

ANÁLISIS FILOSÓFICO A LA OBRA PICTÓRICA DE LUÍS CABALLERO

VÍCTOR JULIO PEDROZO AVILÉS



**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2014**

ANÁLISIS FILOSÓFICO A LA OBRA PICTÓRICA DE LUÍS CABALLERO

VICTOR JULIO PEDROZO AVILÉS

**Trabajo para optar al título de
MAGISTER EN FILOSOFÍA**

Director:

JORGE FRANCISCO MALDONADO. Ph. D

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2014

DEDICATORIA

A JaiverYaith por enseñarme a no perder la fe en el amor y entender que la vida es frágil.

A Carito, Ayarith, Adaluz, Yusmery y a Jacke, por hacerme sentir amado.

A Astrid por enseñarme la importancia de callar.

A Graciela y Elías porque siempre han creído en mí.

A Magdalena y Andrés Santiago, mis grandes amores.

AGRADECIMIENTOS

A mi Dios (YHWH) por la vida y con ella los logros.

Al Doctor JORGE MALDONADO mi maestro, quien me guió y apoyó generosamente a comprender la filosofía, por sus preguntas punzantes, que me llevaron a ser mesurado y comprender que la humildad, también es ciertamente “el principio del conocimiento”.

A la Escuela de Filosofía, a Mónica, a Mario, a Alonso, a Javier, a Luis Fernando, a François porque con su sabiduría y saber, me mostraron nuevas formas de “ver y comprender el mundo”.

Y finalmente a Maritza, por su alegría y amable apoyo.

CONTENIDO

| | Pág. |
|---|------|
| INTRODUCCIÓN | 8 |
| 1. RESTROSPECTIVA BIOGRAFÍA | 10 |
| 1.1 LUIS CABALLERO; CONTEXTO HISTÓRICO | 10 |
| 2. REFLEXIONES TEÓRICO – FILOSÓFICAS | 16 |
| 2.1 UNA PROPUESTA HEGELIANA SOBRE ARTE | 16 |
| 2.2 ¿QUÉ ES LO BELLO? | 18 |
| 2.3 EL MOMENTO HISTÓRICO DE LA OBRA | 21 |
| 2.4 LA CIENCIA DEL ARTE O CAMPO DEL SABER | 22 |
| 2.6 SINGULARIDAD Y NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE | 27 |
| 2.7 ESPIRITU CREADOR O SUJETO DE EXPERIENCIA | 31 |
| 2.8 GUSTO Y ARTE | 33 |
| 2.9 CREACIÓN Y FANTASÍA | 36 |
| 2.10 FIN PRIMIGENIO DE LAS OBRAS DE ARTE, ¿REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD? | 38 |
| 2.11 LA CARTOGRAFÍA EMOCIONAL EN LA OBRA DE CABALLERO | 40 |
| 3. EL CUERPO COMO INSPIRACIÓN, EL ESCENARIO DE UNA PUESTA EN ESCENA | 48 |
| 3.1. LA METÁFORA DEL CUERPO | 48 |
| 3.2 ANÁLISIS FILOSÓFICO | 58 |
| 3.3 SOLEDAD DEL CUERPO Y EL TERRITORIO DE LOS SIGNIFICADOS | 67 |
| 3.4. OBRA BIOGRÁFICA | 85 |
| 3.5. DEL CLACISISMO Y ROMANTICISMO AL ARTE CONTEMPORÁNEO DE CABALLERO. | 87 |
| 3.6 EL CUERPO COMO IMAGEN Y SÍMBOLO | 90 |
| 4. CONCLUSIONES | 98 |
| BIBLIOGRAFÍA | 105 |

LISTA DE GRAFICAS

| | Pág. |
|--|------|
| Grafica 1. Estragos de la guerra. Francisco de Goya. | 41 |
| Grafica 2. Niña Vietnamita | 42 |
| Grafica 3. Niños comiendo melón y uvas | 44 |
| Grafica 4. Manuel Marulanda 'Tiro Fijo' 1999 Óleo sobre lienzo 45,72 x 33,02 cm Museo Botero | 44 |

INTRODUCCIÓN

“Colocado el hombre por la naturaleza en sociedad, necesita expresar sus pensamientos, o hacerlos conocer a sus semejantes con quien vive en relación. El pensamiento no puede transmitirse de un hombre a otro directamente, de aquí la necesidad de hacerlo por un intermedio y el hecho que presta ese servicio se llama signo”

Francisco Eustaquio Álvarez

“El arte ha sido, es y será siempre un escenario de deleite y de reflexión” (anónimo). Este trabajo como ejercicio de reflexión filosófica, tiene como propósito analizar y comprender la obra pictórica de Luís Caballero, y el análisis se sustenta tomando como referentes a Hegel, Deleuze, Klee, Kandinsky y otros que fijaron su posición o plantearon una “idea” de lo estético, entendiendo la estética como “el amplio reino de lo bello”¹.

Esta investigación se inicia con unos apuntes contextuales que influyeron decisivamente en el artista desde su infancia, hasta el final de su vida. En una segunda parte se hace una discusión sobre la relación entre arte y filosofía, fundamentada en la estética de Hegel y algunos puntos de vista de Deleuze. En la segunda parte se profundiza sobre aspectos tales como ¿qué es el arte desde la perspectiva de Hegel? ¿Qué es lo bello desde la filosofía?, ¿cuáles son las características de belleza? Igualmente se mira la obra de arte desde su contexto. El contexto puede ser histórico o geográfico. Histórico porque el arte en el tiempo ha atravesado por etapas o momentos que han definido tendencias y técnicas ambas en un entramado dinámico, de la mano y creatividad de varios artistas que han sobresalido entre los de su propio momento. Lo anterior se comprende cuando se habla del “renacimiento” o del arte medieval etc. El contexto Geográfico hace referencia a que el arte se desarrolla de acuerdo a unos valores culturales en determinadas regiones. Lo reconocemos cuando decimos “arte chino”, arte amerindio” arte egipcio, para reconocer dónde se localiza o localizó la generación y desarrollo de ese arte.

¹ HEGEL F. (1989) Lecciones de estéticas. Volumen I. Barcelona. Página 5. Disponible en: [<http://www.doooss.org/libros/HEGEL.pdf>] [Citado]

Se sigue con la propuesta de Hegel sobre la ciencia o campo del saber en el arte, dónde el artista le confiere estatus científico al campo artístico. Luego se plantea cada obra de arte como una propuesta singular dentro de un continuo ya sea de una tendencia o de un artista, que viene a ser un creador de cuya probidad artística surge como sujeto de experiencia que mantiene una relación íntima en el acto creativo, pero que luego se separa de su producción en tanto ésta se yergue como entidad independiente, con vida propia, expuesta a la conciencia de otros, distintos a su creador. Se plantea el gusto como la resultante de un proceso de formación académica o autodidacta, pero siempre fundado en teorías y conocimiento, tanto del proceso como de la acción artística de producir la obra. Se asume el fin del arte pictórico como la representación de la realidad. Finaliza el capítulo dos con la propuesta de la obra de arte como parte de un diálogo donde se comunican y se vivencian emociones. La obra de arte es un comunicar, tanto del artista como de la obra misma.

En el capítulo tres se aborda la obra desde una visión filosófica, describiendo fenomenológicamente obras y grupos de obras, buscando en ellas esas peculiaridades que las hacen únicas dentro de un diálogo entre el artista su obra y el observador. En este análisis se asume el cuerpo humano como una metáfora en el discurso de caballero. Dentro de esa metáfora se reflexiona sobre la simbología estructural que hila el discurso de caballero. Finaliza la investigación con algunas conclusiones imposibles de obviar.

1. RESTROSPECTIVA BIOGRAFÍA

1.1 LUIS CABALLERO; CONTEXTO HISTÓRICO

Luis caballero 1943 – 1995. Muy temprano, Luis Caballero descubre su habilidad para el arte pictórico, la forma de estudio que proponemos en este capítulo consiste en mirar la evolución que sufre su arte y determinar así los aspectos más importantes de la misma. En síntesis se trata de dos grandes momentos. El primero se inicia con un período de formación y búsqueda, donde el artista se enfrenta a un universo de posibilidades y se identifica y acerca a algunas tendencias y metafóricamente hablando, se enamora de algunas temáticas de artistas importantes, como Cézanne, Van Gogh, Klee y Bacon. Durante este período, se observa en el artista una búsqueda, pero, más que una búsqueda, es una reflexión amplia y profunda sobre el arte. Un segundo momento ha de entenderse como la separación del Artista de la tradición y de manera irreverente se va en busca de su propia identidad. Guiado por este **“insight”** reflexivo el artista luego de haber observado el arte proveniente de los grandes pintores ya citados, inclina la balanza a su propio arte, hacia una estética muy personal. José Hernández² diría al respecto, “Caballero es un hombre que asume su vida y sus convicciones de una manera sincera. Eso explica la profunda unidad que hay entre su obra y su vida. Los cuadros no son de caballero, son Caballero”. Sus trabajos muestran cuerpos muy realistas, pero en situación de sufrimiento y también de goce. Su obra esta permeada por una influencia religiosa, proveniente de la iconografía católica de la cual él afirma, le produjo una impresión profunda. Luis caballero igualmente era un artista con formación académica y praxis de muchos años, elementos que son visibles tanto en las técnicas, como en la madurez de su trabajo.

En esa búsqueda, el artista pasa de un proceso de visión general³ a un proceso de singularización. El problema se determina por un cambio no solo de actitud artística, sino por una problematización que se percibe en tanto avanza y se consolida en una temática y una técnica que le dará los elementos necesarios para madurar como artista. Su espíritu rebelde es el terreno que abonado,

²HERNÁNDEZ., J. y CABALLERO L. Me tocó ser así. Bogotá. Editorial La rosa. 1986

³SÁNCHEZ, Rubén. El cuerpo fabrica del yo. Bogotá. Editorial Colombi-Pontificia Universidad Javeriana. 2005. Pág. 85 – 91.

suministra todo lo necesario para la construcción de un artista con habilidades creativas excepcionales.

Para el artista, en su espíritu, “pueril”, creativo y atrevido, como el niño que toma en las manos la serpiente sin saber que su veneno mata, tomó la iniciativa de manera ambiciosa porque según su hermano y biógrafo, “para ser un gran artista, para atreverse a intentar hacer una gran obra de arte, se necesita tener ganas y no tener miedo”⁴. Sus obras descomunales reflejan una actitud creadora y panteísta, pero coherente, con una fuerza desbordante, que permea toda su obra, desde las ingenuas y casi imitaciones iniciales hasta su obra clásica y por definición única.

Ahora bien, acercarse a Luís Caballero no deja de ser problemático, en tanto su obra puede resultar “oscura”, vista desde una sociedad que aún no ha construido un “discurso del cuerpo” un discurso capaz de llevar a una dimensión y reflexión distinta de la puramente sensible. Cuando Caballero afirma, “Pinto cuerpos porque me apasionan, porque es lo que me gusta”, “expresa abiertamente sin confusión aquello que por lo general se esconde en las “tinieblas” de lo que no se puede mencionar”, Caballero desafía la lógica moralista e interpela provocadoramente los valores convencionales, para presentar un cuerpo que siente y que se expresa en las emociones simples, las emociones humanas, lo estrictamente humano.

Antonio Hernández Travieso⁵ desde una visión filosófica del arte, plantea “la existencia de lo bello como estado latente en la naturaleza”. Desde esta perspectiva la obra de Caballero precisa de condiciones especiales para ser comprendida en su complejidad. Hay que superar las fuerzas que censuran, hay que superar el sistema de creencias que limitan lo humano, lo natural del ser humano. En parte su obra, no obstante su unicidad en tanto temática y la presentación de lo corporal, se intuye un primer elemento fundamental para este análisis, es una influencia religiosa, que él de hecho reconoce, cuando dice, “mis recuerdos infantiles de las imágenes religiosas” y este reconocimiento de tal influencia, será interpretada por algunos de sus críticos. Jeans-Uwe

⁴ CABALLERO, A. Luis caballero Homenaje. Bogotá Villegas Editores. 2005

⁵ HERNÁNDEZ, H. De la estética Fenomenológica, Revista cubana de Filosofía. La Habana. Volumen 1, No 4, pág. 48 a 51. [Disponible en <http://www.filosofia.org/hem/dep/rcf/n04p048.htm>]. Brinkmann, Jeans-Uwe. (1983) citado por Villegas (2007) Luis Caballero, Homenaje. Bogotá. Villegas editores.

Brinkmann citado por Villegas, considera que “las imágenes de un joven reclinado sobre su compañero, de alguno cuya cabeza reposa sobre el pecho de otro; ambos nos remiten a la idea tradicional del sufrimiento tantas veces aludida a “la Pietà”. Esa intimidad que hay entre la madre que sufre y su hijo muerto corresponde al uso que caballero le da a la ambivalencia del signo. Sus hombres se abrazan en cuanto deudos o sufrientes”. El artista retoma las actitudes humanas de sufrimiento, imágenes universales del sentimiento humano, quizá desde una visión arquetípica, desde sus imaginarios religiosos infantiles. Estas escenas constan de dos influencias particulares, los imaginarios colectivos de sufrimiento de cuya existencia da cuenta el arte clásico y de sus vivencias tempranas y sensibilidad derivadas de las imágenes religiosas.

Un segundo elemento presente en la obra de caballero se relaciona con un componente violento o quizá lo que podría denominarse ambivalencia compleja, por cuanto no es claro de si se trata de violencia o más bien una “expresión erótica voluptuosa”. Pero es evidente que hay una actitud de poder dominante en algunos sujetos y en otros hay una sumisión permisiva. Cuando se aprecian cuerpos juntos, Caballero tiene la capacidad de conducir al espectador a una vivencia propia, porque en cada cuerpo hay una expresión de lo humano, ya sea violenta, erótica o de sufrimiento. Esas expresiones hacen que quien observa se sienta aludido por alguna de ellas porque de algún modo también es una vivencia suya, una vivencia del espectador de la misma especie. “Los elementos y opciones artísticas a los que Caballero recurre, requieren por lo tanto, ser leídas no solo como replicas o alusiones a una realidad externa, sino y principalmente, como realidades expresivas autónomas.

Visibilizar lo invisible.

