

RESEÑA

Cuerpos e incorporaciones en la pintura de Luis Caballero

JORGE ECHAVARRÍA CARVAJAL



EDICIÓN NÚMERO 6 / JULIO - DICIEMBRE 2017
ISSN 2389 - 9794



CUERPOS E INCORPORACIONES EN LA PINTURA DE LUIS CABALLERO¹

JORGE ECHAVARRÍA CARVAJAL

En las líneas que siguen, aclaro esto de entrada, no es mi intención entablar polémicas imposibles, como que sus interlocutores o no están con nosotros o habrán mudado de parecer. Al comenzar a planear esta ponencia, y revisar los escritos disponibles sobre Luis Caballero, no pude más que reaccionar con desazón: las razones y motivos esgrimidos para apreciarlo, hoy parecen, cuando

1. Este texto corresponde a una ponencia realizada en el Seminario *Miradas a la Obra de Luis Caballero* que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) el 21 de febrero de 2013.



menos, inadecuadas y empobrecedoras de su potente trabajo. Más bien, esta propuesta quiere parecerse más a una especie de juego en serio, una intertextualidad a través de la que trato de mostrar varios asuntos, a saber: Primero, la radical historicidad de los discursos acerca de las obras de arte y los artistas. Los discursos casi oraculares que en un momento dado han sido, no sólo suficientes, sino hasta teñidos del carácter de indiscutibles y autoevidentes, se van erosionando con el paso del tiempo y de nuevos enfoques y teorías. Así, entendemos por qué, por ejemplo, Bach o Dante fueron olvidados y rescatados siglos después, o cómo las obras que conmovieron a nuestros bisabuelos hoy nos son indiferentes o sinceramente irrelevantes. Los discursos teóricos, las expectativas de cada generación y sus modos de relacionarse con las obras, los contrastes producidos por el artista y su obra con obras del pasado y del presente, hacen posible hablar de su obra de manera diferente.

Segundo, que hay una especie de sabiduría derivada del hacer en el trabajo del artista, sabiduría que fácilmente escapa a ser puesta en discurso, pero que, si tenemos paciencia, deja entrever en sus vacilaciones, silencios, reticencias y aparentes contradicciones, la grieta a través de la cual, luego, tarde casi siempre, podemos adivinar esquivas razones y emociones que en un primer momento se escapan, sobrentendidos a los que hay que estar presto a escuchar. Complacerse con un juego fácil de lectura que ignora la voz, casi siempre tímida, del artista, es un error garrafal, del mismo modo que plantearle preguntas que esperan respuestas eruditas y con plena autoconciencia del proceso productivo. Tercero, cómo a esa sordera intermitente frente a lo que el artista dice o deja de decir contribuyen una serie de prejuicios, posiciones teóricas, estereotipos, e imaginarios, de lecturas erradas o ingenuas, que conllevan una ceguera que limita la manera de relacionarnos con la obra. Cuarto, que paradójicamente los nuevos ángulos de ataque que permiten poner a funcionar ese dispositivo pictórico como máquina de sentido renovado, vienen del desarrollo de teorías y argumentos que emparentan y sacan a la luz otras formas de conceptualizar y argumentar, surgidas a veces de rincones completamente insospechados de la producción discursiva. Tales discursos renovados son, me atrevo a decirlo, más definitivos que el decurso mismo de la actividad artística concreta en sus cambios y mutaciones.



De todos modos, seguramente nada nuevo diré para un conocedor apasionado en lo que sigue: sólo refrendaré la radical calidad simbólica de la obra de arte, esa que, al lado de su historicidad particular, le permite seguir hablándonos sin voz, con su propio lenguaje, por encima de los lugares comunes, de las opiniones solidificadas, de clasificaciones y de vagos conceptos tomados como verdades de a puño. Se trata sólo de otra voz que con toda seguridad será insuficiente para poner a funcionar a cabalidad esa máquina simbólica que constituye el legado de Luis Caballero, y que otros discursos opacarán pronto, pero que siente la necesidad de hablar de su mirada, de su relación estética, racional y emocional con este legado. Marta Traba, admirada e indispensable maestra y crítica, pero no por ello ajena a intereses concretos y a sesgos, trata de validar el trabajo de Caballero desde ángulos que hoy debemos revisar: Giraldo (2008) señala que la apuesta por el arte moderno en la crítica argentina, la lleva a “matizar” sus apreciaciones sobre el modernismo artístico. Sin embargo, las preguntas que hace a Caballero en una entrevista, y las hábiles fintas del pintor, revelan lecturas muy tópicas y obvias²: “¿Cómo definirías el erotismo en tus obras, como desinhibición personal, sistema de trabajo o moda generacional?” Caballero contesta:

