián Bayón, "Preguntas Impertinentes (entrevista)," *Revista Mundo* 15 (Noviembre 2004): 61-62.

A través de esta diferenciación, Caballero subraya la importancia del proceso en sí mismo y su implicación emocional y erótica. Su enfoque en el cuerpo humano no es solo una cuestión de representación, sino una interacción compleja con el modelo, que, en su caso, se ve mediada por el dibujo y su proceso posterior de pintura. Esta práctica, descrita casi como fetichista, resalta el deseo de Caballero no solo de capturar el cuerpo, sino de establecer una relación íntima con él, un vínculo que es construido y despojado de la inmediata realidad física del modelo.

Figura 30. Luis Caballero, "Sin título"

[100]

Desde un análisis crítico, se puede argumentar que esta distinción entre dibujo y pintura refleja la dualidad entre lo racional y lo emocional en el trabajo de Caballero, mostrando cómo la técnica y la expresión se entrelazan para dar forma a una experiencia estética compleja. Caballero no sólo se interesó por la representación del cuerpo, sino por la carga simbólica y emocional que este puede portar, un proceso que convierte la obra en una exploración de lo sensual y lo erótico, más allá de un simple acto de reproducción visual (Figura 30)

Con estas palabras, Caballero indicaba que el dibujo es el fundamento de su obra pictórica, una especie de puente entre su estudio anatómico y la creación final. En su proceso de pintar, describe una fase inicial de planificación técnica, casi carente de emoción, y una segunda etapa en

[100] Luis Caballero, *Luis Caballero: erótico* (Bogotá: Villegas Editores, 2010)

la que recupera el placer sensorial y el vínculo íntimo con la figura. Para él, el acto de pintar intensifica la conexión con el cuerpo representado, transformando el erotismo en una proyección indirecta sobre el dibujo, que se convierte en un canal para expresar su relación más profunda y personal con la figura humana.

Se pueden distinguir dos dimensiones en el trabajo de Caballero que para él significaron un placer sensorial y erótico: la conexión, el deseo, y la "posesión" de la figura que representa, ya sea mediante el dibujo o la pintura. Este proceso no implica una interacción física directa con el modelo, sino que el placer surge a través de la creación de una imagen de la figura. Caballero aclaró que el erotismo, especialmente en sus pinturas, se materializa mediante el fetichismo hacia el modelo previamente representado en los bocetos y el vínculo con el dibujo que sirve de referencia para la pintura final.

Para Luis Caballero, existe una relación entre la belleza idealizada y la insatisfacción personal con su propia imagen. Caballero menciona un concepto de belleza masculina que siente ajeno: un ideal que no puede poseer en su cuerpo, pero que, sin embargo, se esfuerza por captar a través del acto artístico y la intimidad física. Este contraste entre lo deseado y lo alcanzable refleja no solo una exploración estética, sino también emocional, donde la creación se convierte en un mecanismo de "posesión" de aquello que se percibe como distante o inalcanzable. De alguna forma, la pintura actúa como un vehículo para la apropiación de ese ideal de belleza, aunque, como él mismo admite, su verdadera satisfacción radica en la experiencia física del deseo.

Al decir "me la apropio y la disfruto"[101], Caballero subrayaba cómo su arte no solo buscaba representar, sino experimentar lo que la figura representa, como si, al pintarla, pudiera adquirir una conexión más profunda con ese cuerpo idealizado. Sin embargo, la confesión de que preferiría "hacer más el amor que pintar" ofrece una visión aún más compleja, pues refleja una lucha interna entre la creación artística y el deseo físico. En esta tensión, la pintura no es solo un medio de

[101] Ramirez, Ramiro. "El erotismo (entrevista)". en Revista Mundo 15 (Noviembre, 2004): 39-40

expresión, sino una respuesta al vacío emocional de la falta de esa belleza en su vida, lo cual podría interpretarse como un mecanismo para llenar un vacío profundo.

El deseo de "hacer personas por falta de esas personas"[102] también sugiere una dimensión existencial más amplia en el trabajo de Caballero. La creación artística se presenta no solo como una actividad creativa, sino como una forma de lidiar con la soledad y la ausencia. La frustración con su propio cuerpo y su imposibilidad de alcanzar el ideal de belleza lo lleva a la creación de figuras que, a pesar de ser temporales y efímeras, ofrecen una sensación de control sobre aquello que no puede experimentar plenamente en su vida personal. Este proceso de "poseer" la belleza ajena a través de la pintura resalta el carácter profundamente introspectivo y emocional de la obra de Caballero, donde la creación se convierte en un acto de deseo y búsqueda de autoafirmación.

En otro diálogo con Damián Bayón[103], Luis Caballero abordó de manera contundente los elementos recurrentes en su obra, particularmente el erotismo, y su relación con las representaciones artísticas de la desnudez. Al ser cuestionado sobre la ausencia de representaciones pornográficas en sus trabajos, Caballero responde, revelando su postura crítica hacia la reducción del erotismo a la vulgaridad de la pornografía: "He elegido el desnudo porque lo considero un terreno fértil en posibilidades expresivas, y el erotismo es sólo una de ellas. Deliberadamente no quiero centrarme en el erotismo ni mucho menos caer en la pornografía, pues siento que eso limitaría mis aspiraciones artísticas."[104]

Este rechazo hacia la pornografía y su distinción del erotismo como una faceta más amplia del desnudo subraya una postura consciente de las implicaciones éticas y estéticas de su trabajo. Caballero no solo evita la representación explícita del sexo, sino que cuestiona las limitaciones que impone la pornografía sobre el arte. Su enfoque revela una sensibilidad hacia la necesidad de explorar la corporalidad humana no como un objeto de consumo sensorial, sino como un espacio de expresión profunda. De este modo, el erotismo en su obra se convierte en una herramienta que,

[102] Ibid., 39-40
[103] Damián Bayón, “Preguntas Impertinentes (entrevista),” *Revista Mundo* 15 (Noviembre 2004): 61-62.
[104] Ibid., 61-62

lejos de reducirse a lo vulgar, invita a una reflexión más compleja sobre el deseo, la intimidad y la condición humana.

Figura 31. Luis Caballero, "Sin título", 1986

El contraste de luz y sombra en el torso revela la tensión emocional, mientras que la representación explícita del cuerpo invita a reflexionar sobre la desnudez como un acto sublime, más allá del erotismo.[105]

[105] Caballero, Luis. *Sin Título*, 1986. Óleo sobre papel entelado, 194 x 97 cm. Galería Banco de la República. Consultado el 16 de noviembre de 2024: https://www.banrepcultural.org/luis-caballero/obras4.html#!prettyPhoto[gallery2]/22/.

La importancia de esta diferenciación radica en cómo Caballero concebía el arte como un medio para trasgredir las fronteras de lo explícito y lo moralmente restringido, al mismo tiempo que resistía las tentaciones del sensacionalismo. De esta forma, la obra de Caballero desafía las expectativas del espectador y se resiste a ser reducida a una categoría limitada por el mercado o las convenciones sociales. En cambio, propone una visión del cuerpo humano que incita a la contemplación y a la reflexión sobre lo sublime en la desnudez. En esta afirmación, el artista establece una distinción entre el tema central de su obra, el desnudo, y el erotismo, que representa una de las posibilidades expresivas del cuerpo. Para Caballero, el erotismo era solo una opción dentro del amplio espectro de la representación corporal. Aunque este componente es significativo en su trabajo, elige no recurrir a escenas abiertamente eróticas o pornográficas en sus pinturas. Esto refleja su intención de explorar el cuerpo de manera más compleja y profunda, sin reducir su trabajo a una sola dimensión.

A través de sus declaraciones, se puede deducir que el erotismo es un concepto fundamental en la obra de Caballero, aunque su presencia en sus pinturas no sea explícita. La carga erótica en su obra se manifiesta de manera íntima, más ligada a sus sensaciones durante el proceso de creación que a la imagen explícita. Así, se hace evidente que el erotismo es una parte esencial de su práctica artística, aunque se exprese de manera sutil en su trabajo visual.