Esta reflexión permite pensar que estos elementos artísticos son herramientas gestuales a través de las cuales el artista comunica fuerzas, emociones y valoraciones presentes para él en el mundo que le sirve de referencia en su búsqueda de una imagen considerada por él, cómo necesaria; Imagen planteada por el artista, en torno al ser humano en su condición fundamental de vulnerabilidad”⁶. No

6. MALAGÓN M. M. Luis caballero y el poder de la Imagen. Catálogo de expresión dibujos, apuntes y proyectos en la Galería Alonso Garcés. (2003). Citado por Villegas en Luis Caballero homenaje. 2007. Bogotá Villegas editores.

hay la posibilidad de neutralidad ante la obra de Caballero. Sus cuadros poseen una fuerza propia, una dinámica intrínsecamente poderosa. Son auténticas. Entendiendo la autenticidad en su etimología como capacidad para dominar algo y también tener autoridad para, (del verbo griego “authenteo”) y obrar por sí mismo sin coacción ni flaquezas, (del sustantivo griego authentés)⁷ La autenticidad entonces está relacionada con la capacidad de obrar y crear a partir de la voluntad propia, y bajo los principios y valores personales

Al reflexionar sobre el tema en referencia se intuye que la autenticidad de Luis Caballero, radica en su capacidad de condensar su historia en cada uno de sus cuadros. Su visión del mundo que sirve de fondo, su vivencia cultural, su interacción con un pueblo único, con circunstancias particulares, aparece en su obra en ocasiones de manera sutil, en otras de modo elocuente, y sobre esto el mismo Caballero afirma “nacé en un país latino, profundamente religioso, violento, fanático. La religión dominó mi infancia, Religión de imágenes resueltamente visual. Aprendí con esas imágenes a amar y desear. Todavía me emocionan y siguen siendo base de mi pintura. Quisiera experimentar frente a las imágenes que produzco ahora, el mismo sentimiento de adoración y deseo que me invadía de niño en las iglesias”⁸

Al observar con detenimiento en sus palabras es claro que Caballero poseía una habilidad temprana para admirar la pintura y la escultura. Su vivencia religiosa estaba conectada con una actitud proclive a la figura, a la emocionalidad contenida en el arte, en este caso el arte religioso. De ahí su pasión por el expresionismo. La influencia de Cézanne se evidencia precisamente ahí, en ese contexto emocional. Cuando se observa la *Woman in a green hat*⁹, donde Cézanne es capaz de imprimir una emocionalidad sutil, sobria a su pintura, una mujer en actitud reflexiva, con un donaire y gusto especial, entendemos como Caballero influenciado por este y otros artistas, imprime en sus pinturas la emocionalidad necesaria, sin escatimar recursos artísticos y de conocimiento de la condición humana y deja muy claro, sin ambages cual es el mensaje en cada imagen, en cada obra. Caballero

⁷. Diccionario de María Moliner. 2ª edición. Editorial Greda. 1998

⁸. GONZÁLEZ, Catálogo de la exposición, retrospectiva de una confesión. Biblioteca Luis Ángel Arango. 1991. Citado por Villegas Luis Caballero homenaje. Bogotá 2007.

⁹. Obras de Paul Cezanne [Disponible en:

<https://www.google.com.co/search?q=cezanne&hl=en&prmd=imvns&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=ZCpgULadBI729gTJloHYBA&sqj=2&ved=0CCcQsAQ&biw=1024&bih=641>] [Citado Julio de 2013]

afirma “Mi pintura es personal y autobiográfica”, estableciendo así esa conexión que hay entre sus pinturas y su yo interno. Su arte tiene un contexto y componente histórico, pero ligado a su mundo interno, y a su vida íntima.

Refiriéndose a los contenidos de su obra González dice que en las obras, de Caballero se percibe “una simbiosis Religión-Erotismo” que es una constante en su obra. Sus figuras son de talante manierista, convulsas, que van más allá de lo común, presentando los intrínquilis del cuerpo humano desde un ideal de belleza distinto a lo generalmente aceptado. La anatomía cumple un papel fundamental, la figura del musculo, la expresión de la extremidad, las emociones, las posturas, todo es un juego armónico que tiene un objetivo. Hay una conducción hacia un espacio, hacia un escenario donde hay una historia que contar, que escenificar y que hay que impregnar de vida. En el concepto de diagrama Deleuze¹⁰ refiriéndose a los contenidos de las obras de arte, declara “lo que hay de terrible, no es jamás lo que vemos, es algo que está aún por debajo o no visible, las fuerzas diabólicas”. Sí, hay unas fuerzas “diabólicas” tras la imagen que hace de las obras de Caballero un arte fuerte e impactante.

Finalmente para abordar el trabajo de Luis Caballero en términos amplios es necesario entender que el artista no era un indocdo del arte. Él había sido formado como artista y se introdujo sutilmente en el mundo del arte y experimentó el mundo artístico. El conocimiento del arte permite conferirle no solo seriedad, sino también erudición y la “erudición no sólo exige, como cualquier otro quehacer humano, memoria para los conocimientos, sino también una imaginación muy aguda, a fin de retener las imágenes de las obras de arte en todos sus variados rasgos por sí solos y, también, para su comparación con otras obras”¹¹ de arte.

Su erudición se desprende de la praxis artística, tanto a nivel de producción de obras de arte, así como por su quehacer académico. Él fue pintor y dibujante, estudió arte en la Universidad de los Andes entre 1961 y 1962, y luego en la Academia de la Grande Chaumire de París, entre 1963 y 1964. Contó con artistas en su familia que de algún modo le inspiraron en su gusto artístico. De Niño

10. DELEUZE, Gilles Pintura: el concepto de diagrama. 1 a ed. - Buenos Aires: Cactus Editores. 2007. Página 80.

11 HEGEL. Lecciones de estética. Barcelona. 1989. Pág. 16

acompañó a una tía quien era artista pictórica y restauradora. Caballero hace su primera exposición en la galería Tournesol, un trabajo contemporáneo, figurativo, influenciado por Francis Bacon. También fue profesor de dibujo en la Universidad de los Andes y de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Su búsqueda en el arte adquiere un lenguaje propio, pero influenciado por artistas como Kandinsky, Allen Jones, Roda entre otros. Expuso en París, New York, Londres, Bruselas, Madrid, Berlín y en otras importantes ciudades Europeas y latinoamericanas. Luis Caballero es un reconocido artista plástico contemporáneo.

2. REFLEXIONES TEÓRICO – FILOSÓFICAS

“Ciertamente que lo bello y el arte tienden sus alas como un genio propicio sobre todos los asuntos de la vida, que vierten adorno y agrado en todos nuestros entornos exteriores e interiores, por cuanto atenúan la seriedad de las circunstancias y las complicaciones de la realidad, por cuanto llenan el ocio con la distracción y, donde no puede realizarse nada de bueno, por lo menos ocupan el lugar del mal, mejor que el mal mismo”¹².

HEGEL

2.1 UNA PROPUESTA HEGELIANA SOBRE ARTE

El arte es tan antiguo como el hombre. Donde quiera que éste haya habitado, ahí, el arte es un testimonio de su existencia. El arte está entrañablemente asociado al quehacer humano. No obstante la asociación hombre-arte, no ha tenido siempre el mismo sentido, ni en su contenido, ni en su importancia, ni en sus formas expresivas. Se podría hipotetizar que el arte primigenio es más una expresión de ocio que de una intención artística. El arte ha cumplido varios propósitos. De hecho en algunas circunstancias, ni siquiera había conciencia de arte. Las monumentales pirámides de Egipto¹³ son una forma de arte que “conllevan un sentido de equilibrio y armonía que no se queda exclusivamente en lo formal y en lo compositivo, sino que también se asienta en el origen, el tema y el fin; su alma está en armonía, no hay coerción ni liberación. El poder de la imagen y su potencial materializador se tamiza con el orden y la ley representativa¹⁴” pero en un juego que oscila entre lo mágico y la sobriedad. Otro Ejemplo es el arte de los mayas sin duda son obras maestras de la arquitectura, tienen una singular belleza y un toque magistral de orden y armonía creativa. Más allá de sus propósitos en su mayoría religiosos y/o de poder, corresponden a una producción del ingenio

¹² HEGEL F. Lecciones de estéticas Volumen I. Barcelona. Página 7 [Disponible en: <http://www.doooss.org/libros/HEGEL.pdf>] [Citado Julio de 2013]

¹³ HOLLINGSWORTH, Mary. Argán, Giulio. El arte en la historia del hombre. Barcelona. Ediciones Serres. 1991. Pág. 35 – 41.

¹⁴ CHÁVEZ GIRALDO J. D. Polaridades y autonomía en el arte primitivo. 2006 [Disponible en: <http://scienti.colciencias.gov.co:8084/publindex/docs/articulos/0121-7887/1/6.pdf>] [Citado Julio 13 de 2013]

humano¹⁵. Es fácil imaginar la satisfacción del creador de estas estructuras, lo que significó la materialización de la obra y el impacto en los observadores.

¿Cómo se puede estar seguro de la importancia que tenían las creaciones artísticas para las poblaciones antiguas? El que los registros antiguos hablen de las siete maravillas del mundo muestra que el hombre ha sabido distinguir entre lo bello y lo ordinario, entendiendo que esas diferenciaciones son por mucho complicadas. ¿Dónde empieza lo bello y que es lo ordinario? Juicio nada fácil.

Los problemas para la definición de lo bello y lo no bello, en principio involucran dos categorías aparentemente simples. Primero el gusto y segundo la construcción lingüística. Pero hay otros elementos fundamentales y son la experiencia externa e interna del observador, que para Hegel es conexas a los juicios. El principio de realidad para este filósofo es cuestionable en el arte, porque, el arte “es apariencia”. También señala la importancia de la formación y las competencias. En sus lecciones de estética, Hegel afirma que “en este sentido se han atribuido fines serios al arte, que ha sido recomendado muchas veces como mediador entre razón y sensibilidad, entre inclinación y deber, como reconciliador de esos elementos escindidos en tan dura lucha y oposición. Si bien el arte se somete a fines más serios y produce efectos nobles, no obstante, el medio que utiliza para ello es el engaño. En efecto, lo bello tiene su vida en la apariencia”¹⁶. (Hegel) Dentro de esta misma línea son pertinentes las palabras de Flaubert “ama el arte. De todas las mentiras, es la menos falaz”.¹⁷

Sobre las construcciones lingüísticas y los juicios Hegel afirma que “en la belleza artística gozamos de la libertad de la producción y las formas. Según parece, en la producción y contemplación de sus formas nos liberamos del yugo de las reglas y de lo regulado”. Así las cosas no hay un observador pasivo frente al arte, aun si no es agradable al observador, porque las respuestas a la obra de arte, están conectadas con los mundos internos del observador. El arte tiene el poder de movilizar

¹⁵ VIDAL, Lorenzo, C. Arquitectura Maya. 1997 [Disponible en <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF217.pdf>] [Citado Julio de 2013]

¹⁶ HEGEL F. Lecciones de estéticas Volumen I. Barcelona. 1989. Página 8

¹⁷ FRASES CÉLEBRES GUSTAVE FLAUBERT. [Disponible en http://www.frasecelebre.net/Frases_De_Gustave_Flaubert_1.html] [Citado Julio de 2013]

emociones, porque aun si se diera la indiferencia, esta es una actitud ante el arte. Hegel dice al respecto que “por primera vez en esta libertad, es el arte bello verdaderamente arte, y sólo resuelve su tarea suprema cuando se sitúa en un círculo común junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu”¹⁸, filosofía y fe, el ser y Dios. Estos elementos vienen a conformar una especie de “arquetipos”, muy ligados al hombre, como fuerzas intrínsecas que actúan al conectarse con el evento externo: El arte.

2.2 ¿QUÉ ES LO BELLO?

¿Qué es lo bello? La reflexión se inicia mencionando que el rasgo trascendente del arte comparte escenario con la filosofía, pero, dice Hegel “con la peculiaridad de que él, representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación”. Hacer contacto con el arte, transforma al sujeto que percibe, lo transforma porque para contemplar el arte y ser afectado por este, sugiere condiciones particulares porque “el pensamiento penetra en la profundidad de un mundo suprasensible, y lo presenta primeramente como un más allá a la conciencia inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustrae al “más acá”, que se llama realidad sensible y finitud”. Esta realidad sensible, como objeto de contemplación, se transforma en el motivo u objeto de contacto que permite luego emigrar a la profundidad del inconsciente, de donde luego emergen las sensaciones complejas capaces de facilitar la contemplación reflexiva, sin la cual sería imposible la captación y el contacto real con lo bello. ¿Por qué? porque lo bello, precisa de una actitud y disposición especial para ser comprendido para ir más allá del fenómeno sensible. En palabras de Hegel “la apariencia misma es esencial a la esencia; no existiría la verdad, si ella no pareciera y apareciera, si no fuera para uno, tanto para sí misma como para el espíritu en general. Pues sólo es verdaderamente real lo que existe en sí y para sí, lo substancial de la naturaleza y del espíritu, que ciertamente se da en la presencia y existencia, pero en esta existencia permanece lo que es “en y para sí”, y por primera vez de esa manera es en verdad real”¹⁹.

¹⁸ HEGEL F. Lecciones de estéticas Volumen I. Barcelona. 1989. Página 10

¹⁹ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 11

Previamente se citó a Hegel señalando que algunos le confieren poca seriedad al arte, y si bien el fenómeno sensible es fundamental en la obra de arte cualquiera que sea, no se ha de ver el arte como “mera aparición, hemos de atribuir, por el contrario, a los fenómenos artísticos una realidad superior y una existencia más verdadera que a la realidad cotidiana, hemos de reconocer que la realidad más verdadera va inherente a la forma de aparición que un contenido asume en el ámbito del pensamiento. Lo que ha de ser contenido auténtico del arte, debe tener la capacidad de pasar a lo sensible y de ser adecuado a ello”²⁰. No es la figura el elemento esencial, si no sus contenidos. Estos son captados por la experiencia que deriva en un proceso de orden superior, donde la conciencia juega un papel primordial. “La impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo”²¹.