Es muy difícil, Marta, juzgar y analizar mi propia obra, ya que la pintura no es solo una creación lógica y racional, sino ante todo un proceso intuitivo e inconsciente. Siempre habrá en ella algo que yo no veo, y que otros pueden ver más claramente. Y explicar no ya mi obra, sino el erotismo en mi obra, es sumar dos imposibles, añadir lo irracional del erotismo a lo irracional del arte para explicarlos ambos racionalmente. Trataré de hablarle de mi pintura, y como tendré que hablarle de erotismo comprenderá mejor. Considero que mi pintura es expresionista³ en el sentido de que quiero expresar algo y que ese algo sea transmitido al espectador. Quiero conmover. No simplemente con el sexo, sino más bien a través del sexo,

2. La entrevista forma parte del catálogo que se hizo para una exposición conjunta con Beatriz González en el MAMBO.

3. La maestra Beatriz González, en su intervención en este evento, reveló que Caballero trató de cambiar esta expresión en su entrevista, pero el catálogo ya estaba en prensa. Ello refrenda lo que se dirá más adelante.



que actúa como una especie de despertador; que nos despierta y nos hace ver... (Caballero, González y Traba, 1973)

Nótense la previsible referencia al “erotismo” y la alusión de Caballero al expresionismo, pero no como una escuela determinada por la historiografía del arte y sus periodizaciones, lo que Traba deja pasar sin comentario al preguntar más adelante, también con una obviedad absoluta, “¿Bacon está siempre presente?”⁴. Para no abusar de las citas, Traba preguntará por qué no hay objetos, por qué no hay paisaje (asertos que Caballero niega), si no considera absurdo vivir en París, a lo que pintor contesta:

Sería absurdo sentimentalmente si el alejamiento destruyera el sentimiento, pero me parece por el contrario que lo refuerza. Nunca me he sentido más suramericano que en París; y creo que vivo, pienso, actúo y sueño como un suramericano. Soy un colombiano en París, no un europeo, y mi labor como pintor la puedo realizar en cualquier parte. Mis obras, si son sinceras, forzosamente reflejarán mi país, mi época y mi cultura⁵ (Caballero *et al.*, 1973)

Subyacen a estas interrogaciones ideas de la historia del arte como progreso y casillas clasificatorias temáticamente, del artista como un ser cuyo compromiso estético y político⁶ sólo se despliega en su terruño, el prurito de lo nuevo y sorprendente como “obligación” del pintor, la temática erótica simplemente como eso, un tema como cualquier otro, un tanto

4. Caballero había expresado repetidamente su admiración por el pintor, de modo que era “Ilover sobre mojado”.

5. Agrega allí mismo: “En todo caso, poco importa la originalidad del tema ni si se trata de una búsqueda o de un hallazgo o de una nostalgia: si el artista es capaz de darles vida nos conmoverán, así sean antiguos o futuristas”.

6. La respuesta de Caballero no tiene pierde: “(La gran tragedia de los pintores es que quieren comunicar de inmediato con un lenguaje que acaban de inventar). El pintor, como todos los hombres, puede y debe tener sus opiniones políticas. No es un hombre diferente. Pero lo que lo hace expresarse no tiene por qué ser forzosamente la política. Para quienes insisten en el deber político del artista yo diría que la única labor política del artista suramericano sería la de crear un lenguaje propio con el cual podamos crear una cultura propia” (Caballero *et al.*, 1973).



escandaloso eso sí, a la supuesta necesidad de objetos y paisajes que referencien coordenadas de ubicación, a alguien que debe heredar la posta de la que ella considera la tradición del gran arte colombiano⁷... Marta Traba, estudiosa y docente de historia del arte, no puede desprenderse de esas premisas clasificatorias cuando afirma:

La pintura de Caballero alcanzó, entre 1978 y 80, el punto que podría calificarse de auto-manierismo respecto a las figuras de los sesenta que hoy aparecen, en comparación, claras y pacíficas. Dado que el manierismo es un estado transitorio, una especie de secreción de la idea clásica que, pese a su indudable autonomía, no puede desprenderse del todo del concepto de ruptura y abierta provocación con el equilibrio precedente, creo que la pintura de Caballero ha culminado en el espacio fijado por su propia excitación y distorsión, pero que está en un difícil límite (Traba, 1986, p.15)