Aunque Luis Caballero no hace referencia directa a estos dibujos en sus declaraciones, la naturaleza de su trabajo sugiere que se trata de bocetos íntimos, creados para el espacio privado de su taller y solo difundidos posteriormente. En contraste, su obra final, de gran formato, aborda temas como la vida, la muerte y el éxtasis, recurriendo a una ambigüedad visual que no se encuentra en los dibujos eróticos, los cuales representan escenas directas e íntimas. Sin embargo, aunque la intención del artista parece más explícita en estos bocetos, Caballero mantiene un control minucioso sobre la selección y el encuadre de las figuras, enfocándose en detalles específicos para resaltar ciertos aspectos del erotismo y la posesión.

Desde una perspectiva semiótica, aplicada al análisis de las obras de Caballero, el uso del carboncillo se interpreta como una herramienta técnica para exteriorizar la violencia emocional

experimentada a través del trazo. En este sentido, el material se convierte en un medio que revela la emoción, actuando como un canal de expresión para inquietudes inconscientes vinculadas a recuerdos infantiles. El soporte, al ser trabajado de forma técnica, simboliza una desnudez del alma, exponiendo sentimientos reprimidos a través de la pintura.

El análisis de los dibujos de Luis Caballero revela un enfoque complejo hacia la representación del erotismo, en el que las decisiones compositivas sirven como vehículos para explorar temas como el deseo, la posesión y la interacción entre los cuerpos. En lugar de centrarse únicamente en el acto físico, los dibujos destacan momentos de anticipación, deseo y contacto, lo que sugiere que Caballero está más interesado en capturar la tensión emocional y sensual que en representar la consumación literal de una relación erótica.

El encuadre cerrado en el segundo dibujo, que centra la atención en los genitales, no solo enfatiza la acción, sino que también coloca al espectador en una posición de cercanía e intimidad con la imagen, subrayando la conexión directa entre ambos. Sin embargo, el hecho de que el acto no se consuma completamente deja entrever un enfoque más introspectivo y anticipatorio. Este momento previo a la consumación se convierte en un espacio cargado de tensión emocional, un preludio de lo que podría suceder, pero que permanece intangible, reforzando la sensación de deseo no cumplido.

En el último dibujo, el enfoque más amplio y la representación de los cuerpos en interacción desde un ángulo lateral proporcionan una visión más completa de las figuras. Al eliminar la centralidad de los genitales y enfocar la atención en las formas corporales, Caballero parece sugerir que el erotismo trasciende el acto físico para convertirse en una experiencia más holística, donde el cuerpo en su totalidad, con sus posturas y gestos, es objeto de una observación detenida. La presencia de las manos y los brazos de los personajes en el tercer dibujo resalta cómo el contacto físico puede tener una carga emocional significativa, ya que las manos no solo facilitan la interacción, sino que también transmiten afecto y poder.

Figura 32. Luis Caballero, “Sin titulo”

[106]

Conclusiones

El estudio sobre Luis Caballero Holguín y su obra ha permitido iluminar un periodo crucial en la historia del arte colombiano, marcado por profundos cambios culturales y sociales. A través de su producción artística, Caballero se consolidó como un mediador crítico entre el arte y los conflictos inherentes a la sociedad colombiana de finales del siglo XX. Este análisis revela cómo las dinámicas políticas y culturales de la época, unidas a la influencia de movimientos artísticos internacionales, permitieron el desarrollo de una expresión artística que desafió las normas tradicionales y abordó las complejidades humanas desde una perspectiva profundamente introspectiva.

El contexto sociopolítico de las décadas de 1970 y 1980, marcado por la violencia, la inequidad y la lucha por los derechos civiles, se refleja en la obra de Caballero de manera implícita pero contundente. Su enfoque temático, centrado en el cuerpo humano como vehículo de expresión, ofrece una reflexión sobre las tensiones y las contradicciones de la condición humana. En este sentido, la investigación ha demostrado que la obra de Caballero no solo se limita a un ejercicio estético, sino que también constituye un comentario crítico sobre las estructuras sociales y culturales que lo rodearon.

[106] Luis Caballero, *Luis Caballero: erótico* (Bogotá: Villegas Editores, 2010)

En términos más concretos, la obra de Luis Caballero permite comprender mejor las dinámicas históricas y sociales que caracterizaron a Colombia durante las décadas de 1970 y 1980, un periodo marcado por la consolidación del narcotráfico, la intensificación de la violencia bipartidista y el auge de los movimientos insurgentes. En este contexto, el arte de Caballero emerge como un espacio de reflexión sobre las tensiones que moldearon la identidad nacional, no desde una perspectiva explícitamente política, sino a través de la exploración simbólica de las emociones humanas y su conexión con un país en crisis. La representación de cuerpos vulnerables, fragmentados o inmersos en estados de tensión emocional traduce, en términos visuales, las fracturas sociales, la incertidumbre y el desasosiego que definieron a la sociedad colombiana de ese periodo. De este modo, la obra de Caballero no solo dialoga con la condición humana de manera universal, sino que también ofrece una clave para interpretar el malestar colectivo de un país inmerso en profundas transformaciones políticas y culturales.

Uno de los hallazgos más significativos de esta investigación es cómo Caballero reinterpretó influencias del arte occidental, como el Barroco y la obra de maestros clásicos como Diego Velázquez. Estas referencias no son meras citas visuales; en su lugar, Caballero las utilizó para construir una narrativa visual propia que dialoga con las tradiciones artísticas mientras las desafía. Este enfoque híbrido, que combina elementos de tradiciones clásicas con sensibilidades modernas, evidencia su capacidad para integrar lo universal con lo local, posicionándolo como un artista cuya relevancia trasciende las fronteras nacionales.

En relación con la hipótesis planteada, se ha corroborado que Caballero utilizó el cuerpo humano como símbolo y herramienta para explorar la condición humana en sus aspectos más vulnerables y complejos. Sus obras, cargadas de tensión emocional y simbólica, ofrecen un espacio de reflexión que involucra tanto al artista como al espectador. Este diálogo estético e intelectual convierte a Caballero en un referente del arte contemporáneo colombiano, no solo por la calidad de su técnica, sino también por la profundidad de sus planteamientos conceptuales.

De este modo, el cuerpo ha sido históricamente un objeto de representación y de disputa, un espacio simbólico donde convergen dinámicas de control, resistencia y expresión. A través de las estrategias de biopoder descritas por Foucault, el cuerpo ha sido disciplinado y regulado, transformándose en un terreno donde se manifiestan las normas sociales y las estructuras de poder. Sin embargo, en la obra de Luis Caballero, el cuerpo trasciende estas limitaciones para convertirse

en un vehículo de introspección y crítica. Su representación oscila entre la vitalidad y la muerte, un ámbito de tensión descrito por Deleuze como el espacio donde las contradicciones humanas se despliegan.

Caballero utiliza el cuerpo como un símbolo cargado de significados: no solo es un lugar de vulnerabilidad y deseo, sino también de resistencia y transgresión. En esta línea, su enfoque dialoga con perspectivas como la de Gonzalo Arango, quien conceptualizó la "Corporeidad" como la confrontación de los cuerpos con las imposiciones sociales, y con la visión de Álvaro Restrepo, quien a través de la danza narra historias de cuerpos torturados que encuentran en el sufrimiento artístico un acto de redención y autoaceptación.

El cuerpo en la obra de Caballero asume múltiples dimensiones, alternando entre lo hedonista y lo trágico, lo sagrado y lo profano. Esta complejidad permite abordar las tensiones inherentes a la existencia humana, desde la opresión hasta el deseo de libertad, revelando cómo el cuerpo no solo es un objeto de contemplación, sino también un sujeto activo que narra, resiste y transforma.