¿Qué es la belleza entonces? Es como un sendero hacia algo, es lo que posibilita que algo sea contemplado y lo que en la contemplación se hace visible, en esto la estética tiene connotaciones mediadoras. Los objetos contemplados o las obras de arte han de ser objetivadas no desde un orden cognoscitivo, sino desde una configuración de orden “sentimental”, porque la mediación de los juicios viene como una contribución del gusto. El placer ahora es en el plano intelectual del observador sin referencias foráneas, o extrínsecas, porque ahora los juicios son libres y espontáneos, solo están en referencia a la inteligibilidad. Según Labrada²², para “Aristóteles el sentir no es un simple proceso de integración entre cuerpos, sino que es la aprehensión discriminada de una proporción formal particular que es ella misma una forma y el sentido es la capacidad innata de tal discriminación”.

El complejo proceso de la experimentación de lo bello o estético también requiere otro elemento que se relaciona con el objeto mismo contemplado. Ahora es el objeto y el observador, la diada

²⁰ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 12

²¹ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 12

²². LABRADA, M, A. (189) *Estética y filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual*. [Disponible en: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2173/1/04.%20MAR%C3%8DA%20ANTONIA%20LABRADA,%20Est%C3%A9tica%20y%20Filosof%C3%ADa%20del%20Arte%20hacia%20una%20delimitaci%C3%B3n%20conceptual.pdf>] [Citado el 30 de Enero de 2013]

necesaria. Sobre este particular Kant dice que “el placer se encuentra en la condición universal y subjetiva de los juicios reflexivos que corresponden a una concordancia final de un objeto, en este caso la obra de arte con la relación de las facultades de conocer entre sí, exigidas para todo conocimiento empírico”²³. La situación es que la filosofía ha de considerar sus objetos desde la perspectiva de la necesidad, en esa relación objeto observador, subjetiva y objetivamente dentro de unas características establecidas extrínsecamente pero según una necesidad propia del objeto mismo.

Hegel ahora prosigue refiriéndose a las obras de arte y sitúa su origen en un plano previo a su materialización. Dice; “ahora bien, el arte y sus obras, como nacidos del espíritu y engendrados por él, son en sí mismos de naturaleza espiritual, aun cuando su representación asuma la apariencia de la sensibilidad y haga que el espíritu penetre en lo sensible. En este sentido, el arte se halla más cerca del espíritu y su pensamiento que la mera naturaleza carente de espiritualidad”²⁴. Esa otra dimensión del arte es en principio lo que le confiere su carácter trascendente. En esta otra visión o abordaje del arte y su naturaleza se profundiza aún más en la “esencia” misma de la obra. Ya no es solamente la armonía de las formas o la sutil “danza” de las luces, ahora son los contenidos esenciales que solo pueden ser captados en un plano espiritual. En consonancia con esta idea Gauguin dice que “pintar no poniéndose ya delante de un objeto, sino extrapolando de la imaginación lo que ha impresionado”²⁵. Es en esta línea donde el artista no ha de respetar las formas convencionales, ni el color, ahora puede ir por un sendero distinto, ahora sus emociones y creatividad asumen la direccionalidad. Otro tanto sucederá con el observador de la obra de arte. Siguiendo esta concepción del arte ya no se trata de las figuras rigurosas humanas, ni los paisajes naturales. También entran en juego los colores y nuevas formas que de alguna manera pueden ser captadas, simbolizadas y vivenciadas por la experiencia, permitiendo a la obra que mediante su simbología cuente su historia. “En efecto, porque el pensamiento es su esencia y concepto, a la postre sólo queda satisfecho cuando penetra intelectualmente todos los productos de su actividad y así los hacen verdaderamente suyos. Y el arte, según veremos con mayor detención, lejos de ser la

²³ KANT, I. *Critica del Juicio*. 2003 [Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>] [Citado Sept. de 2013].

²⁴ HEGEL F. *Lecciones de estéticas Volumen I*. Barcelona. 1989. Página 14, 19

²⁵ GAUGUIN, P. (2010) [Disponible en: <http://artetorreherberos.blogspot.com/2010/05/paul-gauguin-1.html>] [Citado Agosto 27 de 2013].

forma suprema del espíritu, por primera vez en la ciencia alcanza su auténtica legitimación”²⁶. En su discurso sobre estética apreciamos como Hegel pasa de las consideraciones indoctas de que el arte es “apariencia” a una consideración del arte como un producto legitimado por un carácter científico. No obstante queda claro que “el arte no escapa a la consideración filosófica por causa de una arbitrariedad sin reglas. Pues, como se acaba de indicar, su verdadera tarea es hacer conscientes los intereses supremos del espíritu”. Dentro de este contexto, es donde la filosofía tiene su verdadera función.

2.3 EL MOMENTO HISTÓRICO DE LA OBRA

La reflexión ahora se dirige a otros elementos fundamentales que son necesarios para comprender el arte. Y una consideración elemental es el contexto de la obra y dentro de ese contexto la historia. Las obras si bien pueden surgir de la creatividad magistral del artista, están sujetas a un momento histórico, en lo referente a tendencias, temáticas, técnicas y singularidades, como se desprende de las pinturas donde Botero deja para la historia, el testimonio de las masacres, que se dan en un momento específico histórico. No se puede entender eruditamente una obra de arte sin poner en contexto a la obra, el artista y las circunstancias propias de la obra. Hegel dirá que “cada obra pertenece a su tiempo y a su pueblo”²⁷, por ello se requiere un dominio de los elementos relacionados con la obra para su comprensión y esclarecimiento. No cualquiera puede desprevenidamente hacer un discurso sobre arte, al referirme a las tendencias, técnica, temáticas y singularidades, estoy refiriéndome a que cada momento histórico en la evolución propia del arte, trae a la luz fuerzas que direccionan el arte en forma de “escuelas” que se distinguen por sus abordajes de la realidad y las circunstancias que las determinan²⁸.

²⁶ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 15.

²⁷ HEGEL F. *Lecciones de estéticas Volumen I*. Barcelona. 1989. Página 16

²⁸ KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires. Cactus. 2007. Pág. 61-63. “El estilo personal y temporal crea en cada época distintas formas concretas que pese a sus grandes diferencias aparentes, de hecho están emparentadas de un modo tan orgánico que pueden considerarse como una sola forma: su sonido interior en común a todas ellas. Los elementos personales y temporales son de carácter subjetivo. Toda época quiere expresarse y reflejar su vida artísticamente. El artista a su vez desea expresarse y para ello elige solo formas que le sean espiritualmente afines.

Otro elemento necesario en esta reflexión, igualmente importante son las técnicas que se relacionan con las tradicionales y las emergentes que suelen ser aceptadas después de procesos de afianzamientos y demostraciones de su validez y pertinencia. Igualmente cada periodo histórico del arte trae consigo las temáticas que se abordan y estas pueden ser de tipo político, religioso, costumbrista entre otros, pero siempre enmarcados dentro de un contexto que lo explica. Las singularidades están referidas a la forma como cada artista decide o sus dominios le permiten hacer sus abordajes específicos. Cada artista puede ser conocido por sus pinceladas o trazos, manejo del color, de las sombras, de cada elemento propio del artista. Cada artista tiene su propio discurso, impreso como una huella digital. Kandinsky, compara el proceso dinámico histórico de la pintura al proceso experimentado por la música al decir; “también la música tiene su gramática que, como todo elemento vivo, se transforma a lo largo del tiempo”²⁹.

2.4 LA CIENCIA DEL ARTE O CAMPO DEL SABER

El planteamiento anterior lleva a una reflexión contigua, y es que para hablar de arte, se precisa de conocimientos de arte. El arte es entonces un área del saber que requiere unos dominios conceptuales. Prosigue Hegel, así, por ejemplo, “la Poética de Aristóteles, el Ars poética de Horacio y el escrito de Longino sobre lo sublime pueden ofrecernos más en concreto una idea general acerca de la manera en que se desarrollaron tales teorías”³⁰. El universo del arte que incluye entre otras cosas, conocimiento sobre los artistas y sus circunstancias, porque su historia no es ajena a sus acciones, la época en que se produce la obra de arte, y sobre todo los contenidos de las obras como objetos únicos. Estos contenidos han de ser los necesarios, sin elementos superfluos.

²⁹ KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte. Buenos Aires. Cactus. 2007. Página 61, 89, 90. El artista ayuda a comprender la presencia de las obras de arte en tanto producción de periodos específicos, como temáticas y técnicas cuando dice: “Paso a paso se va formando el estilo de la época, es decir, una determinada forma exterior y subjetiva. Lo puro y eternamente artístico, por el contrario, es el elemento objetivo, latente que se pone de manifiesto con la ayuda del elemento subjetivo. La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que llamamos necesidad interior y que reclama, hoy una forma general y mañana otra distinta. Esta voluntad de expresión, es la incansable y constante palanca, la fuerza que impulsa constantemente hacia adelante. El espíritu avanza hacia las leyes internas de la armonía vigente hoy, mañana será algo externo que solo perdura en una necesidad que se ha vuelto externa”.

³⁰ HEGEL F. 1989. ibidem. Página 16.

Por lo anterior, para un pintor que recrea una escena familiar en una casa campestre, seguramente en su coherencia de perspectiva incluirá lo necesario para que la obra cuente sus circunstancias y su historia. “Igualmente, en un cuadro que representa tan sólo un momento de dicha acción, pueden estar recogidos muchos detalles de la amplísima ramificación del mundo exterior, así, por ejemplo, determinadas circunstancias, personas, posiciones y otros hechos que en ese instante no guardan ninguna relación con la acción determinada y no son útiles para el carácter distintivo de la misma. Ahora bien, según la regla de lo característico, sólo debe entrar en la obra de arte lo que pertenece en esencia a la aparición y expresión de este contenido precisamente, pues no ha de haber en ella nada de ocioso”³¹.

Las obras de arte por definición poseen una riqueza de símbolos, que no se circunscriben a las líneas, colores, las formas y contrastes. Esta debe ser significativa, y no ha de “agotarse con estas o tales líneas, curvas, superficies, oquedades, perforaciones de la piedra, con tales o cuales colores, tonos, sonidos verbales, o con las peculiaridades de cualquier material utilizado; sino que ha de desarrollar una vida interior, una sensación, un alma, un contenido y espíritu, que nosotros llamamos *significación de la obra de arte*”³². Nótese, significación de la obra de arte. A este nivel la subjetividad aparece como una construcción de dos tipos; individual y colectiva. Individual por que la vivencia al observar la obra es solo y única para cada observador, pero es colectiva cuando los observadores definen aspecto de la obra en terminas similares, dentro de unos modelos colectivos.

Desde esta perspectiva, la obra de arte en tanto lenguaje activo, posee un significado y un significante que aluden al nivel fenoménico y a su contenido implícito, su vida interior, porque la obra de arte es viva, porque tiene un “alma” en movimiento que finalmente da cuenta de su verdadera esencia. El significante que alude a la escena o fenómeno material propuesto y el significado que aduce a los sentidos que pueden derivarse de las imágenes y que van más allá de la pura imagen. Cuando el que contempla una obra de arte se sintoniza con el “alma” de la obra, entonces puede dar cuenta de su contenido y captar todos esos elementos de carácter espiritual que no todos pueden

³¹ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 19.

³² HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 20.

ver. Significación y contenido de la obra de arte son equivalentes. En términos de Deleuze, la obra de arte posee la figura y lo figurado³³.

En su disertación sobre la estética, Hegel menciona dos cosas fundamentales que no se pueden ignorar en una obra de arte y las presenta como imprescindibles en el concepto y es “la universalidad metafísica y la determinación de la particularidad real”. Estos dos elementos se integran o ensamblan en la naturaleza de lo bello. “El principio supremo de los antiguos era lo significativo, y el resultado supremo de una manera feliz de tratarlo fue lo bello”³⁴. Al observar en esta construcción se aprecia las dos categorías; el contenido, la cosa y la forma y también manera de proponer la representación. Lo inmediato en la obra de arte es el fenómeno, lo que a primera vista puedo percibir, el significante. Seguidamente viene una parte crítica y es las preguntas implícitas para comprender la obra de arte. ¿Cuál es el contenido? ¿Cuál es su significado? El fenómeno ahora es necesario, pero de manera secundaria, ahora lo importante es el significado, lo que subyace al fenómeno. ¿Qué es lo que está más allá de la visión vulgar? Lo externo no necesariamente válido en su inmediatez para el observador, ahora se supone que la esencia no está a la vista y que solo está al alcance, mediante la espiritualidad, la inteligibilidad. Para Platón “la idea” no poseía una representación o modelo, por ello no se podía recurrir a un recurso de formas físicas para conocerlo, solo podía ser conocida en la inteligibilidad.

2.5 IMAGEN Y CONTENIDO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Lo que sigue sintetiza lo ya expuesto y es que “según la concepción que hemos esbozado, tenemos, que los elementos de lo bello son un interior, un contenido, y un exterior, en el cual queda el significado y el contenido”³⁵. Un interior, un contenido y un exterior; el fenómeno material, los elementos susceptibles de análisis y un significado noumérico.

³³ DELEUZE, G. Francis Bacon, lógica de la sensación. Madrid. Arena Libros. 2009. Pág. 13-15.

³⁴ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 21, 22.

³⁵ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 23, 24.

Es conocido según Hegel, “que Platón inició una profundización del estudio filosófico, exigiendo que éste considerara los objetos no en su particularidad, sino en su universalidad, en su especie, en su ser y para sí. Él afirmó, en efecto, que lo verdadero no son las acciones buenas, las opiniones verdaderas, los bellos hombres u obras de arte en su condición singular, sino qué es lo bueno mismo, lo bello mismo, lo verdadero mismo”³⁶. Aunque acepta las ideas platónicas, amplía la constelación de posibilidades mencionando que “es incuestionable que en la filosofía del arte, también nosotros tenemos que partir de la idea de lo bello, pero no podemos aferrarnos solamente a la forma inicial de las ideas platónicas en el tema de la filosofía de lo bello”³⁷. Posteriormente añade lo que él cree que debe incluirse y es en primer lugar lo que tal objeto existe y en segundo lugar lo que el objeto es. Acerca de este nivel de abordaje advierte sobre los peligros de las mediaciones de los sentidos. Intuiciones, observaciones, y percepciones que pueden ser engañosas y erróneas.

No obstante la posición asumida, el filósofo cree que las representaciones internas son más engañosas aun estando dotadas de un alto grado de vivacidad, conducen irremisiblemente a la exacerbación de las pasiones. Es como la interferencia o filtro de lo personal sobre lo observado perturbadoramente. “Si ha de demostrarse la necesidad de nuestro objeto, de lo bello artístico, habrá que demostrar que el arte o lo bello es un resultado de algo precedente, lo cual, considerado según su verdadero concepto, conduce con necesidad científica al concepto del arte bello”³⁸.