Aquí revela su adscripción al modelo formulado por el historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin⁸, sobre la pretendida alternancia de estilos clásicos y barrocos en el devenir histórico del arte, donde el llamado momento manierista no tiene existencia propia, es deformación, “excrecencia”... Ese apego al guion historiográfico impide que la crítica valore la existencia de posibilidades por fuera de esa dicotomía analítica, aquellas que surgen, entre otras, del fin de la representación en el trabajo artístico. Ello no niega la construcción y afinidad “barroca” de su pintura, pero sí las connotaciones negativas expresadas por Traba o su mecánica aplicación de la categoría estética del suizo. Una entrevista⁹, hecha para Señal Colombia, no va más

7. Dice Marta Traba: “En 1968, Luis Caballero ganó, en Colombia, el Primer Premio de la Bienal de Arte de Coltejer. A los veinticinco años se consagró mediante este episodio como el pintor colombiano más notable de su generación y el sucesor directo de Alejandro Obregón y Fernando Botero. Enteramente ajeno a la influencia de ambos artistas, su pintura descendía en cambio, de modo bastante directo, de dos ingleses: el pintor pop Allen Jones y el pintor neo-figurativo Francis Bacon.” (Traba, 1986, p.9).

8. 21 de junio de 1864, Winterthur - 19 de julio de 1945, Zurich

9. Disponible online en http://bogota.vive.in/especialesmultimedia/luiscaballero/ARTICULO-WEBNOTA_INTERIOR_VIVEIN-12369233.html, consultado 8 de febrero de 2013



allá de lo arriba señalado, pero permite oír de nuevo a Caballero (y está seguida por un buen documental -a partir del minuto 8-, sobre la elaboración de su obra “El Gran Telón”, 1990): los periodistas coinciden con Marta Traba al preguntar por qué vive en París, quién es él “realmente” y perlas de cosecha propia acerca de cómo se juzga el arte latinoamericano desde Europa, acerca de si es muy diferente la pintura que allí se hace y la localmente producida... ese complejo acerca de la necesidad de validar lo local con el baremo europeo. El argentino y también crítico Damián Bayón, en una entrevista hecha en 1992 en París, llega a un punto más revelador, y sí está atento a oír una afirmación de Caballero, acerca de su fascinación por las imágenes torturadas del santoral, las primeras que ve en su infancia y le siguen fascinando, y del cambio de idea sobre “ser artista”:

C: (...) De todas maneras, al llegar a cierta edad uno está expuesto a una crisis. Yo, por ejemplo, no sé ya si soy artista o no. Antes pretendía serlo. B.: Pero esa duda es lo bueno: una prueba de madurez. ¡Dios nos libre de aquellos que siempre están seguros de todo! C.: La verdad es que hay una serie de imágenes que yo quisiera llegar a crear, aunque no pretendo que sean nuevas. La que más me emociona es la del hombre caído y la mano que lo recoge o lo toca. Son imágenes que siempre han existido a través de toda la historia del arte, sobre todo del arte que ha sido religioso, y dentro de nuestra tradición cristiana: la Crucifixión, la Deposición, la Pietá (...) (Caballero, 09 de julio de 1995)

Al tiempo, Caballero reclama su afinidad con Goya y Rembrandt. Hay aquí una pista que conviene seguir: la necesidad de volver a crear imágenes que siempre han existido; la opción de Caballero es llevarlas a un rito, ceremonia o presentación casi litúrgica, empacadas en un halo teatral, dramático, trágico... ritual al que el espectador siempre llega en medio, sin saber cabalmente cómo comportarse o qué esperar de tal participación. En la entrevista con Marta Traba hay un momento que se vincula con lo anterior de modo meridiano, cuando él afirma:

El del sexo es un camino paralelo al del místico en el 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 arte son tres caminos con un fin común¹⁰: la comprensión más allá del misterio. Y los tres caminos no solo se asemejan sino que también se mezclan y se confunden. (Caballero *et al.*, 1973)