En este sentido, el cuerpo humano en la obra de Caballero opera como un microcosmos de las luchas y tensiones que caracterizaron a Colombia durante su vida productiva. La fragmentación, el dolor y la sensualidad que habitan en sus lienzos reflejan, de forma simbólica, la experiencia de una nación atrapada entre los vestigios de un orden conservador y los impulsos de cambio de una sociedad que buscaba nuevas formas de representación y resistencia. Además, su capacidad para reinterpretar influencias artísticas universales y adaptarlas al contexto colombiano evidencia un enfoque crítico hacia las estructuras de poder que perpetuaban desigualdades, exclusiones y violencias. Por ello, su obra no solo constituye un legado estético, sino también un documento que, al ser interpretado desde el presente, contribuye a una mejor comprensión de los procesos históricos que marcaron al país en el último tercio del siglo XX.

Asimismo, la investigación ha revelado que las estructuras políticas y sociales del periodo influyeron en la manera en que se percibía y se producía el arte. En un entorno donde las narrativas dominantes solían estar controladas por estructuras conservadoras, la obra de Caballero emergió como un acto de resistencia simbólica. Aunque no se involucró directamente en el activismo político, su arte constituyó una forma de desafío a las normas hegemónicas, cuestionando la represión y las estructuras de poder que definían a la sociedad colombiana de su tiempo.

Desde una perspectiva metodológica, el uso de la iconología como herramienta de análisis ha permitido desentrañar los significados profundos y las referencias culturales presentes en su obra. Este enfoque ha sido fundamental para comprender cómo Caballero construyó un lenguaje visual propio que, aunque profundamente arraigado en el contexto colombiano, dialoga con las preocupaciones universales sobre la humanidad, el deseo y la mortalidad. Las fuentes primarias, como sus obras y entrevistas, junto con fuentes secundarias, como críticas de arte y estudios académicos, han sido esenciales para desarrollar un análisis integral y matizado.

La obra de Caballero, lejos de ser un ejercicio de simple mimesis, se sitúa en una fase más compleja de creación en la que la forma no solo refleja la realidad, sino que también la deconstruye y la transgrede. De acuerdo con la teoría de la estética de Jean-François Lyotard, el arte contemporáneo, al igual que la obra de Caballero, busca constantemente subvertir las formas convencionales de representación, confrontando al espectador con la multiplicidad de significados que surgen de la transgresión de la norma visual y simbólica. Este enfoque se aleja de las grandes narrativas unificadoras y, en su lugar, abraza la ironía, la intertextualidad y la multiplicidad de significados que surgen cuando se rompen las convenciones. De este modo, el arte se convierte en un espacio de cuestionamiento y subversión, en donde la norma visual es desafiada para ofrecer una experiencia diversa y abierta a nuevas interpretaciones.

En conclusión, la obra de Luis Caballero se posiciona como un puente entre el arte clásico y el contemporáneo, entre lo local y lo global, y entre lo personal y lo político. Su legado trasciende su tiempo, invitando a futuras generaciones a reflexionar sobre las complejidades de la existencia humana a través del arte. Este estudio no solo reafirma la importancia de Caballero como un pilar del arte colombiano, sino también resalta la necesidad de seguir explorando las intersecciones entre arte, historia y sociedad para comprender mejor los procesos culturales que nos definen. Además, se recomienda ampliar el análisis hacia otros medios artísticos y colectivos contemporáneos que, al igual que Caballero, han contribuido a la transformación de las narrativas culturales en Colombia y Latinoamérica.

Referencias

Fuentes primarias

Caballero, Antonio, trans. *Luis Caballero: Homenaje.* Bogotá: Villegas Editores. 2007.

Caballero, Luis. Luis Caballero: Selección de obras gráficas y de ilustraciones. Bogotá: Banco de la República, 1998.

Calderón, Camilo. Luis Caballero: Obra sobre papel Bogotá: Banco de la República, 1995.

Carbonell, Galaor "Carta abierta a Luis Caballero: Ante la variación de su obra" Revista ArtNexus: Arte en Colombia No. 005 (agosto-octubre 1977): 43-45.

Damián Bayón, "Preguntas Impertinentes (entrevista)," *Revista Mundo* 15 (Noviembre 2004): 61-62.

Luis Caballero en la Galería Garcés Velásquez. Producción de Audiovisuales. Dirigido por Diego Carrizosa. 1990. Representante del artista: Beatriz Caballero.

Mosquera, G. Ante America, Bogotà, Colombia: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992.

Ricaurte, Carmen Ortega. Diccionario de artistas en Colombia. 2aed. Bogotá: Plaza & Janes Editores Colombia Ltd., 1979.

Rubiano, Elkin y Dickers, Mariana, "Crítica en directo #27: archivo de Luis Caballero" (Exposición de esferapublica, Museo de Artes Visuales de Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 8 de noviembre del 2014

Rubiano, Germán "Luis Caballero" ArtNexus: Arte en Colombia No. 048 (octubre 1991): 100-104

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

Obras

Caballero, Luis. "Sin título." En *Luis Caballero: erótico*, 124, figura 4. Bogotá: Villegas Editores, 2010

Caballero, Luis. "Sin título." En *Luis Caballero: erótico*, 125, figura 5. Bogotá: Villegas Editores, 2010.

Caballero, Luis. *El gran telón*. 1990. Carboncillo sobre lienzo. https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/608355fca50532f1f4183723/110/templos.

Caballero, Luis. *La cámara del amor*. Óleo sobre lienzo. Museo de Antioquia, Medellín. Facebook. Publicado el 24 de abril de 2023. https://www.facebook.com/museodantioquia/posts/la-c%C3%A1mara-de-amor-de-luis-caballeroganadora-de-la-primera-bienal-iberoamericana-/3877951472244528/.

Caballero, Luis. *Noche oscura de San Juan de la Cruz*. Litografía, 1977. Consultado el 8 de agosto de 2024. https://dessvan.com/producto/luis-caballero-noche-oscura-de-san-juan-de-la-cruz-1977-2/.

Caballero, Luis. *Sin Título*. 1988. Pigmentos de óleo, pastel y sanguina sobre papel. Banco de la República. Consultado el 8 de agosto de 2024. https://www.banrepcultural.org/luis-caballero/obras4.html#!prettyPhoto[gallery2]/66/.

Caballero, Luis. *Sin Título*. 1990. Carboncillo sobre tela, 205 x 379 cm. Banco de la República. Consultado el 16 de noviembre de 2024. https://www.banrepcultural.org/luis-caballero/obras5.html#!prettyPhoto[gallery2]/9/.

Caballero, Luis. *Sin Título*. 1990. Carboncillo sobre tela, 205 x 381 cm. Galería, Banco de la República. Consultado el 16 de noviembre de 2024. https://www.banrepcultural.org/luis-caballero/obras5.html#!prettyPhoto[gallery2]/8/.

Fuentes secundaria

A., y A. Niño. "Masculinidades, Nación y Familia. Representaciones de la Masculinidad en la Primera Mitad del Siglo XX en Bogotá." *Revista Via Iuris* 19 (2015): 105-121.

Agudelo Rendón, Pedro Antonio. *Cuerpo (en) marcado: ensayos sobre arte colombiano contemporáneo*. Fondo Editorial ITM, 2016.

Alejandro Garay Celeita, "El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910",Historia Crítica, n.º 32 (julio de 2006):2019 https://doi.org/10.7440/histcrit32.2006.11.

Barriendos, Joaquín, la idea del arte latinoaméricano: estudios globales del arte, geografía subalterna, regionalismo crítico. Universidad de Barcelona, departamento de Historia del arte,2013.

Bataille, Georges. *El Erotismo*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Becker, Howard. *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Bourdieu, P. (2000). La ilusión biográfica. En Intelectuales, política y poder (pp. 119-130). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 1997.

Bozal Fernández, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. 2ªed. España, Madrid: Gráficas Rógar, 1999.

Burckhardt, Jacob. "Reflexiones sobre la Historia Universal." México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Caballero, Beatriz, Luis Caballero, y Pilar Castaño. *Entrevista con Luis Caballero*. 1986. YouTube. Accedido el [26 de noviembre de 2023], https://www.youtube.com/watch?v=nuvZW59-6xY&t=243s&ab_channel=JuanCarlosHerrera.