Bien, ahora se sigue con el nuevo elemento y la necesidad de dar al objeto de estudio, un carácter científico. Para lograr este propósito se precisa comprender lo que implica conocer las partes constitutivas del objeto y su relación con otros ámbitos. Es comprensible que el objeto tiene un pasado, un antes que da cuenta de su existencia y carácter. Este explica todo lo concerniente a dicho objeto, lo delimita, aunque no del todo. Está claro que hay una definición y tiene existencia histórica, es una realidad. Así como su historia explica su naturaleza, también hay una prospectiva, un avance continuo, que va derivando en nuevas cosas, en nuevos elementos de hecho y

³⁶ HEGEL F. 1989. *ibidem*. Página 22.

³⁷ HEGEL F. 1989. *ibidem*. Página 22

³⁸ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 22, 25

conceptuales. Dentro de este contexto se puede afirmar que conocemos la representación sensible de la obra de arte. Se presume “que conocemos la obra de arte” lo que implica tres cosas a saber:

- “1. La obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino que ha nacido por la actividad humana.
2. Ha sido hecha esencialmente para el hombre y, más concretamente, para el sentido del hombre, por cuanto en mayor o menor grado ha sido sacada de lo sensible.
3. Tiene un fin en sí misma”

Esta delimitación del objeto permite una serie de análisis desde una visión científica. El arte desde una perspectiva práctica podría clasificarse no como una producción científica, pero si puede ser sometida a un análisis científico, que permita comprender su alcance como obra humana, como producción humana. Todo acto humano es susceptible de análisis científico, buscando un método que se adecúe al estudio de dicho objeto.

Ahora bien, el arte posee otra dimensión que ha de ser analizada con cierta profundidad. “la producción artística no es mera actividad formal según preceptos dados, sino que, como actividad espiritual, es un trabajo desde sí por la conquista de contenidos con riquezas desconocidas, para poner ante la contemplación espiritual figuras individualizadas”³⁹. Ahora estamos comprendiendo como el arte posee otra característica especial, el dinamismo. El arte como acto creativo ni siquiera puede encasillarse, por cuanto este se transforma de manera periódica. Hay cierta vectorialidad en la obra misma y su creador, quien de obra en obra va deshilvanando como una especie de rompecabezas alrededor de un tema o de una acción en particular. Puede ser uno de los tópicos de análisis de una obra pictórica. Para citar un caso, las obras de Gauguin pasan por varios momentos, tanto en su temática como en sus tendencias. En principio parece ser un problema de identidad artística, pero luego lo que se aprecia es una evolución natural del pintor y su obra en términos generales. Su impresionismo y expresionismo se matiza cada vez de mayor riqueza de contenido, su

³⁹ HEGEL F. 1989. *ibidem*. Página 26

simbología aumenta y se vuelve más diáfana a medida que son abordadas en contextos y circunstancias concretas.⁴⁰

2.6 SINGULARIDAD Y NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE

Otra consideración igualmente significativa es la de ver el arte desde una perspectiva distinta a lo anteriormente citado. La obra de arte deja de considerarse como una producción resultado de una “actividad humana general, y pasa a ser la obra de un espíritu singularmente dotado”⁴¹. Ahora la situación no solo es de gusto o actitud hacia la pintura. No es que si yo quiero ser pintor, todo esté resuelto. El punto es crítico. Solo puede ser pintor el que tiene la habilidad natural. Hay personas que pueden imitar con fidelidad la obra de un pintor y hasta pueden engañar en este sentido a un desprevenido, o a un neófito en temas de arte, pero nunca pueden hacer algo que sea realmente suyo, de manera natural y creativa. El verdadero pintor ha de estar dotado de la habilidad y el gusto y de un “don” natural hacia el arte. No todo el mundo puede ser artista, solo el que tiene las condiciones para ello. Ha de ser un ser creativo, que sabe comunicar a través de su obra y posee un lenguaje singular, unos contenidos, igualmente singulares.

Continuando con el discurso y en términos de Hegel esto es “un ser singularmente dotado”⁴². Continúa el filósofo, “Ahora bien, cuanto más elevado se halla el artista, tanto más a fondo tiene que representar las profundidades del ánimo y del espíritu, las cuales no son conocidas inmediatamente, sino que sólo pueden escrutarse por el hecho de que el propio espíritu se dirige al mundo interior y al exterior. Y así es de nuevo, el estudio, el medio por el que el artista lleva este contenido a su conciencia y logra la materia y el contenido de sus concepciones”⁴³. Esto es fenomenología Pura. Es la acción, es la descripción del verdadero acto creativo, el acto artístico en sí, su ruta intrínseca en el artista. A estas altura el pintor se ha deshecho de los clichés.

⁴⁰ GAUGUIN, P. (2010) [Disponible en <http://artetorreherberos.blogspot.com/2010/05/paul-gauguin-1.html>] [Visualizado Agosto 27 de 2013]

⁴¹ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 26

⁴² HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 26

⁴³ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 27

Pero, ¿Qué es un cliché? Colectivamente se establecen unos parámetros e imaginarios que permean las conciencias colectivas. Estas a su vez hacen que de manera individual se construyan imaginarios personales sobre el mundo circundante, entre estas las obras de arte y específicamente lo que de manera expresa ha de contener una obra de arte. También lo que artísticamente es aceptable, es como si hubiese un código estético. Estos elementos en términos de Deleuze son un problema para un verdadero artista. La singularidad del artista solo es posible cuando él se deshace de los clichés para dar paso a una creación única, original e inédita⁴⁴.

Visto de ese modo, ser artista no es un acto simple en tanto acto creativo, pero para el artista en esencia, es dejar que emerja ese “mundo” interno que solo él sabe construir, crear primero en su “espíritu” y luego materializar en el mundo sensible. Solo el artista puede dar cuenta de su pensamiento, en el sentido de la vivencia en la que su obra ha emergido, hasta que la termina su obra es suya, luego pasara a ser del dominio colectivo, pero guardando la relación con su origen; su creador.

Para lograr este nivel de independencia el artista no solo pinta una escena o un objeto, la verdadera producción artística es un “hecho pictórico”. El hecho pictórico es la producción que se ha independizado de los clichés y se ha transformado en una creación, ahora bien, si es una creación significa que no hay un antecedente. Observe como lo plantea Deleuze en, “La pintura; el concepto de diagrama” y observe:

“Miguel Ángel es uno de aquellos en los que estalla -quizás eso existía antes, quizá era menos visible- una espléndida indiferencia respecto al tema. Puede ser que el tema forme

⁴⁴DELEUZE Gilles. Pintura; el concepto de diagrama. Buenos Aires. Cactus. 2000. Pág. 58 – 63. Deleuze aclara lo que implica el Cliché y porque es un problema para un artista genuino. “Si mi impresión es cierta, me digo que es el momento de intentar precisar a qué podríamos llamar el hecho pictórico por oposición a los datos pre-pictóricos. Una vez más, los datos pre-pictóricos son el mundo de los *clichés*, en el sentido más amplio de la palabra, o el mundo de los fantasmas, o de la fantasía, o de la imaginaria -pongo allí todo lo que ustedes quieran-. Es todo eso que el pintor tiene que romper, tiene que aplastar. Si permanece allí está perdido. Si permanece allí, será un bonito pintorcito y eso es todo. Me parece que es Miguel Ángel quien, de cierta manera, inventa el hecho pictórico. Lo cual no contradice mi idea: eso existía desde siempre, pero es él quien nos lo hace ver precisamente.

parte del *cliché*. El tema o el objeto representado ha sido siempre, quizás para todos los pintores, el equivalente del *cliché* y de aquello que desde siempre era preciso remover para que salga el hecho pictórico. En otros términos, el *cliché* ha sido siempre el objeto. Entonces se removía el *cliché*, se removía el objeto ¿para hacer salir qué? La respuesta es simple: el hecho pictórico, que ya era la luz y el color. Pero resulta que con Miguel Ángel esta indiferencia hacia el objeto o hacia el tema, toma una especie de aire de insolencia tal, que tenemos casi vergüenza de plantear preguntas del tipo: ¿qué escena bíblica representa Miguel Ángel?, ¿qué hacen los personajes del fondo? Sucede particularmente con Miguel Ángel que tenemos vergüenza de plantear esas preguntas. Uno se siente realmente estúpido cuando dice: ¿pero qué son esos cuatro hombres en el fondo? Por ejemplo, los cuatro hombres en el fondo de la *Sagrada Familia* con una actitud que desde el punto de vista de la figuración no podemos llamar sino una pronunciada actitud homosexual. ¿Qué hacen esos cuatro hombres? De tan estúpida, uno se siente incómodo de plantear una pregunta como esa. En la escena, ellos no hacen nada. ¿Qué es esta escena? Se llama la *Sagrada Familia*, de acuerdo. Espléndida indiferencia respecto al tema”⁴⁵.

La obra de arte por sí sola, es una obra como cualquier producción humana, es el artista y su capacidad de comunicar que tiene la posibilidad de despertar los mundos internos del observador, entendiendo mundos internos toda la dinámica interior emocional y semántica del que contempla la obra de arte.

Hegel lo plantea manifestando que “la obra de arte no tiene ningún sentimiento ni vida auténtica en sí, sino que, considerada como objeto externo, está muerta”⁴⁶.

La obra de arte es como una piedra bajo agua, que solo puede ser captada o desentrañada por alguien que hace contacto directo con ella. La obra cada vez que es captada o percibida por un observador “audaz”, es descubierta y permite a su observador ese transitar por sus intrínquilis, en

⁴⁵ DELEUZE, G. Op. Cit. 2000. *Pintura: el concepto de Diagrama*. Buenos Aires. Cactus. Página

⁴⁶ HEGEL F. 1989 *Ibidem*. Página 28.

una relación sutil, casi secreta y única⁴⁷. Una vez “captada”, se inicia un proceso de relación muy personal entre la obra y el observador, ya no solo desde la intención del artista que la produjo, sino desde la capacidad interpretativa del observador. Ahora la obra deja de ser el mundo del artista para convertirse en una reconstrucción del sujeto que la observa.

Ahora bien, cada obra de arte es una trama o un segmento de una trama, tal como ya se ha señalado ha de ser interpretada y traducida a la realidad. Acción un poco más compleja cuando se está ante una obra abstracta. Ahora la creación del artista es sometida a la acción del observador que está en capacidad de captar los contenidos y reconducirlos hacia realidades en ocasiones ni siquiera previstas por el artista. No obstante hay una realidad que pervive en la creación artística, como una constante desde donde siempre se partirá en busca de sus contenidos. Esa constante es lo que Hegel denomina, trama y desenlace. “El interés humano, o el valor espiritual, que tiene un hecho, o un carácter individual, o una acción en su trama y desenlace, quedan captado en la obra y resaltado con más pureza y transparencia de lo que es posible en el suelo del resto de las realidades no artísticas”⁴⁸.

Se puede observar entonces, que cada pintura tiene un contenido impreso de manera consciente por su creador, pero igualmente está la fuerza que se escapa a su propia realidad e intención. Es esta realidad no intencional a mi manera de entender, que le imprime a la obra un elemento distinto y posibilita la distancia de la obra con su autor y la coloca en un escenario tan amplio de posibilidades interpretativas. Un paisaje, ya no es un mero paisaje, es una trama con un desenlace. “Así, por ejemplo, la sensación y visión desde las cuales una pintura representa un paisaje asume, como obra del espíritu, un rango más elevado que el mero paisaje natural. Todo lo espiritual es mejor que cualquier engendro de la naturaleza”⁴⁹, expreso Hegel. Aunque ya se ha señalado que la

⁴⁷ KANDINSKY, W. Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis a los elementos pictóricos. México. Ed. Coyoacán. 2007. Pág. 10 - 14. “Como una de las primordiales tareas de esa nueva ciencia artística, debería ser el profundo estudio completo de la historia del arte, por lo que se refiere a elementos, construcción y composición, remontándose a diversas épocas y diferentes pueblos y dentro del marco de estas tres cuestiones: procedimiento, ritmo y necesidad de cierto desarrollo. Podemos dividir la tarea en dos partes. La primera, el examen, el cual limita con el campo de las ciencias positivas; la segunda naturaleza del desarrollo, colindante con el ámbito de la filosofía.

⁴⁸ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 28.

⁴⁹ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 28

obra artística posee una variada posibilidad de impacto cada vez que se la observa, ésta en tanto trama tiene un tema, o dialogo que termina dónde el observador sea capaz de ubicarla dentro del contexto desde la cual se la contempla.

2.7 ESPIRITU CREADOR O SUJETO DE EXPERIENCIA

Sigue luego un momento de auto comprensión, que es ese reconocerse que se requiere, y que permite la producción desde unos recursos captados al interior del artista y fuera de él. Hegel lo plantea diciendo que “el hombre, como espíritu, se duplica, por cuanto en primer lugar es como las cosas de la naturaleza, pero luego es también para sí, se intuye, se representa, piensa, y sólo es espíritu a través de este activo ser para sí mismo. El hombre logra esta conciencia de sí en una doble manera: en primer lugar, teóricamente, en tanto él ha de hacer consciente en el interior lo que se mueve en el “pecho humano, lo que allí arde e impulsa, ha de intuirse y representar lo que el pensamiento encuentra como la esencia, tiene que darse una forma fija y conocerse solamente a sí mismo tanto en lo producido por él, como en lo recibido de fuera de él”⁵⁰.

Así las cosas, esta fase artística del creador de la obra de arte tiene sentido cuando percibimos el estilo particular del artista, ahora el marca la diferencia con los otros y establece su propio universo que es habitado por sus creaciones en una dinámica coherente de fuerzas que son solamente suyas. Es el reino de sus mundos, donde conciencia y percepción tienen su hábitat. En segundo lugar, dice Hegel, “el hombre se hace para sí mediante la actividad práctica, por cuanto él tiene la tendencia a producirse y conocerse en aquello que le es dado inmediatamente, en lo que existe para él externamente. Lleva a cabo este fin mediante la transformación de las cosas exteriores, en las que imprime el sello de su propio interior, para encontrar de nuevo en ellas sus propias características. El hombre hace esto porque, como sujeto libre, quiere quitar también al mundo exterior su áspera extrañeza y gozar en la forma de las cosas exteriores solamente una realidad externa de sí mismo”⁵¹. Una obra que llamamos magistral, por ejemplo, puede dársele ese apelativo no solo por el contraste de luces, los claros y oscuros, los objetos que presenta, disposición de los

⁵⁰ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 30.