El pintor reclama para sí, y no es contrapreguntado ni merece una glosa, la afinidad de su pintura con la imagen religiosa, nunca lejana sino a un solo paso del erotismo y la violencia. El erotismo, la sexualidad, comparte con lo sagrado, con lo sublime (que no con lo santo, administración inane de lo sagrado), esa familiaridad con lo imposible de reducir a conceptos, con esa magma que amenaza con la disolución a quienes se atreven a acercarse: la anécdota de la violencia no existe en Caballero; cómo sería empobrecer su trabajo leerlo como erotismo homofílico: bien lejos estamos, también, de la metafísica, ese esfuerzo por someter la pluralidad de la materia; estamos frente al abismo donde, a pesar de las apariencias, debemos huir de la representación, estar atentos a las grietas por donde se deja entrever esa terrible dimensión de lo divino. Estamos cerca de la afirmación nietzscheana que califica al arte, al que vale la pena, como “venganza de lo sensible sobre lo inteligible”, negándose a dejar enjaular las emociones en conceptos, jaulas de lenguaje que reducen su radical ambigüedad. Esta dimensión es bellamente resaltada en un perceptivo trabajo del poeta Darío Jaramillo Agudelo al observar que al no titular sus cuadros, acerca al artista a lo indecible poético: “mostrar, no relatar” (1995). Sus figuras pertenecen al dominio de los devenires absolutos, que tan pronto atraviesan la barrera del goce para habitar en la de la muerte y viceversa, vida no juzgable con criterios trascendentes y externos a ella misma: ella es inútil, exuberante, esplendorosa y fugaz... Estamos frente a la vida en esta dimensión de gratuidad proliferante, como espectadores apenas si admitidos o fisgones frente a la ceremonia de su despliegue. Por ello, sus figuras se mueven, son dinámicas, se desenvuelven ante nosotros en un estado que fluctúa y dará paso a otro, una fase que lleva a otra, que no sabemos si veremos o si se escamoteará a nuestros ojos. Esa imposibilidad de dar cuenta verbal de su proyecto es reiterada, y no escuchada, cuando Caballero dice a

10. Afirmación plenamente congruente con la visión de Georges Bataille.



Bayón: “No sé bien cómo explicarlo. Ahora mis cuadros son más pictóricos y menos lineares” (09 de julio de 1995); y a Traba: “Es muy difícil, Marta, juzgar y analizar mi propia obra”, texto ya citado arriba *in extenso*. Casi como paradoja, la profunda religiosidad de la obra de Caballero no requiere de un Dios omnisciente, omnipotente, eterno: está más cerca del Dios de Spinoza, completamente inédito y riesgoso para la época en la que el pulidor de lentes lo formuló. Un Dios que late en todas sus criaturas, animadas e inanimadas, sólo diversas por sus ritmos. Cuerpos que no existen más que como modalidades de esa única sustancia, que se suscita en ellos a través de un principio activo común, pugnaz y deseante, y que Spinoza denomina “conatus”. La pintura de Caballero está movida por esa fuerza, semejante a la de la vida misma: por ello, él reclama ser “Simplemente un pintor (...) que espera, como todos los pintores, que todo eso (lo que quiere expresar y decir) se vea en sus cuadros y no en su cara o en su vida personal”; es decir, su pintura “hace ver”, propone borrar lo anecdótico, lo autobiográfico:

Quiero conmover. No simplemente con el sexo, sino más bien a través del sexo, que actúa como una especie de despertador; que nos despierta y nos hace ver. Única manera eficaz de quitarnos todo apoyo y dejarnos solos delante de nosotros mismos o delante de ese objeto que nos despertó: la pintura. La cosa se complica si le digo que lo que pretendo hacer ver es el hombre y sus relaciones con los demás hombres. Relaciones eminentemente intuitivas, sensoriales y eróticas (...) El espectador hace parte de la obra entonces, y se trata de una relación directa y no vista desde afuera. El espectador se enfrenta con otro hombre, y ya no se trata de representar sino de presentar (Caballero *et al.*,1973).

Modos de hacer mundos, como califica Nelson Goodman esta actividad. O en una metáfora más cercana entre el judío de Ámsterdam y el bogotano: Spinoza, para poder dedicarse a la filosofía, pule lentes que permiten ver lo que la realidad tiene en sus niveles micro y macro, invisibles e insospechados, mientras Caballero propone cuadros que actúan como máquinas de crear sentido más allá de la fácil representación, de la automática relación con su vida e identidad. Caballero logra disolverse y disolvernó, si estamos dispuestos, para afrontar otras formas de devenir. No padece



Caballero la “angustia de las influencias” (Bloom, 1991) a pesar de que sus entrevistadores se empeñen en que confiese tales afinidades y deudas, frente a las que debería una originalidad utópica:

No son temas nuevos, pero son problemas siempre válidos y nunca resueltos, que cada hombre debe despejar y que no pueden ser aprendidos. En todo caso, poco importa la originalidad del tema ni si se trata de una búsqueda o de un hallazgo o de una nostalgia: si el artista es capaz de darles vida nos conmoverán, así sean antiguos o futuristas. (1973)

Se escapa así a la dicotomía entre estar en la vanguardia arrasadora y el apego a la tradición, en un difícil pero fértil equilibrio en el que escoge a sus predecesores y va más allá de sus contemporáneos; en su pintura se elimina la anécdota, el referente, para ofrecer sólo y definitivamente eso: pintura. Si encontramos erotismo y violencia en Obregón, Botero, Manzur, será al servicio de anécdotas y datos que las “justifican” y las anclan en referentes accesibles a su público. En Caballero, esa facilidad desaparece, y propone nada más y nada menos que un enfrentamiento entre el público y la pintura, sin coartadas ni referentes, sin un piso que dé seguridad a una lectura donde la pintura sólo pide confrontar lo ya sabido con lo representado: la contundencia de lo presentado en los trazos debe valer por sí misma, por su energética pulsional, por su piso simbólico más allá de las palabras. Tampoco Caballero cree en el control absoluto, conceptual y técnico del artista sobre sus temas y materiales, no se considera un diosillo en absoluto control:

Digamos que últimamente pienso muy poco cuando estoy pintando, sino que dejo ir la mano, y es sin duda de intento, porque mis cuadros anteriores eran demasiado pensados. En ellos había muy poca... -B.: ... espontaneidad... C.: Sí, espontaneidad, muy poco azar. Yo creo que el azar es muy importante en la pintura: saber aprovechar el azar. No tanto dejar que el azar lo lleve a uno, sino más bien conducir al azar mismo. No sé bien cómo explicarlo. Ahora mis cuadros son más pictóricos y menos lineares. Creo que el dibujo siempre supone más seguridad por parte de quien lo practica, pero a ese dibujo le falta ese azar que puede tener la pintura. Porque el dibujo es una cosa deseada. (Caballero, 09 de julio de 1995)



Es esta casi la misma conclusión a la que llegarían los pintores renacentistas, que tras escribir, en un primer momento, tratados de pintura o fragmentos de ellos, en un optimista intento de sistematización didáctica, terminarán, al final del período, con un Pontormo que liga visceralmente lo pintado en un día concreto, con su ingesta de huevos cocidos y con su funcionamiento intestinal.

Otro tema recurrente al mirar a Caballero es caracterizar e historizar su paso de una pintura abstracta de un primer momento, llena de cromatismo, a una pintura donde despliega las técnicas más refinadas del dibujo, dejando de lado casi cualquier color. Miremos esto de cerca: ¿No es el dibujo mismo una abstracción de un refinado nivel, capaz de sugerir en líneas, emborronaduras, sombras, masas de líneas, luces y reflejos, un dispositivo que, tras la aparente “facilidad” de su lectura, se escamotea aún más que en las simplificadas figuras de la primera época? Efectivamente, Caballero no pretende engañarnos, pero sí interpelarnos para que asumamos frente a su pintura el verdadero papel que nos corresponde: dejar que nos interpelen, no ya desde lo anecdótico, esas figuras, sino que entremos en una relación perpleja, abierta a lo que pueda suceder... Este no es un fácil logro: desde París escribía, en 1965, tras dos años en la Academia de Pintura de la Grande Chaumiére: “Y aquí estoy desesperado porque nada que aprendo a dibujar... Eso es lo de menos, aprenderé, estoy seguro... Hay momentos en que me entra una desesperación, una desilusión de no poder hacer lo que quiero” (Caballero, 2014). El dibujo adquiere la calidad de “una manera de pensar”, instalada plena y radicalmente en la deconstrucción de la representación. No sé, y no importa mucho, si Caballero leyó a Deleuze, a veces el “zeitgeist” de las ideas en un momento histórico se contagia indirectamente, como que la defunción de la representación era ya un propósito compartido en las artes: Para huir a la caduca representación se hace la diferencia, no se representa, y un modo de lograrlo es disolver los dualismos que, desde Platón, encorsetan el pensamiento occidental: El políptico hace desaparecer la separación entre cuadro y espectador, envolviéndolo y exigiéndole reacción. El hecho mismo de que tal obra haya sido exhibida incompleta y luego se hayan fraccionado piezas que la integraron, apunta a disolver la frontera entre la obra terminada y definitiva, y el fragmento autosuficiente para crear