Carmen María Jaramillo Jiménez, Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia , Artes la Revista: Vol. 4 Núm. 7 (2004)

Chárriez Cordero, M. (2006). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. San Juan, Puerto Rico: Publicaciones Puertorriqueñas.

Cobo, Juan Gustavo. Mis pintores. Bogotá: Villegas Editores, 2002.

Crousier, E. (1998). De Europa a América: la obra crítica de Marta Traba y sus evoluciones. Universidad Nacional de Colombia.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidos, 2004.

Eiger, Casimiro. "La crisis del arte en Colombia." Ensayos de crítica cultural. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.

El Espectador. "Luis Caballero: entre el rechazo y la aceptación." Consultado el 2 de diciembre de 2024. https://www.elespectador.com.

Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia, Bogotá*, Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1970.

Fairclough, Norman. *Analizar el discurso*. Londres: Routledge, 2003.

Ferrarroti, F. (1992). La historia de vida como método. Madrid, España: Narcea Ediciones.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.

Geertz, Clifford, La interpretación de las culturas. Gedisa 2016.

Gombrich, E. H. Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid:Editorial Debates, 2013.

Gombrich, Ernst Hans. La historia del arte. Madrid: Editorial Debates, 1997

González, Beatriz. "La pintura en Colombia: dos décadas después". Ensayos sobre arte contemporáneo, editado por Santiago Londoño Vélez, 27-38. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.

Goodman, Nelson. Lenguajes del arte: Un marco para la interpretación de las obras de arte. Traducido por Justo Navarro, Barcelona: Paidós, 2001.

Guereca Torres, R. (2014). Guía para la investigación cualitativa etnográfica, estudio de caso e historia de vida. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones en Educación.

Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia. *La instalación en el arte contemporáneo colombiano*. Colombia: El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas, 2009. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3206678.

Harrington, Austin, *Art and Social Theory*. Polity Press 2004

Herrera, Oscar. Estéticas en crisis: arte y política en Colombia, 1970-1980. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

Iregui, Jaime. Citado en "La Universidad Nacional y su aporte a la cultura colombiana." El Espectador, 27 de mayo de 2014.

Jiménez Panesso, David, ed. *Fin de siglo, decadencia y modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Bogotá: Editorial Presencia, 1994.

Jiménez, J. (2001). Transformaciones y escenarios en la comunicación: Final del eclipse: Arte de América Latina en la transición al siglo XXI. Revista Telos, (51)

Koselleck, Reinhart. *Futuros pasados: De la experiencia de la historia a la historia de la experiencia*. Madrid: Editorial Taurus, 2002.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987.

Linda Williams, "Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film" (Charlottesville: University of Virginia Press, 2010).

Loaiza Cano, G. (2004). El recurso bibliográfico. Medellín, Colombia: La Carreta Editores.

López Rosas, William Alfonso. "La crítica del arte en Colombia: amnesia de una tradición." En Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte, Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes, 2007.

Lynton, Norbert. (1988). The story of modern art in Colombia. In E. Pascale (Ed.), Art in Latin America: The modern era, 1820-1980 (pp. 201-216). Yale University Press.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.

María Margarita Malagón Kurka, "El deseo y el tormento secularizados en la obra de Luis Caballero" (Ponencia presentada en Área Cultural, Banco de la República, sala de exposiciones, Medellín, 28 de agosto de 2013)

María Mercedes Herrera Buitrago, Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

Medina, Álvaro. "El post-vanguardismo de Luis Caballero" Revista Universidad de Antioquia No. 0255 (enero-marzo 1999): 54-79

Medina, Álvaro. Procesos del arte en Colombia: Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Medina,Álvaro. (1978). Historia crítica del arte colombiano: siglo XX. Instituto Colombiano de Cultura, Departamento de Artes Plásticas.

Mutis Durán, Santiago. Las Mutaciones de la Vanguardia en Colombia. Bogotá: Planeta, 1995.

Ordoñz Obregón, L. F. (2016). Archivo audiovisual y escritura de la historia. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.

Peña Mejía, Adriana. "Comprometidos y Testimoniales: Dos Posturas Artísticas en Colombia durante los Años Sesenta." Tesis de pregrado, Universidad Javeriana, 2010.

Quinche Ramírez, Víctor Alberto. "La crítica de arte en Colombia los primeros años". Historia Crítica, no. 32 (2006): 275-301.

Quinche Ramírez, Víctor Alberto. "Luis Caballero, el hombre y su obra", en: Revista de la Academia Colombiana de Artes y Letras, vol. 101, no. 39 (2017): 133-148.

Rancière, Jacques. El reparto de lo sensible: Estética y política. Santiago de Chile: LOM, 2009

Raygada, Carlos. Historia de la plástica en Colombia. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982.

Rodríguez Gómez, Sergio. "Artistas e identidades discursivas. El gran telón, el Luis Caballero de la crítica y el Caballero de Caballero." *Hallazgos* 12, no. 24 (agosto de 2015). https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.01.

Rubiano Caballero, German. Arte en Colombia, 1920-1980. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 198

Rubiano Caballero, Germán. La pintura en Colombia: historia y desarrollo. Bogotá: Planeta, 1990.

Salabert, Pere. *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Ediciones Akala, 2013.

Serrano Rueda, Eduardo. Luis Caballero: el deseo y la trascendencia. Bogotá: Villegas Editores, 2005.

Serrano, Eduardo. El arte en Colombia. Bogotá: Villegas Editores, 1979.

Serrano, Eduardo. Entrevista por Margarita Vidal. "Arte religioso y la mirada de Eduardo Serrano." *Especial de Semana Santa*. Semana, 2023.

Serrano, Eduardo. Historia crítica del arte en Colombia. Bogotá: Planeta, 2002.

Sierra, Juan Camilo, "La cámara del amor: Luis Caballero" Revista credencial: Historia, protagonistas, obras y sucesos del siglo XX No.109-120 (enero-diciembre 1999)

Traba, Marta. (1984). Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970). Siglo XXI Editores.

Traba, Marta. *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington, DC: Banco Interamericano de Desarrollo, 1981.

Traba, Marta. Historia abierta del arte colombiano. Instituto Colombiano de Cultura 1984

Traba, Marta. *Luis Caballero/Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1973.

Velásquez, Aseneth. "Tres maestros, tres generaciones." Revista de Artes Plásticas de Colombia 15 (1992): 53-59

Obras

Acevedo Bernal, Ricardo. *La niña de la columna*. 1894. Óleo sobre tela. Consultado en agosto de 2023. Disponible en Museo Nacional de Colombia - *Piezas en diálogo (Agosto, Septiembre, Octubre)*.

Albarracín, Josefina. *El bobo de pamplonita*. 1932. Madera. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Albarracín de Barba, Josefina - Diccionario Enciclopédico (Museo Nacional de Colombia)*.

Arango, Débora. *La danza*. 1949. Acuarela. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Débora Arango en ArtNexus* [https://www.artnexus.com].

Bacon, Francis. *Retrato de George Dyer mirando una cuerda ciega*. 1966. Litografía. Accedido el 26 de noviembre de 2024. https://cdn20.pamono.com/p/z/1/9/1908246_e0gzevensg/francis-bacon-retrato-de-george-dyer-mirando-una-cuerda-ciega-litografia-original-1966-imagen-1.jpg.

Cano, Francisco Antonio. *Retrato de Carolina Cárdenas*. 1934. Estilo art déco. Consultado en agosto de 2023. Disponible en Wikimedia Commons.

Caro, Antonio. *Colombia Coca-Cola*. 1977. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Bogotá Auctions* [https://www.bogotaauctions.com].

Delacroix, Eugène. *La libertad guiando al pueblo*. 1830. Óleo sobre lienzo. Accedido el 26 de noviembre de 2024. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple_-_Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Peintures_RF_129_-_apr%C3%A8s_restauration_2024.jpg.

Freud, Lucian. *Naked Girl Asleep I*. 1967. Óleo sobre lienzo. https://www.wikiart.org/es/lucian-freud/naked-girl-asleep-i-1967.