⁵¹ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 30

contenidos sensibles, sino que va más allá de lo puramente, fenoménico, visible a los ojos físicos. Es la esencia del verdadero contenido espiritual del arte y que hace de cada obra no solo un objeto único sino también un momento único. Y ese momento único se relaciona con el artista en el sentido de que él, es su creador y le ha investido inicialmente de su espíritu, pero ahora la obra al separarse del artista adquiere vida propia de donde emerge su propio espíritu.

A esta altura de la investigación observe que esta creación, la obra es un nuevo mundo, aunque ha emanado del artista. En una doble acción, esto es, creación intuitiva y concepción de nuevos mundos, el artista llega a su creación dando a luz en el acto creativo un nuevo mundo, un hecho pictórico. En este instante surge “la necesidad general del arte” esta es, “lo racional, o sea, el hecho de que el hombre ha de elevar a la conciencia espiritual el mundo interior y el exterior, como un objeto en el que él reconoce su propia mismidad”⁵². El artista en este instante, se hace presente y se siente en su obra, el mismo experimenta una especie de “placer estético”. Hay en él, una claridad teórica de su obra y de sus sensaciones, de las cuales solo él puede dar cuenta. Él llega a ser sujeto de experiencia. Es sujeto de experiencia porque ahora los objetos creados tienen una valencia determinada únicamente en el contexto del artista, son solo sus objetos.

La estética hegeliana define la sensación como “la región indeterminada y oscura del espíritu; lo que sentimos permanece encubierto en la forma de la más abstracta subjetividad individual, y por eso las diferencias de la sensación son totalmente abstractas, no son diferencias de la cosa misma”⁵³. Al respecto la contemplación del fenómeno u objeto deriva la sensación. Pero la sensación aunque es una consecuencia del objeto contemplado, no está contenida en el objeto, el objeto es independiente de la sensación. La sensación es una respuesta directa del sujeto, pero desde su inconsciente, donde los objetos adquieren significados concretos de acuerdo al “mundo arquetípico” del sujeto. Dentro de una fenomenología analítica se podría equiparar a las respuestas inconscientes provenientes del “inconsciente colectivo o imagos”. Estos arquetipos definidos por Jung como la “tendencia innata a experimentar las cosas de una determinada manera, que sirve de principio

⁵² HEGEL F. 1989 *Ibidem*. Página 30.

⁵³ HEGEL F. 1989 *Ibidem*. Página 31

organizador sobre las cosas que vemos o sentimos”⁵⁴, estarían detrás, de las sensaciones derivadas del arte, al momento de ser percibido. Tanto el artista como el observador están en un continente con zonas exploradas y zonas no exploradas que de igual forma, están ahí. Estas fuerzas no tan claras y que se manifiestan en la sensación, influyen en las percepciones y determinan la actitud frente a la obra de arte.

2.8 GUSTO Y ARTE

Ampliando el tema en discusión Hegel continúa, “puesto que no es la obra de arte en general la que debe provocar sensaciones, ya que este fin sería común, sin diferencia específica, con el de la elocuencia, de la historiografía, de la edificación religiosa, sino la obra de arte en tanto es bella, en consecuencia, la reflexión quiso buscar una sensación peculiar de lo bello y un determinado sentido para lo mismo. Más pronto se puso de manifiesto que tal sentido no es un instinto ciego y fijamente determinado por la naturaleza, el cual distingue por sí mismo lo bello. Por eso se exigió formación para este sentido, y el sentido formado de la belleza se llamó gusto”⁵⁵. Ahora lo que sucede es que el filósofo pasa de la descripción de elementos inherentes al artista y su obra, a describir una condición que no es innata, ni tiene nada que ver con lo que ha denominado, “dotación natural”, ahora el enfila su filosofar a una condición que se da como resultado de la “formación” y determina a esta condición como el *gusto*.

No obstante otras definiciones, en este caso el gusto es una “cualidad” cultivada, producto de la formación, no una expresión espontánea de la naturaleza en el ser humano. La consecuencia de ello es que el gusto es superficial, que centra su actividad no en la profundidad de la obra, sino en aspectos más superficiales. ¿Acaso banales? “el gusto, en cambio, está enfocado hacia la superficie externa, en torno a la cual juegan las sensaciones y donde los principios que adquieren validez son unilaterales. Por eso, el llamado buen gusto teme ante todos los efectos más profundos y calla allí donde habla la cosa y desaparecen los aspectos exteriores y accesorios. Pues donde se abren los grandes movimientos y pasiones de un alma profunda, ya no se trata de finas distinciones del gusto

⁵⁴ CARL JUNG, (2004) Recuerdos, Sueños y Pensamientos, Barcelona: Seix y Barral. pág. 153

⁵⁵ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 32

y de pequeños detalles. El gusto siente que el genio arrebatara más allá de ese terreno y retrocede ante su poder, deja de sentirse seguro y no sabe qué hacer”⁵⁶. Lo que sigue entonces es esa distinción entre las cualidades determinadas por las condiciones constitutivas del artista, su genialidad, espiritualidad, creatividad, habilidad natural para hacer trazos, espontaneidad y pureza, y el gusto como una habilidad adquirida para distinguir, esos trazos, la armonía de los colores y las formas, las proporciones, el manejo de la sombra, la cosa, como cosa bien hecha. Pero cuando hay que pasar de lo puramente fenoménico a la expresión espiritual del arte, a la captación de esos contenidos que están más allá de las formas, entonces el gusto palidece.

El gusto tendría su tarea dentro de lo que hoy se ha llamado experticia, una especie de conocimiento rígido cultivado o enseñado para “conocer” obras de arte en tanto producto cosificado.

“El experto puede incurrir en el aspecto negativo de quedarse en las dimensiones meramente exteriores, en lo técnico, histórico, y percibiendo o sabiendo poco o nada de la verdadera naturaleza de la obra de arte”. Desde esta dimensión, el gusto es pertinente como herramienta para algunas cosas del arte, pero era necesario el dominio y posesión de “virtudes” artísticas que posibilitaran ir más allá de la realidad sensible propia de la obra de arte. Tal como se ha señalado hay que acceder a sus contenidos, especialmente los derivados del “espíritu”. Entonces la obra de arte tiene dos aspectos que hay que considerar y esto es lo atinente a la obra de arte como “objeto” y la subjetividad del artista, derivados de su genialidad y talento. Para ello hay que depurar la crítica de los aspectos que se obtienen del “conocimiento del arte en su concepto general”⁵⁷.

Ahora observamos que, el objeto sensible es una representación de la naturaleza, es la imitación de los objetos en ella dispuestos y considerados repetibles. Son los tipos naturales ya aprehendidos en sus estructuras primeras, porque han sido observados e interiorizados en toda su expresión sensible. En estas estructuras la belleza puede ser definida por el gusto. Porque hay consenso general sobre lo bello y se tienen unos parámetros que pueden ser una directriz relativamente confiable. Y es relativamente confiable, porque es arbitraria. Todos los seres humanos tienen

⁵⁶ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 31.

⁵⁷ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 33

además del mundo externo de los objetos, las representaciones internas de estos objetos que coinciden “más o menos” con estos, por lo menos en su estructura y significados convencionales.

Bajo esta misma ilación, estas representaciones mentales también son un referente para los juicios del gusto. Estas premisas del gusto pueden en un momento dado o si se quiere, en todos los casos ser válidas, pero no necesariamente verdaderas. El gusto puede dar cuenta de la imitación del objeto natural, el objeto que existe en el mundo y cuya imitación es, más o menos exacta, según consta por su existencia convencional y de hecho, en tanto objeto representado en el mundo de los objetos sensibles. Por el contrario, “la obra de arte no es solamente para la aprehensión meramente sensible, como objeto sensible, sino que su posición es de tal tipo que, como sensible, es a la vez esencial para el espíritu, ya que éste ha de quedar afectado por ella y de alguna manera ha de encontrar satisfacción en ella”⁵⁸.

Continuando con su discurso Hegel afirma que “La peor forma, la menos adecuada para el espíritu, es la aprehensión meramente sensible. Consiste, ante todo, en el mero ver, oír y palpar. Así en horas de distensión espiritual, y para algunos en todo momento, puede ser una distracción ir de aquí para allá sin pensar nada, para oír aquí y mirar allá”⁵⁹.

En este momento en la continuación se precisa del análisis reflexivo, del proceso fenomenológico. Con este propósito el que contempla tiene que emplear una especie de probóscide mental para ir tras la esencia del objeto de arte, ese contenido no visible a todos y que da cuenta quizá de una historia ampliamente ramificada, que hunde sus tentáculos en la profundidad del “alma”. La búsqueda de ese contenido necesario, para llegar al nudo construido por el artista, su mundo, que ahora adquiere una especie de nuevo estrato al ser escrutada, pero desde una visión y dimensión espiritual.

Obsérvese que la relación ahora es una relación tranquila, sosegada, donde la existencia de esta es libre para sí misma y para el espíritu. Y aunque la obra tiene existencia sensible, esta no es una

⁵⁸ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 34.

⁵⁹ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 34.

“condición necesaria” para su análisis, no requiere “una vida natural, es más, no puede quedarse en este terreno, por cuanto ha de satisfacer solamente intereses espirituales y ello ha de excluir de sí todo apetito... El conocimiento teórico o La consideración teórica de las cosas no tiene el interés de consumirlas en su singularidad y de satisfacerse sensiblemente y conservarse por su mediación, sino el de conocerlas en su universalidad, el de encontrar su esencia y ley interior y comprenderlas según su concepto universal”⁶⁰.

El filósofo insiste en la necesidad de la formación, como herramienta para el análisis de las obras de arte. Sin esta formación no sería posible el análisis reflexivo de cuya base se parte hacia la búsqueda de la esencia. Hay obras en el plano general y obras en el plano singular. Generalidad vs singularidad. El hecho pictórico está dentro de la singularidad.

2.9 CREACIÓN Y FANTASÍA

Siguiendo en este discurso sobre arte, artista y análisis de arte se sigue con una consideración de importancia básica para Hegel; la fantasía. Ésta, está estrechamente relacionada con la creatividad que ya habíamos reseñado atrás. Pero la fantasía que se menciona ahora, va más allá de creatividad llana:

“La fantasía artísticamente productiva es la fantasía de un gran espíritu y ánimo, es el concebir y engendrar representaciones y formas, las cuales encarnan en modo imaginativo y sensible, enteramente determinada, los intereses más profundos y universales del hombre. De aquí se deduce que la fantasía se debe en parte a un don natural, al talento, pues su producción necesita la sensibilidad. Es cierto que también se habla de talento científico, pero las ciencias presuponen tan sólo la capacidad general de pensar, la cual, en lugar de comportarse de manera natural como la fantasía, abstrae precisamente de toda actividad natural, y así podemos decir con mayor acierto que no hay ningún específico talento científico como mero don de la naturaleza”⁶¹.

⁶⁰ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 35.

⁶¹ HEGEL. 1989. *Ibidem*. Página 42

Al observar en la cita, hay algunas expresiones empleadas por Hegel que es necesario revisar. Fantasía productiva, fantasía de espíritu, fantasía de ánimo, engendrar representaciones, forma sensible, intereses profundos, intereses universales. Todas estas expresiones enfatizan la fantasía creadora que está capacitada para, nótese, “concebir”. Engendrar que es un verbo relacionado con “concebir” de repente nos lleva a pensar en el acto de engendrar en términos de procrear, que tendría unas consecuencias profundas en su contenido semántico. Nadie procrea solo, se requiere de otro y de otro género para lograrlo. Ahora bien, en esta metáfora, el artista no está solo, está él, y otro que posibilita la procreación, el engendrar, que dará a luz una obra de arte. Producir una obra de arte, entonces viene a ser una metáfora de parir, y parir en un trance de éxtasis alucinante de creación en el plano universal.

Montesquieu, al referirse al gusto como una expresión del ser en su plenitud, asevera, “con frecuencia nuestra alma se compone ella misma razones de placer, y se consigue por medio de las relaciones que se establecen con las cosas”. El alma, nótese, se crea sus razones, pero no en la arbitrariedad, es más bien, una trascendente forma de construir significados a partir de la experiencia única, sui generis en el acto creativo. Continúa su comentario mencionando que “a menudo ocurre que nuestra alma siente placer cuando tiene un sentimiento que ella mismo no puede desentrañar y que ve una cosa absolutamente diferente de lo que suele ser, lo cual le da un sentimiento de sorpresa del que no se puede salir... el alma vacila ante lo que ve, y lo que sabe”⁶².

Sobre cómo opera el don natural en el proceso creativo y sus orígenes en cada artista afirmará Hegel que “la temprana habilidad espontánea para lo técnico es, hasta cierto punto, un signo de talento innato. Para el escultor, todo se transforma en figuras, y desde muy pronto él toma arcilla para configurarla; y lo que tales talentos llevan en la representación, lo que los excita y mueve en su interior, se convierte inmediatamente en figura, diseño, melodía, o poesía”. Cuando el artista está ante el cuadro con la decidida intención de hacer algo, en ese lienzo ya existe la obra de arte, porque es el resultado de haber sido engendrada, ha venido como un proceso de gestación que involucra todo el “ser” del artista, toda su humanidad. No es solo la pericia de una mano y los trazos

⁶² MONTESQUIEU. Ensayo sobre el gusto. Buenos Aires. Libros del zorzal. 2006. Pág. 47, 48.

que ella puede plasmar, es de manera concomitante, la fuerza creadora, los intereses profundos y universales que materializan en la forma “sensible”.