sentido. Procede también a contaminar e hibridar las fronteras entre lo concreto y lo abstracto, lo real, lo irreal y el principio de realidad. Para lograrlo, introduce pliegues y dobleces en su pintura, haciendo que sus devenires se entremezclen e interpielen. Su obra ulterior será una profundización en esta búsqueda, la de disolver dicotomías y presentar fuerzas configurantes, Gestalt, que tan pronto sugieren, se disuelven y nos dejan en un nuevo plano de inseguridad semiótica. No se trata, creo haberlo mostrado, de un pintor complaciente, a pesar de que muchas lecturas y apropiaciones nos lo impongan así. No pinta cuerpos, sino corrientes de emoción, de destrucción, de goce, momentáneamente aposentadas en figuras, incorporadas, carnalizadas, pero sin asumir completamente su posibilidad ulterior de disolverse y pasar o volver a otro estado: reducir su obra al erotismo, apegándose al régimen de la representación, como él lo recuerda, es paralizar sus posibilidades de sentido, impedir que eso que se nos “presenta” en su crudeza nos sea indiferente, sepultado por un lugar común. Ese es el escollo que advierte: “Ese es uno de los dramas del arte contemporáneo: que lo que se hace en cualquier parte del mundo es igual a lo que se hace en otra parte (...) el arte se está nivelando a través de una mediocridad generalizada para que pueda ser entendido y comprendido en todo el mundo” La legibilidad de su trabajo depende de aceptar esa estética del aparecer, nunca completado: como los místicos barrocos, Caballero muestra la experiencia más alejada del mundo de las cosas como una experiencia profundamente erótica y violenta: misticismo sin santos y sin cuerpos, sólo con fuerzas encarnadas. Mientras “Michel Foucault otorgó a las categorías lingüísticas el poder de determinar la experiencia corporal, al punto de que el cuerpo apareció completamente constituido por el discurso” (D’Angelo, 2010, p. 238), Caballero hace el camino de vuelta, de fuga frente al discurso constrictor de cuerpo y subjetividad. Ese más allá de un cuerpo definido discursivamente, va delineando la fuga a la redefinición de lo humano a través de la experiencia estética contemporánea. Para ello se hace necesario el reticente silencio, frente a la algarabía sin fin de los medios masivos: requisito *sine qua non* para recuperar la avasallada imaginación, ahora dominada por la espectacularización globalizada, por el adocenamiento irrelevante. Así, Caballero no pinta cuerpos hipererotizados, sino que pinta el erotismo mismo, atravesado por las coordenadas de goce y muerte, de sacralidad y deseo. Su



público debe asistir, no a una exposición, sino a un ritual de confrontación con esas profundas y ancestrales llamadas a un mundo sumergido en la oscuridad, a un “Teatrum Mundi” hecho reserva de sentido que emerge nuevamente desde la sugestiva propuesta de Caballero, nunca más actual y vivo que ahora.

BIBLIOGRAFÍA

Bloom, H. (1991) *La angustia de las influencias*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila

Caballero, L., González B. y Traba M. (1973) *Luis Caballero – Beatriz González*. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Caballero, L. (09 de julio de 1995) *Entrevista de Damian Bayon con Caballero*. El Tiempo. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-358663>

Caballero, L. (2014) *¡Pobre de mí, no soy sino un triste pintor! Cartas de Luis Caballero a Beatriz González*. Bogotá, Colombia: Universidad Jorge Tadeo Lozano

D’Angelo, A. (2010) La experiencia de la corporalidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad. *Tabula Rasa* (13), 235-251

Giraldo, E. (2008) La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública: seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada. En: J. Domínguez, C. A. Fernández, E. Giraldo, y D. J. Tobón (eds.). *Moderno, contemporáneo: un debate de horizontes. VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte (pp.135-189)*. Medellín, Colombia: La Carreta Goodman, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid, España: Visor

Jaramillo, D. (1995) En: J.A. Carbonell (ed.) *Luis Caballero*. Bogotá, Colombia: El Sello Traba, M. (1986) Otra estación en el infierno. En: L. Caballero, *Me tocó ser así* (pp.9-15). Bogotá, Colombia: La Rosa.

Virilio, P. (2003) *El procedimiento silencio*. Barcelona, España: Paidós





Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América