Garay, Luis. *La pelea*. 1990. Óleo sobre lienzo. Consultado el 12 de agosto de 2024. https://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=a,87,c,373,m,1935&r=ReP-1435-DETALLE_REPORTAJESPADRE.

Géricault, Jean-Louis Théodore. *La balsa de la Medusa*. 1819. Óleo sobre lienzo. Accedido el 26 de noviembre de 2024. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_%28Museo_del_Louvre%2C_1818-19%29.jpg.

Gómez Jaramillo, Ignacio. *La liberación de los esclavos*. 1937. Boceto para mural. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Ignacio Gómez Jaramillo - Boceto para el mural La liberación de los esclavos (1937)*.

González, Beatriz. *Los suicidas de Sisga*. 1965. Estilo Pop-Art. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Historia Arte* [https://www.historiaarte.com].

Grau, Enrique. *Autorretrato con símbolos*. 1940. Óleo sobre lienzo. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Enrique Grau: Homenaje, el ayer y el hoy en la vida de Enrique Grau* [https://www.enriquegrauhomenaje.com].

Obregón, Alejandro. *Estudiante muerto*. 1956. Consultado en agosto de 2023. Disponible en Google Arts & Culture.

Rodríguez, Hena. *Cabeza de negra*. 1944. Madera. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Imagen del Museo Nacional de Colombia en X*.

Rodríguez, José Domingo. *Angustia*. 1942. Granito. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Cien años de arte colombiano: Nacionalismo y teorías* (Colección Museo Nacional, Bogotá).

Rubens, Pedro Pablo. *La matanza de los inocentes*. 1611–1612. Accedido el 26 de noviembre de 2024. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Rubens_-Massacre_of_the_Innocents-_Art_Gallery_of_Ontario_2.jpg.

Santa María, Andrés de. *Estudio del Joven*. 1942. Consultado en agosto de 2023. Disponible en WikiArt.

Santa María, Andrés de. *Retrato de María Mancini a caballo*. 1907. Consultado en agosto de 2023. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Retrato_de_Mar%C3%ADa_Mancini_a_caballo.jpg.

Wiedemann, Guillermo. *Sin título*. 1940. Óleo sobre lienzo. Consultado en agosto de 2023. Disponible en *Guillermo Wiedemann Auction Lot* [https://www.guillermowiedemannauctionlot.com].

Wiedemann, Guillermo. *Sin título*. 1941. Óleo sobre madera. Banco de la República. Consultado en agosto de 2023. https://badac.uniandes.edu.co/guillermo-wiedemann-acuarelas-del-58/.

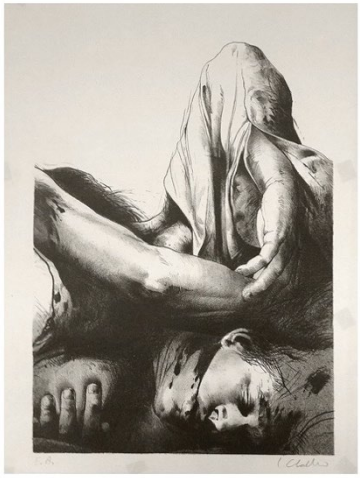
Anexos

<table>
<tr><td colspan="4">Ficha de imagen 1</td></tr>
<tr><td colspan="2">Título o nombre de la obra</td><td colspan="2">La camara de amor</td></tr>
<tr><td colspan="4">Obra (poner imagen)
 </td></tr>
<tr><td colspan="4">Ubicación de la obra: Museo de Antioquia- Medellín</td></tr>
<tr><td>Fecha de elaboración</td><td>1968</td><td>Lugar de elaboración</td><td>Bogota</td></tr>
<tr><td>Técnica</td><td>Mixta sobre papel</td><td>Dimensión</td><td>18 paneles</td></tr>
<tr><td colspan="2">Artista</td><td colspan="2">Luis Caballero Holguín</td></tr>
<tr><td colspan="2">Posición de este en la sociedad</td><td colspan="2">Artista vanguardista, perteneciente a la generación de artistas que rompieron con la</td></tr>
</table>

	tradición académica en Colombia y exploraron nuevas formas de figuración expresiva.
Breve bibliografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren claves: Luis Caballero (1943-1995) fue un pintor y dibujante colombiano conocido por su exploración de la figura humana, el erotismo y la expresividad del cuerpo. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes y posteriormente en París, donde profundizó su estilo influenciado por el barroco y el expresionismo. Su obra se caracteriza por la representación de cuerpos masculinos en posiciones de tensión y dramatismo.	
Relación del autor con la escena: Caballero formó parte de la escena artística colombiana y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, desarrollando un lenguaje plástico que desafiaba las normas estéticas y morales del momento. Su obra tuvo reconocimiento en Europa y América Latina, pero en Colombia fue inicialmente recibida con reservas debido a su contenido provocador.	
Relevancia de la obra y autor de su época: Luis Caballero destacó por su reinterpretación de la figuración, en un contexto donde el arte colombiano se inclinaba hacia la abstracción. Su obra aportó una mirada diferente sobre la corporeidad, el deseo y la vulnerabilidad humana. *La cámara del amor* es una obra clave dentro de su producción, pues sintetiza su estilo y su interés por la dramatización de los cuerpos.	
Patrón o persona quien encarga la obra	la Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer en Medellín 1968
Público destinado	Público interesado en el arte moderno y contemporáneo(criticos, publico en general, otros artistas), con énfasis en la representación de la figura humana desde una perspectiva simbólica y expresiva.
Descripción del contenido Pre-iconográfico: Escena en la que cuerpos femeninos se encuentran en una disposición que evoca intimidad, sufrimiento o éxtasis. Uso de líneas fuertes y colores amarillo y azul que generan un efecto de dramatismo. Iconográfico: Representación de la figura humana en tensión, con elementos que remiten al dolor, el deseo y la espiritualidad. En el contexto de Caballero, el cuerpo es un símbolo de expresión emocional profunda. Iconológico: La obra se inscribe en una tradición pictórica que asocia la corporalidad con la trascendencia y el sufrimiento. La postura de los cuerpos puede remitir a escenas de martirio religioso reinterpretadas en clave contemporánea.	

Situación a la que alude la obra (lo general)	Exploración de la vulnerabilidad del cuerpo humano en el contexto de las relaciones interpersonales y la experiencia del deseo.
Época de la situación	Siglo XX, en un momento de cambios en la representación del cuerpo en el arte.
Evento (lo particular)	Influencia de la crisis de representación figurativa en el arte colombiano de la década de 1960.
Circunstancia (lo accidental)	La obra se produce en un contexto donde la figuración era menos valorada en la escena artística colombiana, que privilegiaba la abstracción geométrica.
Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra	
Texto o documentos anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) En Colombia, la década de 1960 estuvo marcada por la violencia política y el crecimiento urbano acelerado. En el arte, había un debate entre figuración y abstracción. Caballero rompe con la abstracción predominante y retoma la figura humana como medio de exploración. • *Historia crítica del arte en Colombia* de Eduardo Serrano Rueda (contexto del arte colombiano) • La pintura barroca (en términos de composición y dramatismo)	
Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) • Catálogos de exposiciones de la Bienal de Coltejer (1968) • Escritos de Marta Traba sobre la figuración y el arte moderno en Colombia	
Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) • *Homenaje a Luis Caballero* (editado por Antonio Caballero y Beatriz González) • Estudios sobre la figuración en el arte colombiano contemporáneo	
Objetivos que se persiguen	Explorar el cuerpo humano como un espacio de tensión, deseo y trascendencia a través de la pintura.
Intención: Generar una reflexión sobre la corporalidad y la emotividad humana, desafiando los límites entre lo erótico y lo espiritual.	
Casos de una lectura anacrónica de la obra:	