2.10 FIN PRIMIGENIO DE LAS OBRAS DE ARTE, ¿REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD?

¿Cuál es el fin de las obras de arte? En principio, las pinturas como tales imitan figuras naturales tal cual son estas en la realidad, y ese parece ser el fin esencial del arte. Esta es una fidelidad de tipo formal, donde lo que existe es creado otra vez y se detiene como escena, se perpetúa en un instante en la obra. Esa creación por segunda vez, es superflua, porque todo lo que se representa está ante nuestros ojos en la cotidianidad. Pero ahora nos enfrentamos a otro problema y es que la belleza es relativa, porque algunos elementos de ella no son del todo universales. No es lo mismo las categorías de belleza para los taiwaneses o nigerianos que para un londinense o costarricense. Entonces para resolver el problema y llegar ese nivel de universalidad Hegel propone algo distinto. “Por eso, el fin del arte habrá de cifrarse en algo distinto de la mera imitación de lo dado, la cual, en todo caso, puede propiciar los artefactos técnicos, pero no las obras de arte. Evidentemente, es un factor esencial en la obra de arte el que tenga como base la configuración de la naturaleza, pues la representación artística tiene forma de aparición externa y, con ello, forma natural de aparición. Para la pintura, por ejemplo, es un estadio importante conocer y reproducir en los matices más pequeños los colores en su relación recíproca, los efectos y reflejos de la luz, etc., así como las formas y figuras de los objetos”⁶³. Por ello el arte también es inagotable, porque la gama de posibilidades de la naturaleza es amplia. Esto quiere decir que cada una de las posibilidades de la naturaleza abordada por el artista, es un elemento universal que está ahí, presente en la naturaleza. Esta, en su universo, sencillamente no se agota, es una fuente perenne de inspiración y de senderos que conducen a nuevas sensaciones creativas, de actos de engendrar y dar a luz nuevas obras de arte.

Ningún ser natural representa ideales divinos como es capaz de hacerlo el arte. Ahora el tema se dirige hacia la instrucción como un fin del arte, este ha de verse reflejado en los artistas y los que contemplan la obra de arte. Si bien la representación de lo sensible es otro de los fines del arte, el fin de este habrá de cifrarse en algo distinto de la mera imitación de lo dado, lo cual, en todo caso,

⁶³ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 42.

puede propiciar los artefactos técnicos, pero no las obras de arte misma. Así la obra de arte esta entramada en un contexto de complejidad donde confluyen una serie de situaciones, contingencias, y objetos que le dan a la obra un universo de posibilidades casi infinitas. No obstante, estas han de conservar un carácter natural en su esencia, sin que esto sea la regla, ni el fin sea la imitación del objeto natural como tal.

Ampliando su discurso sobre el arte Hegel se pregunta, “¿cuál es el contenido del arte y porque ha de representarse?” sobre esto, él mismo Hegel responde, “en este sentido encontramos en nuestra conciencia la representación usual de que la tarea y el fin del arte es llevar a nuestro sentido, a nuestra sensación y nuestro entusiasmo todo lo que tiene cabida en el espíritu del hombre. El arte debería, pues, realizar aquella famosa frase: “Nihil humani a me alienum puto”⁶⁴. De ahí que su fin quede cifrado en despertar y vivificar los dormidos sentimientos, inclinaciones y pasiones de *todo tipo*, en *llenar* el corazón y en hacer que el hombre, de forma desplegada o replegada, sienta todo aquello que el ánimo humano puede experimentar, soportar y producir en lo más íntimo y secreto, todo aquello que puede mover y excitar el *semsum* humano en su profundidad y en sus múltiples posibilidades, y todo lo que de esencial y elevado tiene el espíritu en su pensamiento y en su idea, en ofrecer al sentimiento y a la intuición para su disfrute la gloria de lo noble, eterno y verdadero”⁶⁵.

Al fijarnos detenidamente en la cita, nuevamente el autor está abordando el componente inconsciente del observador. Este por cuanto no está al alcance de la conciencia permite fluir una serie de respuestas ante el estímulo proveniente de la obra de arte. Entonces lo bello, como entidad arquetípica es encausado por una cuenca propia en una dinámica individual que lleva al observador a contemplar la obra de manera activa y nunca pasiva. Los términos íntimo y secreto, determinan o plantean el carácter inconsciente de los efectos del arte. No hay entonces observador pasivo ante la obra de arte, aun si aquel, la pasase inadvertida, u omitiera contemplarla, estará de manera elocuente expresando algo frente a la obra de arte. Esa omisión es otra de las maneras como responde el “alma” ante la obra de arte.

⁶⁴“Hombre soy; nada humano me es ajeno”

⁶⁵ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 42.

El contacto con la obra de arte desencadena un sinnúmero de eventos en el ser humano, es un contacto multi axial. Hay un “sinnúmero” de cosas que pueden derivarse de ese contacto desde lo puramente bueno de las acciones humanas, hasta aquellos actos que desdichan de su actuar. Lo bueno y lo vil podrían interceptarse en un mismo contexto, y/o estímulo. Tal como ya se había señalado mucho dependerá de los mundos internos del observador, de su inconsciente. “El arte ha de hacer comprensible la desdicha y la miseria, el mal y el delito, tiene que enseñar a conocer en lo más mínimo todo lo detestable y terrible, así como todo agrado y felicidad, y debe hacer que la imaginación se regale, se ofrezca en la fascinación seductora de las deliciosas intuiciones y percepciones sensibles. El arte, por una parte, ha de aprehender esta omnilateral riqueza del contenido, para complementar la experiencia natural de nuestra existencia exterior y, por otra parte, ha de excitar las pasiones mencionadas a fin de que las experiencias de la vida no nos dejen intactos y cultivemos nuestra receptividad para todos los fenómenos”⁶⁶. El no quedar intactos está relacionado con el hecho de no haber estímulos artísticos neutros. ¿Cómo ha de entenderse esto?

2.11 LA CARTOGRAFÍA EMOCIONAL EN LA OBRA DE CABALLERO

El contacto dejará una huella en el observador, que viene a ser un testimonio de la obra, de su existencia en sí, pero especialmente de su contenido, de su trama y de su relación con el mundo del sujeto. El contenido de la obra ahora se muestra como un acicate que va a lo profundo en busca de su objetivo, porque siempre hay algo tras lo cual la obra de arte va. Al mirar las obras de arte de Goya, especialmente las referidas a la guerra, no es permisible ser neutral, los gritos de las imágenes son de alguna manera, tan claros y “sonoros” que es imposible quedar “intacto”.

⁶⁶ HEGEL. Lecciones de estética. *Ibidem*.

Grafica 1. Estragos de la guerra. Francisco de Goya.



Fuente: Obras de Goya [Disponible en: <http://apunteshistoriaespana.wordpress.com/el-neoclasicismo-2/>] [Citado Agosto de 2013]

Cuando el vietnamita, **Huynh Congút**, también conocido como **Nick Ut**, captó en una fotografía de unos niños huyendo de un bombardeo norteamericano, y como una niña corría desnuda con parte de su cuerpo calcinado, el escándalo derivado de la imagen sin duda ejemplifica, el poder del fenómeno visual de la imagen sobre el intelecto, pero también la imagen sobre las emociones y particularmente sobre la sensibilidad humana. Se ha dicho que el mundo no ha sido igual después de esa fotografía. Esta fotografía como fuente de contenido tiene un alto poder de impacto, que plantea las preguntas básicas abordadas por la filosofía; ¿Qué es la vida? ¿Hacia dónde va el hombre? ¿Cuál es el sentido de la vida?, ¿Qué propulsa la animalidad? ¿Cómo asumir el sufrimiento?

Grafica 2. Niña Vietnamita



Fuente: Historia una Foto y niña vietnamita. [Disponible en: <http://nnfotografos.blogspot.com/2009/12/historia-una-foto-y-nina-vietnamita.html>] [Citado Agosto de 2013]

Sobre el poder de las imágenes Hegel dijo, “el que sea la realidad exterior o sólo la experiencia de la misma la que nos hace presente una situación, una relación, un contenido de vida, es indiferente para nuestro ánimo. El fin está en que, en conformidad con la esencia de tal contenido, nos sintamos turbados y nos alegremos, nos sintamos afectados y conmovidos, y en que recorramos las pasiones de ira, odio, compasión, angustia, temor, amor, respeto y admiración, honor y fama”⁶⁷. La descripción no podría ser más gráfica.

¿Qué pasa aquí? La foto de la niña vietnamita, detuvo el tiempo en un instante peculiar, una imagen que tenía su propio “gemido lastimero”, en cada observador. Hoy a esa imagen se la considera “un clásico”, una obra de arte, y sí, es eso, una obra de arte. El filósofo añade “lo que, por tanto, se considera como el poder peculiar y señalado del arte consiste sobre todo en que él despierte en nosotros todas las sensaciones, en que nuestro ánimo sea llevado a través de todo contenido de

⁶⁷ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 43.

vida, en que todos esos movimientos interiores se realicen a través de una presencia externa meramente engañosa⁶⁸.

Fíjese en algo, en la mencionada fotografía, el evento era engañoso porque la imagen e instante captados, ya no era real, la realidad había continuado su sendero inexorable del tiempo, el instante captado permanecía, aunque como una verdad inexistente, una ilusión visual. “La reflexión lleva a pensar que la obra de arte tiene la capacidad de suavizar la dureza de las pasiones o exacerbarlas. Las imágenes captadas en esta fotografía, apelan a la sensibilidad del “ser humano” en un plano común a todos; el sufrimiento. La imagen cumple su objetivo cuando organiza a partir de sentimientos individuales, una reacción colectiva. No se la puede ignorar, es demasiado punzante su contenido para ser omitida por la “la conciencia”.

Ampliando aún más la discusión Hegel plantea que el arte ha de tener la finalidad de acuñar lo bueno y lo malo en el ánimo, la reflexión de Hegel se centra en que el arte tiene la capacidad y la vocación de suavizar la rudeza de las pasiones. Ya habíamos señalado que no puede haber contemplación neutral del arte y ahora se retoma nuevamente este aspecto de la obra del artista, pero no solo en cuanto a agrado, también es verdadero en lo que respecta a significativo y significado. Una obra al ser contemplada permite emerger sentimientos de variada tipología, sentimientos de admiración, donde lo bello es captado como objeto bello o su antagónico, pero también puede suceder que al ser contemplada la obra, sea resignificada desde una visión intelectual por el gusto y ello permite que se atenúen aquellos aspectos de la obra que podrían ser en un momento dado, no tan “nobles” en el escrutinio contemplativo. También por estar fijada en el tiempo posibilita una reconsideración amplia de su contenido, trama y desenlace.

Un segundo aspecto sobre la finalidad del arte se relaciona con que el arte ha de, purificar las pasiones, propiciar la enseñanza y el perfeccionamiento moral. Pues la idea de que el arte debe moderar la dureza, formar las pasiones, permaneció enteramente formal y general, de modo que prosigue la cuestión acerca de una manera determinada y de un fin esencial de esta formación. Sirva de ejemplo el cuadro de Murillo donde se aprecian unos niños comiendo melón y uvas. Su

⁶⁸ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 43.

indumentaria y contexto físico, muestra unos niños desposeídos, quizá huérfanos, viviendo las penurias de la calle, de la orfandad. Pero como suele ser el mundo infantil, no se aprecia el sufrimiento. ¿Qué pudiera evocar esa imagen en un observador piadoso? ¿En un xenófobo? ¿En un oprimido?

Grafica 3. Niños comiendo melón y uvas



Fuente: Pinacoteca Antigua Múnich [Disponible en: <http://www.sofiaoriginals.com/mar812retrato2.htm>] [Citado Mayo de 2013]

Grafica 4. Manuel Marulanda 'Tiro Fijo' 1999 Óleo sobre lienzo 45,72 x 33,02 cm Museo Botero



Fuente: Tirofijo por botero [Disponible en: <http://elclip2011.blogspot.com/2011/02/marulanda-tiro-fijola-historia-detras.html>] [Citado Septiembre de 213]

Desde otro Angulo, el óleo de Botero donde representa a “*tiro fijo*”, muestra una serie de detalles que para un colombiano conocedor del tema de la guerra interna de Colombia y del contexto donde Botero lo sitúa, cobra “gran” importancia. Primero observe su mirada fría, inexpresiva, amenazante quizá, su metralleta desproporcionada con relación a su tamaño, sus botas de campaña, muy características de su personaje. Ahora observe también su figura infantil, gordita, su camuflado que desde esta perspectiva es más un disfraz de halloween, que un camuflado del ejército. Mire las horquillas de madera diseminadas en el suelo, son las horquillas con las que los niños hacen sus “caucheras”, también está en el ambiente una soledad implícita, soledad del alma, soledad del espíritu, solo con la inocua naturaleza, la que reclama sin palabras, la que no provoca iras, la que te grita sin sonidos, la que envuelve con elocuencia al personaje. El artista transforma al “sanguinario” en una figura tierna, infantil desvalida, es un niño con su “juguete”, es el niño en la noche de brujas, es la transformación que solo un artista puede hacer a un personaje, es la trama en la mimesis. Botero y Murillo con las obras citadas muestran cómo es que se materializan los objetivos del arte.

Desde esta última perspectiva se ha dicho que el fin del arte es *instruir*. Por tanto, de un lado, lo peculiar del arte consiste en el movimiento de los sentimientos y en la satisfacción propia a ese movimiento, al temor, a la compasión, a la afección dolorosa, a la conmoción, o sea, al interés y satisfacción de los sentimientos y pasiones, en una complacencia, placer y recreación por las obras de arte, por su representación y efecto. Sobre el poder de la obra de arte Hegel dice; “la obra de arte no existe tan despreocupadamente para sí misma, sino que es esencialmente una pregunta, una interpelación al pecho, para provocar una resonancia, es una llamada a los ánimos y espíritus”⁶⁹.

Ahora bien, el arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata en forma sensible y no bajo la forma del pensamiento y de la espiritualidad pura. Y esta representación tiene su valor y dignidad en la correspondencia y unidad entre ambas partes, entre la idea y su forma. En consecuencia, la altura y excelencia del arte en la realidad correspondiente a su concepto dependerá del grado de interioridad y unidad en que la idea y la forma aparezcan elaboradas en una recíproca relación. Varias cosas hay que considerar aquí, en primer lugar, no hay obra neutra, cada

⁶⁹ HEGEL F. 1989 *Ibidem*. Página 63.

una de ellas está llamada a probar “algo” a interpelar sobre algo. La obra de arte tiene su propio lenguaje, su propia síntesis, un contenido que permanece en el tiempo, como un testimonio de un instante y de un lenguaje contextualizado, que ha emergido desde dos niveles; un intuitivo y otro desde la “inconmensurabilidad del espíritu”.