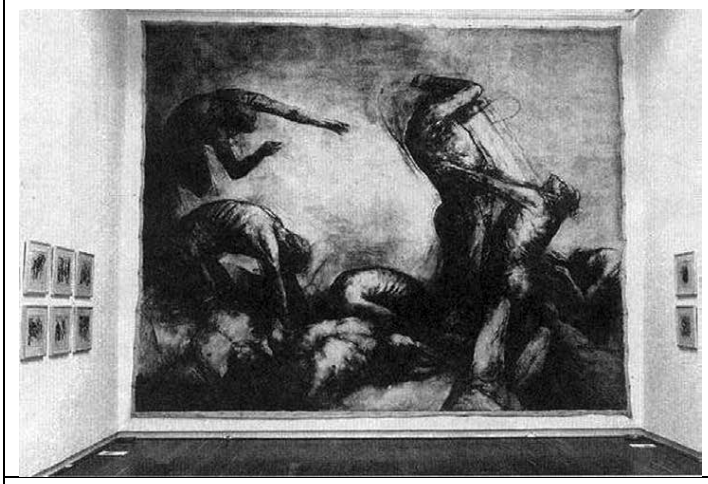
Interpretaciones que se centren exclusivamente en la identidad sexual de Caballero sin considerar el trasfondo artístico e histórico de su obra

Ficha de imagen 2			
Título o nombre de la obra	La noche oscura de San Juan de la Cruz		
Obra (poner imagen) 			
Ubicación de la obra: Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)			
Fecha de elaboración	1977	Lugar de elaboración	Probablemente en Francia o Colombia, donde Caballero trabajaba en esta época.
Técnica	Grabado, litografía sobre papel	Dimensión	Alto:53cm-Ancho:38cm
Artista		Luis Caballero Holguín	
Posición de este en la sociedad		Artista vanguardista	
Breve bibliografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren claves Biografia de Caballero (ver **Tabla 1**)			
Relación del autor con la escena: Caballero se destacó en la escena artística latinoamericana y europea por su reinterpretación de la figuración en un momento en que predominaban la abstracción y el conceptualismo. En Colombia, su obra fue inicialmente controvertida, pero con el tiempo adquirió un lugar central en el arte moderno.			
Relevancia de la obra y autor de su época: A inicios de los años 70, el arte colombiano estaba en un proceso de consolidación del modernismo y la ruptura con las tradiciones académicas. Caballero se insertó en este contexto con una propuesta que revalorizaba la figuración sin perder la carga expresiva y simbólica.			
Patrón o persona quien encarga la obra	es probable que haya sido creada para exposición y posteriormente adquirida por el MAMBO.		

Público destinado	Público interesado en el arte moderno y la reinterpretación del misticismo en la pintura contemporánea.
Descripción del contenido Pre-iconográfico: La obra representa cuerpos masculinos en tensión, envueltos en sombras y luces dramáticas. Iconográfico: Referencia directa a *La noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz, un poema místico del Siglo de Oro español que describe la unión del alma con lo divino a través del sufrimiento. Iconológico: Caballero reinterpreta el concepto de la noche oscura en clave contemporánea, utilizando el cuerpo humano como símbolo de dolor y trascendencia. Se observa una conexión con la tradición del misticismo barroco español y con la pintura religiosa reinterpretada desde el lenguaje del siglo XX.	
Situación a la que alude la obra (lo general)	Exploración de la espiritualidad y la trascendencia a través del cuerpo humano y su sufrimiento.
Época de la situación	Siglo XVI (contexto original del poema de San Juan de la Cruz) reinterpretado en el siglo XX.
Evento (lo particular)	El concepto de la noche oscura como proceso de transformación espiritual y física.
Circunstancia (lo accidental)	El arte de Caballero se desarrolla en un momento de crisis y cambio en la representación figurativa en Colombia.
Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra En los años 70, el arte en América Latina se encontraba en un proceso de redefinición, con una fuerte influencia de los movimientos de protesta y resistencia. Caballero, sin embargo, opta por un enfoque introspectivo, explorando el sufrimiento humano desde una perspectiva estética y filosófica.	
Texto o documentos anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) • *La noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz (siglo XVI) • Pintura barroca española (Velázquez, Zurbarán, Ribera)	
Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) • Ensayos de Marta Traba sobre la figuración en el arte colombiano • Debates sobre la pintura figurativa frente a la abstracción en América Latina	

Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) • Estudios sobre el neobarroco en el arte latinoamericano • Retrospectivas sobre la obra de Caballero en el siglo XXI

Objetivos que se persiguen	Explorar la relación entre el cuerpo, el sufrimiento y la trascendencia desde una perspectiva contemporánea.
Intención Reinterpretar la experiencia mística de San Juan de la Cruz a través del lenguaje visual moderno.	
Casos de una lectura anacrónica de la obra Lecturas que se enfoquen solo en la identidad del artista sin considerar el contexto filosófico y artístico de su producción.	

Ficha de imagen 3			
Título o nombre de la obra		El gran telón	
Obra (poner imagen) 			
Ubicación de la obra: Galeria Alonso Garcés Velásquez			
Fecha de elaboración	1990	Lugar de elaboración	Galeria Garcés Velásquez
Técnica	Carboncillo sobre tela	Dimensión	5x6 metros
Artista		Luis Caballero Holguín	
Posición de este en la sociedad		Artista Vanguardista	
Breve bibliografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren claves: Biografia de Caballero (ver **Tabla 1**)			

<table>
<tr><td colspan="2">Relación del autor con la escena:

A finales del siglo XX, el arte colombiano se diversificaba con nuevas propuestas experimentales y conceptuales. Caballero mantuvo su compromiso con la figuración, consolidando un lenguaje visual único dentro de la escena artística latinoamericana.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Relevancia de la obra y autor de su época:

Caballero, en sus últimos años, continuó explorando la monumentalidad del cuerpo humano. El gran telón es una de sus obras más ambiciosas, donde el cuerpo y el espacio escénico se fusionan en una composición teatral y dramática.</td></tr>
<tr><td>Patrón o persona quien encarga la obra</td><td>Exposición de La Cuarta Dimensión fue donde el artista dibujó durante 15 días frente al público.</td></tr>
<tr><td>Público destinado</td><td>Público interesado en el arte moderno y en la exploración del cuerpo como símbolo de conflicto y espiritualidad.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Descripción del contenido
Pre-iconográfico: La obra representa figuras humanas en tensión, envueltas en un telón que sugiere teatralidad y dramatismo.

Iconográfico: El telón actúa como un símbolo de lo oculto y lo revelado, evocando el espacio teatral y la idea de una puesta en escena del sufrimiento y la pasión humana.

Iconológico: Caballero dialoga con la tradición del barroco y el misticismo, reinterpretando la relación entre cuerpo, espacio y emoción en un contexto contemporáneo. La obra se convierte en una metáfora de la vida como escenario donde se despliega la lucha interior del ser humano.</td></tr>
<tr><td>Situación a la que alude la obra (lo general)</td><td>Exploración del cuerpo como escenario de la existencia humana y de la teatralidad como recurso visual.</td></tr>
<tr><td>Época de la situación</td><td>Siglo XX, en un momento en que la figuración en el arte enfrentaba un proceso de renovación frente a las tendencias conceptuales.</td></tr>
<tr><td>Evento (lo particular)</td><td>El acto de ocultar y revelar el cuerpo humano a través de la metáfora del telón, haciendo referencia a la tradición teatral y barroca.</td></tr>
<tr><td>Circunstancia (lo accidental)</td><td>Creación en un periodo donde el arte colombiano estaba influenciado por la globalización y las nuevas tendencias del posmodernismo.</td></tr>
</table>

Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra:

En los años 90, Colombia vivía un periodo de violencia política y transformación cultural. Caballero, sin abordar directamente la realidad sociopolítica, exploraba en su obra una dimensión más íntima y existencial del sufrimiento humano.

Texto o documentos anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)

- Pintura barroca española (Velázquez, Ribera, Zurbarán)
- Teatro del Siglo de Oro español y su uso del telón como elemento escenográfico

Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)

- Ensayos de Marta Traba sobre la figuración en el arte latinoamericano
- Obras de artistas contemporáneos que exploraban el cuerpo como símbolo de conflicto, como Antonio López García y Lucian Freud

Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)

- Estudios sobre la teatralidad en la pintura moderna
- Análisis sobre la representación del cuerpo en la pintura latinoamericana del siglo XXI

Objetivos que se persiguen	Explorar la relación entre el cuerpo, la teatralidad y la espiritualidad en el arte moderno.

Intención:

Crear una obra de gran impacto visual que dialogue con la tradición barroca y la puesta en escena teatral.

Casos de una lectura anacrónica de la obra:

Interpretaciones que reduzcan la obra solo a un contexto autobiográfico sin considerar su relación con la historia del arte y la teatralidad.

Ficha de imagen 4			
Título o nombre de la obra		Sin titulo	
Obra (poner imagen) 			
Ubicación de la obra Colección Banco de la República			
Fecha de elaboración	1990	Lugar de elaboración	Colombia/Taller personal
Técnica	Carboncillo sobre tela	Dimensión	205x381cm
Artista		Luis Caballero Holguín	
Posición de este en la sociedad		Artista Vanguardista	
Breve bibliografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren claves Biografia de Caballero (ver **Tabla 1**)			
Relación del autor con la escena: A fines de los años 80 y principios de los 90, el arte colombiano se encontraba en un proceso de transformación, con artistas como Caballero renovando la figuración a través de nuevas lecturas del cuerpo y de la pintura. *Sin título* es un ejemplo de su capacidad para generar una experiencia emocional intensa a través del cuerpo humano y sus tensiones internas.			
Relevancia de la obra y autor de su época:			

<table>
<tr><td colspan="2">Esta obra refleja la madurez del autor en su proceso de exploración de las emociones humanas profundas. A través de la violencia contenida en la imagen, Caballero invita a reflexionar sobre las contradicciones y tensiones del ser humano, elementos que fueron relevantes en la Colombia de los años 90.</td></tr>
<tr><td>Patrón o persona quien encarga la obra</td><td>Fue una creación en el contexto de su trabajo personal y sus exposiciones.</td></tr>
<tr><td>Público destinado</td><td>Coleccionistas, instituciones de arte, y público interesado en la pintura figurativa contemporánea y en la exploración psicológica del cuerpo humano.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Descripción del contenido
Pre-iconográfico: La obra muestra un cuerpo humano que podría ser interpretado como una figura incompleta o fragmentada, evocando una sensación de desesperación o conflicto interior.

Iconográfico: El cuerpo, representado de manera expresionista, parece estar envuelto en una atmósfera densa, generando una fuerte sensación de tensión. Esta representación del cuerpo alude a temas universales como el sufrimiento, la soledad y la lucha interna.

Iconológico: El cuerpo es una metáfora de la fragilidad humana, de los conflictos emocionales y existenciales que atraviesan al individuo. La obra conecta con la tradición barroca al tratar el sufrimiento humano, pero al mismo tiempo se proyecta hacia una reflexión contemporánea sobre la identidad y el ser.</td></tr>
<tr><td>Situación a la que alude la obra (lo general)</td><td>Reflexión sobre la condición humana y las tensiones internas que definen la existencia.</td></tr>
<tr><td>Época de la situación</td><td>Siglo XX, en un contexto de violencia, guerra interna y cambios sociales en Colombia.</td></tr>
<tr><td>Evento (lo particular)</td><td>La representación de la figura humana como un campo de lucha emocional.</td></tr>
<tr><td>Circunstancia (lo accidental)</td><td>Creación durante los últimos años de la vida de Caballero, cuando el artista estaba intensificando su exploración del cuerpo y de la psique humana.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra:

Colombia, en los años 90, vivía una etapa de profunda violencia y agitación social. Aunque Caballero no abordó directamente los eventos políticos de su país, su obra refleja la angustia existencial y la violencia interior que afectan al individuo en un contexto de conflicto social y político.</td></tr>
</table>

Texto o documentos anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) • Pintura barroca, especialmente la obra de pintores como Zurbarán y Ribera, quienes abordaron el sufrimiento humano a través de representaciones intensas de cuerpos. • Filosofía existencialista, que reflexiona sobre el sufrimiento, la angustia y la condición humana.
Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) • Escritos de Marta Traba sobre la pintura colombiana contemporánea. • Teoría del arte contemporáneo que aborda el cuerpo como un lugar de conflicto y confrontación.
Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) • Discursos postmodernos sobre la desestabilización de la identidad y la crisis del sujeto. • Estudios contemporáneos sobre el cuerpo en el arte y su relación con el sufrimiento y la psicología.

Objetivos que se persiguen	Explorar la interioridad humana a través de la representación del cuerpo como un espacio de conflicto emocional y existencial.

Intención: Crear una obra que invite a la reflexión sobre la condición humana, utilizando el cuerpo como metáfora de lucha y sufrimiento.
Casos de una lectura anacrónica de la obra: Interpretaciones que desvinculen la obra de su contexto emocional y político, reduciéndola a una mera representación formal sin considerar sus implicaciones simbólicas y existenciales.

Ficha de imagen 5	
Título o nombre de la obra	Sin titulo
Obra (poner imagen)	

<table>
<tr><td colspan="4"> </td></tr>
<tr><td colspan="4">Ubicación de la obra Catalogo Luis Caballero: erótico</td></tr>
<tr><td>Fecha de elaboración</td><td>Sin datación</td><td>Lugar de elaboración</td><td>No especificado (Años 80-90, en un período que coincide con la exploración más abierta y directa de Caballero sobre la sexualidad en su obra)</td></tr>
<tr><td>Técnica</td><td>óleo, sanguina y aguada de óleo sobre papel</td><td>Dimensión</td><td>21.5x26.5cm</td></tr>
<tr><td colspan="2">Artista</td><td colspan="2">Luis Caballero Holguín</td></tr>
<tr><td colspan="2">Posición de este en la sociedad</td><td colspan="2">Artista Vanguardista</td></tr>
<tr><td colspan="4">Breve bibliografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren claves:

Biografia de Caballero (ver Tabla 1)</td></tr>
<tr><td colspan="4">Relación del autor con la escena:

Durante la década de 1980, Caballero fue una figura clave en la pintura figurativa colombiana, particularmente por su enfoque transgresor y provocador en temas como la sexualidad y la condición humana. Esta obra refleja la integración de la erótica como parte del discurso visual que cuestiona las normativas sociales y las representaciones tradicionales del cuerpo humano en el arte colombiano.</td></tr>
<tr><td colspan="4">Relevancia de la obra y autor de su época:

Esta obra marca una etapa de reflexión y experimentación sobre la identidad y la corporalidad. En una época de gran represión política y social en Colombia, Caballero desafía los tabúes culturales, en particular los relacionados con la sexualidad. Su obra encarna un discurso de resistencia y liberación, dando visibilidad a aspectos del cuerpo y del deseo que eran frecuentemente silenciados en el arte tradicional colombiano.</td></tr>
</table>

Patrón o persona quien encarga la obra	No hay un patrón específico conocido para esta obra; es una creación personal de Caballero, cuyo estilo único le permitió una mayor libertad en la realización de sus trabajos, sin responder a un encargo formal.
Público destinado	El público en general interesado en el arte contemporáneo, particularmente aquellos que se interesan en el tratamiento del cuerpo y la sexualidad en el arte. También está destinada a coleccionistas y a instituciones de arte contemporáneo que valoran el análisis de temas como el deseo y la intimidad en un contexto cultural de resistencia.
Descripción del contenido Pre-iconográfico: La obra *Sin título* erótico de Luis Caballero presenta una serie de dibujos sin títulos, de formato medio y realizados con técnicas mixtas como lápiz, sanguina, carboncillo y óleo. Las imágenes son explícitas, con figuras masculinas desnudas involucradas en actos sexuales. Iconográfico: se representan dos hombres en una posición sexual, vistos desde un ángulo diagonal. Las figuras se enfocan en los torsos y genitales, mientras que los rostros permanecen ausentes. El fondo cafey las texturas creadas con óleo proporcionan una atmósfera de mayor carga emocional, que contrasta con los tonos cálidos predominantes. Iconológico: La obra aborda la sexualidad masculina de manera directa y cruda, despojando al cuerpo de su contexto tradicional para enfatizar el deseo y la interacción física. A través de la elección de formas y detalles como la representación de la mano, Caballero reflexiona sobre el poder, la dominación y la vulnerabilidad inherentes a las relaciones sexuales masculinas. La falta de título en cada pieza también refuerza la idea de que se trata de una serie sin una identidad clara, lo que intensifica la conexión con la despersonalización y anonimato en el acto sexual.	
Situación a la que alude la obra (lo general)	La obra se sitúa en el ámbito de la representación explícita de la sexualidad masculina, específicamente en el contexto de las relaciones sexuales y su representación visual.
Época de la situación	Años 60 y 70 del siglo XX, una época marcada por la revolución sexual y la liberación de los tabúes sobre la sexualidad, especialmente en el contexto de las comunidades LGBTQ
Evento (lo particular)	El auge de la subcultura gay y su visibilidad en el arte y la cultura, así como la ruptura de los convencionalismos en la representación del cuerpo y la sexualidad en la obra de Caballero.
Circunstancia (lo accidental)	La falta de título y datación de las piezas puede verse como una circunstancia accidental que otorga al trabajo una