¿A dónde puede llevar esta reflexión?, En el plano intuitivo está lo sensible, lo fenoménico que se enlaza con elementos necesarios para que la obra de arte captive. Tendría este nivel el manejo de contrastes, manejo de los claros oscuros, sombras, luz, armonía de las formas, coherencias de los objetos y en el plano espiritual, estaría los elementos arquetípicos, todos aquellos símbolos que tienen su propia vida pero incrustados en la trama de la obra de arte que les redefine, en una nueva dimensión, la dimensión de la obra de arte particular. También incluye los propios símbolos que pueden ser “neologismos simbólicos”. En términos de Deleuze⁷⁰ “hay cosas particulares en la obra de cada artista”. En Francis Bacon el redondel y el paralelepípedo son elementos casi inseparables de sus obras, en D’vinci, la perspectiva de las figuras logradas mediante la luz vertida sobre sus personajes, son únicas y aun cuando otros artistas también las incluyen, las suyas son asombrosamente únicas. Para ejemplificarlo observe a Juan el Bautista y la Mona Lisa e imagine si no se hubiese dado ese manejo de la luz ¿cómo se verían esas imágenes?

En el nivel simbólico se precisa de cierto manejo de la armonía, puesto que hemos señalado el fenómeno de “construcción y efecto de sentido”. Por lo anterior es imperativo reflexionar sobre el “arte imperfecto que en su esfera *determinada* puede ser enteramente consumado en su dimensión técnica, así como en otras dimensiones, y, sin embargo, parecer defectuoso de cara al concepto del arte y al ideal de perfección. Sólo en el arte supremo la idea y la representación se corresponden entre sí verdaderamente, en el sentido de que la forma de la idea es en sí misma la forma verdadera en y para sí, porque el contenido de la idea que aquella expresa es él mismo, el verdadero”⁷¹. Correspondencia entre la “idea y la representación”, es una de las claves para que la obra de arte llegue al objetivo del arte.

⁷⁰DELEUZE, Gilles. Lógica de las sensaciones. Madrid. Arena Libros. 2009. Página 123-134.

⁷¹ HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 66

En este momento cuando representación e idea se interceptan de manera clara, conforman un solo objeto, la obra de arte se consume como tal y se determina a sí misma como “expresión suprema” de los productos humanos con sentido propio. Para llegar a este nivel el artista evoluciona desde un nivel primario a uno más elaborado que incluye, auto comprensión por parte del artista de sí mismo y una comprensión del mundo visibilizado en la obra de arte. Hegel llama este proceso “un *mero buscar* la configuración” en vez de una “facultad verdadera de representación. La idea todavía no ha encontrado la forma en sí misma y, por esto, permanece todavía un esfuerzo por conseguirla y una aspiración hacia ella. Podemos dar a esta forma la denominación general de forma *simbólica* del arte”⁷². El arte ha de ir en busca de un nivel trascendente en el sentido de dejar atrás lo puramente fenoménico, para adquirir su verdadera dimensión, su concreción espiritual que le da su peculiaridad de contenido.

Para comprender el trabajo piense en como los artistas empiezan con destellos de genialidad, pero dentro de un referente anterior a ellos. Esto normalmente ocurre como una mera inclinación artística, que los lleva a imitar obras o artistas. Van de aquí, para allá y de allá para acá, buscando, en oportunidades ni saben tras que realmente van. Luego hay lo que suelo definir como un encuentro consigo mismo, con su verdadero tipo y forma de simbolizar el mundo interno, a través de figuras externas. Aquí aparece lo que se conoce como “identidad” artística. Ahora el artista se define y aparece su temática, sus tipos de historias, que en un sentido estricto evolucionan durante toda su carrera, durante toda su vida. Ese proceso evolutivo se va haciendo más depurado, más específico, y sobre todo más concreto en cuanto a abordajes, pero a veces suelen ser más abarcadores y punzantes.

⁷² HEGEL F. 1989. *Ibidem*. Página 67

3. EL CUERPO COMO INSPIRACIÓN, EL ESCENARIO DE UNA PUESTA EN ESCENA

“Se trata aquí de aprehender el fenómeno básico que se podría describir así: en el encuentro con el mundo tenemos, por un lado, algo que afecta nuestra propia vida, que le pertenece, y por otro, tenemos algo exterior, fuera de nosotros. La enunciación “el alma son las cosas, pretende indicar que lo que tengo en mi experiencia o en mi conocimiento es, de alguna manera, espiritual”.

PatockaJan.

3.1. LA METÁFORA DEL CUERPO

Acercándonos a la obra de Luis caballero que es el sujeto central de este trabajo, se podría aplicar lo que Hegel afirma sobre el arte y sus contenidos referidos en este caso al cuerpo humano. Dice “el cuerpo humano en sus formas ya no es mera existencia sensible, sino que está allí solamente como existencia y forma natural del espíritu, por lo cual ha de estar sustraído a la indigencia de lo meramente sensible y a la finitud casual de la aparición. Así la forma queda purificada para expresar en sí el contenido adecuado a ella. Y, por otra parte, si la concordancia entre significación y forma ha de ser perfecta, también la espiritualidad, que constituye el contenido, ha de ser de tal índole, que sea capaz de expresarse en la forma natural del hombre, sin descollar por encima de esta expresión en lo sensible y corporal”⁷³. En este análisis se abordará la obra pictórica de Caballero a partir de Hegel, Deleuze, Klee y Kandinsky.

Ahora bien, antes de profundizar en esta posición hegeliana, es interesante como Caballero evoluciona, sus obras iniciales están influenciadas por Francis Bacon (Irlandés) y Cézanne (Francés) pero luego él va afianzándose más en su experiencia interna, es capaz de asumir una identidad que le daría esa fuerza inicialmente contenida. Así que sus primeas obras son una ingenua o cuasi imitación de estilos, que luego van transformándose, hasta lograr un sensible

⁷³ HEGEL F. 1989. Ibidem. Página 71

distanciamiento de Bacon y Cézanne para ser Luis Caballero. Este es fenómeno transicional de un estado regularizador a un estado singularizador.

Obsérvese por un momento como la pintura de Caballero inicia un recorrido tortuoso y logra varias cosas que habían sido señaladas por Hegel y son; “la búsqueda, la consecución y la superación del ideal como la verdadera idea de la belleza”. En términos generales, éste es el carácter de la forma simbólica, clásica y romántica del arte, como las tres relaciones de la idea con su forma en el ámbito artístico. Prosigue Hegel “La objetividad exterior en la que toman cuerpo estas formas a través de un material sensible y, por eso, especial, hace que ellas se desplieguen en las artes particulares, en tanto cada forma encuentra su realización adecuada en un determinado material externo y en su forma de representación”⁷⁴.

Por lo anterior, en la tercera parte tenemos que habérmolas de manera general con lo bello artístico, tal como esto se desarrolla en un mundo de belleza realizada en las artes y en sus obras. “El contenido de este mundo es lo bello, y lo bello verdadero... Cuanto quiera que las artes particulares realicen en obras singulares de arte, no es otra cosa, según su concepto, que la idea de la belleza en su proceso de desarrollo. Como su realización suprema se alza el grandioso panteón del arte, cuyo constructor y arquitecto es el espíritu de lo bello que se aprehende a sí mismo, aun cuando sólo en su evolución milenaria haya de consumir la historia universal”⁷⁵. ¿Cómo logra la obra de Caballero ese ideal de belleza?

Continuando con la discusión hay que señalar que, aunque la belleza es en principio arbitraria, por cuanto es una definición basada en criterios culturales e incrustada en períodos históricos, hay algunos elementos que le definen desde Esquilo hasta Spielberg. Toda composición en una obra de arte es más que lo que se puede ver tal como veremos a medida que avanzamos en este discurso.

Hegel habla de una “búsqueda” y Caballero hace ese tránsito pero lejos de hacerlo a tientas, inicia su búsqueda en donde debía empezar, en el corazón del arte. En su búsqueda más que estar perdido,

⁷⁴ HEGEL F. (1989) *Ibidem*. Página 72

⁷⁵ HEGEL F. (1989) *Ibidem*. Página 72

el siguió su instinto artístico, ese le llevó a lo que había en su interior y lo que existía en términos de afinidad en su exterior. Es en este último escenario donde el artista se encuentra con Bacon, Cézanne, Roda, Kleey otros. Estos se convirtieron en sus “ingenuos” referentes y digo ingenuos, porque rápidamente Caballero descubre, que si bien sus técnicas y sus “figuras” y hasta cierto punto temáticas le eran de interés, el poseía otro mundo que esperaba para emerger. Por ello en varias oportunidades el confesó, “mi pintura es autobiográfica”. Entonces él no requería un modelo, él requería un factor elicitor que le llevara a ver el camino propio, para llegar a sí mismo y fueron estos artistas que contribuyeron a ese propósito. Quienes han tratado de imitarlo, se desaniman, porque rápidamente descubren que en cada trazo de las obras de Caballero hay un pedazo de su “alma”. Y eso es inimitable en cualquier artista.

Ahora se sigue con el segundo momento según Hegel y es la consecución del ideal de belleza y Caballero lo logra cuando es capaz de delimitar las tramas de sus obras y separarse de otros pintores e imprimir un sello muy personal a sus historias, a sus personajes, a sus técnicas y sobre todo a la expresividad y emocionalidad en cada una de sus tramas. En el texto, Luis Caballero. Homenaje, se citan las siguientes palabras del artista “pinto cuerpos para sentir mi propio cuerpo, y en el momento de pintarlo, todo se confunde y se mezcla. El cuerpo que veo me emociona, y la emoción está en el dibujo y el dibujo me la recuerda. Dibujar para mi es una manera de pensar, y mi pintura es solo la elaboración de esos pensamientos” y añadió, “el cuerpo es el eje donde se articula toda mi búsqueda como pintor. Cuerpo como objeto y cuerpo como signo: porque el cuerpo lo dice todo”⁷⁶. Encontró en el cuerpo humano el escenario que necesitaba para contar sus historias, su búsqueda no fue tan compleja, porque él tenía en esencia las cualidades y condiciones del artista. Encontró tempranamente el horizonte buscado y lo interpretó y obró en consecuencia, dando paso a la tercera dimensión señalada por Hegel.

En tercer lugar Hegel plantea que el pintor ha de lograr la superación del ideal como la verdadera idea de la belleza. Desde esta perspectiva la obra de arte tiene que ser una propuesta inédita, en cuanto a que su contenido no sea solo novedoso, debe tener la genialidad particular de su creador, la verdadera idea de la belleza. Sus primeras obras poseen fuerza indiferenciada, con un mensaje

⁷⁶ VILLEGAS, B. (2007) Ibidem. Página 184.

ingenuo, o, quizá reprimido sobre lo humano, pero de manera gradual sus cuerpos se van empoderando de una poderosa fuerza, dentro de una trama a veces tierna, a veces, triste y a veces sensiblemente violenta, pero siempre sorprendente y avasalladora.

Al continuar en el proceso de análisis observe, que de sus obras él pintor ha dicho lo siguiente:

“el cuerpo expresa todo, los sentimientos y la tensión, la fuerza, el placer. La tensión de un musculo, el abandono de una mano que expresan mis propias tensiones y mis abandonos, mis sentimientos y mis deseos, una química donde el poder del cuerpo precipita una materia expresiva. Acariciarlo al dibujarlo y dibujarlo para acariciarlo mejor. Seguir con el lápiz su forma, explorar sus volúmenes tratando de apropiarlos, de integrarlos, de amarlo hasta que una unión perfecta se establezca entre el cuerpo dibujado y yo mismo. Búsqueda de mi propia existencia corporal”⁷⁷.

Esas expresiones solo pueden ser el producto de una identidad propia y de una creación interpretada por su creador en un contexto estético, para él claro, sin ambigüedades y con una intercepción clara entre el artista y su obra.

Otra particularidad del artista, es que habla de su obra y sus creaciones con pasión pura, no es la típica persona que se detiene en busca de unas palabras escogidas para que suene hermoso lo dicho, no, en su lugar se aprecia la coincidencia entre sus obras y sus mundos internos, hay armonía y coherencia, arte/artista. No importa como suenen las palabras, siempre y cuando digan lo que se siente, que digan lo que se quiere expresar. Luis caballero podía decir sin ambages que “El erotismo de esas figuras es una manera de hacerlas vivas y cargadas de sensaciones. Trato de resumir en ellas toda la fuerza vital, erótica si se quiere, que lleve consigo la imagen del hombre, para hacerlas tan vivas y tan inquietantes, como el hombre que las mira. En resumen darles existencia física, para darles existencia espiritual. Me gustaría que esas figuras llegaran a ser un día

⁷⁷ VILLEGAS, B. (2007) *Ibidem*. Página 304.

más vivas que el hombre. Mas llenas de presencia... imágenes con poder propio; especies de iconos religiosos cargados de vida y de misterio”⁷⁸.

Al responder a Martha Traba y refiriéndose al tema del cuerpo en la pintura Caballero dice “No es un tema nuevo, 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”⁷⁹. El artista ha determinado una temática, pero más que una temática, ha consolidado la diada arte artista, dentro de una dinámica coherente.

Ahora bien, si se está atento a la disertación en desarrollo, aquí en esta parte se puede apreciar el discurso de Hegel cuando dice, como ya se citó, que el artista “tiene una intención y una historia que contar”. ¿Qué quiere Luis caballero que vean en sus obras? En primer lugar sus obras están dotadas de singular belleza, él crea todo un escenario que impele al observador a detenerse y observar. Siempre hay una emoción humana implícita y explícita. Esta característica hace que sea relativamente fácil hacer contacto con sus obras. De hecho sus obras están permeadas por elementos muy significativos de su infancia.

En consonancia con lo supra citado, Beatriz Gonzales cita unas declaraciones suyas que se mencionaron al inicio de este discurso, “nací en un país latino, profundamente religioso, violento, fanático. La religión dominó mi infancia. Religión de imágenes resueltamente visual. Aprendí con esas imágenes a amar y desear. Todavía me obsesionan y siguen siendo la base de mi pintura. Quisiera experimentar frente a las imágenes que produzco ahora, el mismo sentimiento de adoración y deseo que me invadía de niño en la iglesia. La crucifixión, la piedad, el descendimiento, el cuerpo yacente, ¿para qué más?”⁸⁰. Estos antecedentes señalan el gusto adquirido tempranamente por el

⁷⁸ TRABA, Marta. 10 preguntas de Marta Traba a Luis Caballero. [Disponible en: http://bogota.vive.in/especialesmultimedia/luiscaballero/articulo-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-123678725.html] [Citado Agosto de 2013]

⁷⁹ TRABA, Marta. Selección de textos. Luis Caballero. Bogotá. Museo de Arte Moderno. 1984. págs. 61 – 62.