	sensación de atemporalidad y anonimato, subrayando la universalidad y la despersonalización del acto sexual representado.
Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra: La obra se inscribe en un contexto sociocultural que experimenta un despertar en cuanto a la aceptación de la diversidad sexual, en un periodo en el que las discusiones sobre la identidad sexual, la homofobia y la liberación sexual estaban cobrando relevancia. En Colombia, el arte gay era prácticamente invisible, por lo que Caballero rompió con esa barrera.	
Texto o documentos anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) Los textos sobre la represión sexual y los estudios psicoanalíticos de Sigmund Freud, quienes trataron el deseo y la represión sexual, influyeron en la representación de la sexualidad explícita en el arte o tambien Levi-Strauss.	
Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) Durante la década de 1970, se publicó material que cuestionaba los conceptos de género y sexualidad, como los escritos de Michel Foucault, quien analiza la sexualidad en su obra *La historia de la sexualidad*.	
Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente) La obra de Caballero también puede ser leída a la luz de textos contemporáneos sobre identidad queer y estudios de género, como los escritos de Judith Butler y bell hooks, que abordan la sexualidad y las relaciones de poder dentro de contextos sociales y culturales.	
Objetivos que se persiguen	El principal objetivo de Caballero con esta obra es visibilizar la sexualidad masculina y su complejidad.
Intención: La intención de Caballero no solo es la representación erótica, sino también la afirmación de la sexualidad masculina como un acto visual legítimo en el arte, en un contexto cultural que la percibía como tabú.	
Casos de una lectura anacrónica de la obra: Una lectura anacrónica de esta obra podría interpretarla exclusivamente desde la perspectiva	

contemporánea del arte queer, sin considerar el contexto de la censura y la represión sexual de los años 70. Además, no se debe leer la obra como una mera representación pornográfica, sino como una declaración sobre el cuerpo y la identidad sexual en el arte contemporáneo.

Ficha de imagen 6			
Título o nombre de la obra	Sin titulo		
Obra (poner imagen) 			
Ubicación de la obra Catalogo *Luis Caballero Erótico*			
Fecha de elaboración	Sin datacíon	Lugar de elaboración	No especificado (Años 80-90, en un período que coincide con la exploración más abierta y directa de Caballero sobre la sexualidad en su obra)
Técnica	óleo, sanguina y aguada de óleo sobre papel	Dimensión	29,5 x 29,5cm
Artista		Luis Caballero Holguín	
Posición de este en la sociedad		Artista Vanguardista	
Breve bibliografía del artista o enunciación de elementos de su vida que se consideren claves: Biografia de Caballero (ver **Tabla 1**)			
Relación del autor con la escena: Caballero se relaciona con la escena artística contemporánea por su enfoque provocador hacia el cuerpo humano y su tratamiento de la sexualidad, lo cual lo coloca en una postura desafiante contra las normas sociales conservadoras de la época.			
Relevancia de la obra y autor de su época:			

<table>
<tr><td colspan="2">La obra de Caballero fue fundamental para la visibilidad del arte queer en Colombia y Latinoamérica, particularmente en un periodo de fuertes restricciones sociales sobre la representación explícita de la sexualidad y la identidad homosexual.</td></tr>
<tr><td>Patrón o persona quien encarga la obra</td><td>Caballero no tenía encargos específicos para la serie erótica; la obra se inscribe dentro de su producción personal, dirigida más a la exploración íntima y crítica de la sexualidad.</td></tr>
<tr><td>Público destinado</td><td>El público de esta obra incluye tanto a la comunidad LGBTQ como a los interesados en el arte contemporáneo que aborda la sexualidad sin tapujos ni censura.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Descripción del contenido
Pre-iconográfico: Dos figuras masculinas en una postura sexual explícita, destacadas por el contraste de sombras y luces.

Iconográfico: Un acto sexual entre dos hombres, donde se enfatizan los cuerpos sin detalles faciales, con un fondo oscuro azul.

Iconológico El uso del claroscuro sugiere anonimato y crítica a la represión de la sexualidad masculina en un contexto social restrictivo.</td></tr>
<tr><td>Situación a la que alude la obra (lo general)</td><td>La obra alude a la liberación sexual y a la visibilidad de las prácticas sexuales entre hombres en una sociedad dominada por normas conservadoras.</td></tr>
<tr><td>Época de la situación</td><td>Década de 1970 y principios de los 80, cuando las discusiones sobre la sexualidad y la identidad de género cobraron relevancia, particularmente dentro de la comunidad gay.</td></tr>
<tr><td>Evento (lo particular)</td><td>La transición social hacia la visibilidad y aceptación de las identidades sexuales no normativas, en un contexto de represión política y social en Colombia.</td></tr>
<tr><td>Circunstancia (lo accidental)</td><td>El hecho de que los dibujos no tengan títulos ni fechas precisa, lo que genera una sensación de universalidad y atemporalidad.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Contexto socio-cultural en que se inscribe la obra:

La obra está enmarcada en un periodo de tensiones políticas en Colombia, donde las temáticas de la homosexualidad y el arte eran fuertemente censuradas, pero también era una época de efervescencia cultural que comenzaba a abrir espacios para la libertad de expresión.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Texto o documentos anteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td colspan="2">Escritos de la literatura barroca y modernista que exploran la dualidad y represión de la sexualidad, como en las obras de los autores simbolistas o del Renacimiento, donde se alude a la fragilidad del cuerpo humano y las tensiones con la moralidad.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Textos o documentos contemporáneos a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)

Movimientos de liberación sexual de los años 60 y 70, como los textos sobre la sexualidad y el poder, que plantean la crítica a la normatividad social y cultural de la sexualidad.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Textos o documentos posteriores a la obra con los cuales se puede relacionar (Analizar los sentidos en que se da la relación, como corriente o contracorriente)

 El arte queer en América Latina: Explora cómo artistas como Caballero cuestionan la identidad y la sexualidad en el contexto latinoamericano.

 Teoría crítica sobre el cuerpo y el deseo: Analiza el cuerpo como territorio de control y transgresión, tema presente en la obra de Caballero.

 El VIH/SIDA y el arte: Reflexiona sobre cómo el VIH/SIDA afectó la representación del cuerpo y visibilizó la enfermedad en el arte contemporáneo.</td></tr>
<tr><td>Objetivos que se persiguen</td><td>Representar la sexualidad masculina de una manera explícita, desafiando la moral social de la época y creando un espacio para el reconocimiento de identidades sexuales no convencionales.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Intención:

La intención de Caballero era visibilizar y afirmar la sexualidad masculina de manera artística, sin la necesidad de la moderación típica de los tiempos, reflejando un acto de resistencia contra la opresión sexual.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Casos de una lectura anacrónica de la obra:

Leer la obra desde una perspectiva exclusivamente contemporánea podría descontextualizar la provocación y el contexto social de la época en que fue realizada, ignorando el contexto de represión y censura que Caballero enfrentó.</td></tr>
</table>