⁸⁰ VILLEGAS, B. GONZÁLEZ, B. Luis Caballero Homenaje. Bogotá. Villegas Editores. 2007. Página 134.

artista y que contribuyó a definir sus “imaginarios y modelos mentales” evidentes en las “figuras” que pintó.

A estas alturas se puede entender mejor algunos contenidos de sus obras “una simbiosis religión-erotismo” y que según sus críticos, le acompañará a lo largo de su trayectoria artística. Sus obras son consideradas manieristas, definido el manierismo como estilo que aborda las figuras humanas desde una perspectiva complicada en tanto, sus poses y formas adquieren actitudes y perspectivas poco usuales y abiertamente desafiantes. Otra definición es:1) “Estilo artístico que surgió en Italia entre el Renacimiento y el Barroco, y que se caracteriza por su refinamiento, elegancia y excentricidad”. 2) “Estilo que surgió en Italia hacia 1520, caracterizado por el rechazo al clasicismo y a la rigidez de sus normas y por la utilización libre de las formas, llegando incluso a deformar la realidad”. Pero más allá de estas definiciones el estilo de Caballero es una escuela en sí misma, porque éste, se separa de la figura tradicional en cuanto actitud de sus personajes, deja ver una estética desde la intimidad de sus historias. Sus personajes muestran un avatar en sus planteamientos, entre sus coterráneos y también en su época.⁸¹

Caballero por su originalidad erótica, despierta polémica, especialmente por sus obras recogidas en su libro, ‘Luis caballero erótico’. Estas en su contenido son abiertamente provocadoras y requieren una comprensión flexible, ante su crudeza. Aborda un tema humano, pero negado por un puritanismo, que niega en público, lo que la realidad grita, niega lo humano, mientras asume lo inalcanzablemente divino, desconoce lo de suyo real, para asumir una moralidad idealista. Así en su obra caballero despierta pasiones encontradas en la persona que contempla. Pone en escena una realidad de manera descarnada y agresiva, pero en un contexto también respetuoso, sin caer en la morbosidad.

Sobre la obra de Caballero, Calzadillas dice “esta obra que desafía el pudor de su sinceridad para tornarse aún más confesional, que no pide ser explicada y que lleva implícita la más completa adhesión a los sentimientos que se pueden encontrar en un artista contemporáneo, atañe con urgencia desmedida, infinita, al amor individual, a la voluptuosidad de un erotismo sin freno,

⁸¹ Gran Espasa Ilustrado. Espasa Editores Madrid. 2007

violentemente corporeizado, pero también, en su significación más profunda, alude al drama por el cual se pone en entre dicho la sobre-existencia del amor en una sociedad enferma que se ama a sí misma, con la misma intensidad que ama al exterminio”⁸². Si observamos con cuidado estas aseveraciones de calzadillas, también comprendemos que la obra de este artista necesita de una comprensión del nivel psíquico profundo, para entender sus tramas y propuestas.

En este sentido se puede afirmar que su obra es “oscura y compleja”. Su complejidad está relacionada, primero con la intencionalidad del artista, segundo con su contenido implícito y que según Hegel, se escapa a la conciencia del artista. Hay un componente psicológico en sus obras que se torna inquietante para el observador. Como en la mayoría de las obras de arte los contenidos, la trama, el significado, pueden conducir al observador por un camino tortuoso, puede desencadenar sentimientos y emociones ambivalentes. Su obra desde esta perspectiva, no es una producción para todo mundo, es para personas capaces de intuir esos mundos subyacentes del pintor y como desde la misma vivencia del observador puede haber una interpretación y elucidación de la trama. Pero el observador en algún momento solo puede hacer una identificación con el mundo contenido en el, o, los cuerpos pintados, porque el cuerpo es un mapa que trasciende los trazos para mostrar la emocionalidad y las sensaciones más profundas. Veena Das, señala que el sufrimiento es inseparable de la existencia y que el cuerpo es el escenario donde se guardan los testimonios de ese sufrimiento⁸³.

Hegel abordando la tragedia humana y apelando a la mitología griega muestra como las vivencias cotidianas son el fértil terreno donde se incuban los sufrimientos y las frustraciones. Es en ese plano donde el artista visibiliza lo inconsciente mediante las obras de arte. El artista puede mediante sus trabajos permitir al ser, decir lo que de otro modo no sería posible⁸⁴. Sobre esta visión hegeliana, García León ⁸⁵ dice “para estas formas... el símbolo ya no puede ser elaborado sino

⁸² VILLEGAS, B. CALZADILLAS, J. Luis Caballero, Homenaje. Villegas Editores. Bogotá. 2007. Página 150.

⁸³DAS, VEENA. Sujetos del dolor Agentes de dignidad. Bogotá. Colección lecturas CES. Universidad Javeriana: 2008.

⁸⁴HEGEL W. F. Lecciones de estética. Edición 2005. Página 274.

⁸⁵GARCÍA VARGAS, A. L. El Arte Como Horizonte: Del Vínculo Entre Arte y Religión en la Cultura Griega. 2002.

[Disponible en: http://www.google.com/#hl=es-419&gs_rn=7&gs_ri=psy-ab&cp=27&gs_id=35&xhr=t&q=hegel+y+la+mitologia+griega&es_nrs=true&pf=p&scient=psy-ab&oq.] [Citado Agosto de 2013]

conscientemente, de manera que la ambigüedad propia de lo simbólico es utilizada apenas como un recurso expresivo, mientras que en la forma simbólica del arte, la ambigüedad, antes que resaltar la insuficiencia de la forma exterior, lo que hace es destacar lo elevado y sublime del contenido al que apunta”.

Sobre el tema de Caballero, Escallón, en un artículo en el espectador dijo que, “Caballero habla del cuerpo humano como un elemento místico, donde cabe el hombre con el hombre y donde existe la certidumbre de una experiencia. Así la forma, va encontrando en el desnudo masculino, siempre anónimo y desgarrado donde el hombre se trata de explicar esa batalla contra sí mismo”⁸⁶. En efecto las obras de caballero que en sus inicios eran heterogéneas, incluía al hombre y a la mujer de manera indistinta, termina incluyendo solamente figuras masculinas muy definidas por su prototipo. Estas figuras humanas están cargadas con contenido emocional. Hacia el final su trabajo supera las deformaciones para asumir un cuidadoso estilo de armonía y belleza en tanto rigurosidad anatómica.

Ahora bien, en la medida que los entendidos del arte van deshilvanando la obra de Caballero, esta empieza a entenderse desde una perspectiva vanguardista “¿Qué es lo que dice Luis caballero en su obra? ¿A qué significados se refiere?”, Se pregunta Marta Traba, y responde:

“Desde un principio, su pintura ha tenido, de manera persistente y monotemática, la observación de la relación entre dos personas. Una relación física que nunca es clara, ni siquiera cuando termina en la fusión exasperada y dramática del abrazo. La gente se toca, se busca, se atrae. También se repele. Hay muy poca felicidad en los encuentros y, sobre todo, ninguna permanencia. La cópula tiene más de agonía que de plenitud. Esta ambivalencia constante: aproximación – alejamiento: entrega – rechazo: gozo – repugnancia, da a toda la obra de Caballero ese tono de erotismo insatisfecho y más bien desesperanzado, de erotismo como condena, que la vuelve tan perturbadora y profunda”⁸⁷

⁸⁶ ESCALLÓN, A. M. Caballero: decálogo de sensaciones, columna El Arte de hoy, El Espectador, Agosto 4. 1989.

⁸⁷ TRABA, Marta. Selección de textos. Luis Caballero. Bogotá. Museo de Arte Moderno. 1984. págs. 61-62

Hay consenso entonces en el tema que de manera longitudinal se afianza en la obra de Caballero: el erotismo. Tan claro era el tema para el pintor que afirmaría en una entrevista que “el sexo es rápido, pero el erotismo es lento”, y con ello reafirmaba la importancia del erotismo como espina dorsal de su obra. Ahora bien, el hecho de no haber un claro disfrute en sus narraciones pictóricas, pudiera estar relacionado según el mismo lo menciona con esa figura que buscaba, pero que no encontraba o por lo menos no con la perfección que a él le habría gustado encontrar.

Caballero, también exploró variadas técnicas en su trabajo artístico, desde el carboncillo, la acuarela, sepia y tintas hasta el óleo. Pero independiente de la técnica, su obra es fuerte, recia y monotemática. ¿Cuál es el contexto donde Caballero desarrolla su obra? Ya se ha señalado como el menciona el impacto que tuvo en él, las vivencias y prácticas religiosas, pero también él ha dicho que su vida ha transcurrido en un ambiente de violencia. Históricamente Colombia es un país violento. Caballero está muy bien familiarizado con la violencia como parte de la cotidianidad colombiana. Pero también el escenario mundial está cambiando, hay una resignificación de los valores. Y la juventud está explorando nuevas formas de emocionarse y están derrumbando mitos.

A continuación transcribo apartes de un artículo sobre su obra, escrita por Conrad Detrez el comentarista dice:

“sus jóvenes son víctimas de una pasión pagana y cortejan celosamente una totalidad que se concentra en la belleza de sus propios cuerpos. Mueren de una pasión que es ira y amor físico al mismo tiempo. Se entregan destruyéndose, se atraen, se consideran, luchan y se estrechan, Caballero persigue con afán, en el hombre, sus comportamientos extremos. Limitarse a lo humano y revelar, empero, lo que es divino. La gracia o la condenación, he ahí el propósito desmedido de Caballero. He ahí también el origen de la fascinación que ejercen sobre nosotros sus cuadros. De esta paradoja nacen su furor y exaltación. Sorprende en primer término la ambigüedad de las escenas que se ofrecen a nuestra mirada. Esos jóvenes, ¿yacen víctimas del placer o de la muerte? ¿Los extenua el acto de amor o el sufrimiento? ¿El combate? ¿La entrega? Vacilar entre estos extremos, buscar su punto de

unión, atrapar el gesto que los hermana (el gemido del goce y el de la agonía), he ahí lo que embruja a quien considera las telas”⁸⁸.

Continúa el comentario señalando otro elemento que singulariza su trabajo pictórico, “Sueño insensato de Caballero que se aferra a aprehender lo inaprensible; de hacer ver lo que la vida, en su paroxismo, contiene de muerte, el abandono de destrucción y el amor violento. Su apuesta consiste en querer ir más allá de todo esto a fin de mostrar la complicidad terrible de las pasiones contrarias. De esta obstinación nace la intensidad de su pintura. La audacia y la tradición más elevada y ambigua explican su potencia”⁸⁹. Quizá haya poco que agregar a estas alturas del ensayo, porque una a una las características de la obra han sido consignadas. Queda entonces escuchar al protagonista ante la misma pregunta citada, ¿Qué busca Luis caballero en su obra? El artista responde de manera elocuente:

“En plástica, hacer una obra es crear una imagen necesaria. En mi caso, esa imagen necesaria que busco ha sido siempre la misma. No el mismo cuadro sino la misma imagen: la belleza del cuerpo del hombre, la tensión entre los cuerpos, su relación de deseo o de rechazo, su necesidad de unión. He intentado hacerla de muchas maneras realistas, expresionista, formalista, perdiéndome cuando olvidaba que estas maneras eran sólo caminos. Esta vez intento una vez más crear esa imagen necesaria. Intento hacerla real, más aún, sagrada. Un cuadro en donde “quepa” físicamente todo lo que siempre he pintado: el hombre solo, vivo, muerto, sufriendo, amando, a la vez bello y terrible, y en su relación con otros hombres, de deseo o de compasión; y también , mis sentimientos: adoración ante la belleza y la fuerza, y ante la fuerza caída.”⁹⁰

No habría una mejor síntesis que la que el mismo artista nos presenta.

Bien, al pensar en se puede entender que su obra adquiere un nivel de perfección, sus obras son expresivas y armónicas en sus dimensiones y para efectos de este trabajo, de manera reiterada se

⁸⁸ DETREZ, Conrad. Catálogo de exposición galería Jade – Colmar, 1980. Tomado de: Magazín dominical No.643, El Espectador, 10 de septiembre de 1995.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ VILLEGAS, B. CALZADILLAS, J. Luis Caballero, Homenaje. Villegas Editores. Bogotá. 2007. Página 19, 22, 306, 110.

mencionan tres grandes grupos. 1) Obras abiertamente eróticas, 2) obras con trama o contenido ambivalente sumisión-violencia y 3) obras expresivas de sufrimiento.

3.2 ANÁLISIS FILOSÓFICO

Al observar sus producciones, una singularidad en la obra de Caballero es la anomia de sus pinturas. ¿Por qué toma Caballero esta decisión de no poner nombre a sus producciones? Este es un **problema** interesante, que de entrada ya establece una diferencia sustantiva con la mayoría de los pintores. Esta característica de sus obras, le confiere cierto grado de dificultad al abordaje analítico de su trabajo, pero no solo eso, también dificulta mantener una memoria sobre su producción separando las obras unas de otras, cualificarlas. Sin importar desde que perspectiva, se torna un tanto complicado. No es posible remitirse a X obra de manera fácil, porque no hay una categoría nominal.

Al señalar esta característica, viene otra visión que es antagónica la visión anterior. Se trata de cómo Luís Caballero facilita la acción observador-obra al despojarla de los sesgos propios de las nominaciones. Establece un espacio de encuentro donde el observador puede hacer su contacto y dejar que los significados fluyan, que las emociones fluyan y aparezca “lo manzanesco de la manzana”. Kandinsky elucida un poco la discusión cuando plantea que “el artista debe mostrarse ciego, ante las formas reconocidas o no reconocidas, sordo a la enseñanzas y los deseos... sus ojos deben dirigirse hacia su vida interior y su oído prestar únicamente atención a la necesidad interior... todos los medios son sacrílegos si no brotan de la necesidad interior”⁹¹.

Esta visión Kandinskiana es también válida para el observador, que liberado de los modelos externos se vuelca sobre la obra en busca de su esencia a partir de su experiencia. Esta a su vez facilitará ese contacto íntimo, ya no en un plano frugal, si no trascendente.

⁹¹ KANDINSKY, Wassily. *Ibidem*. Página 63.

Al reflexionar sobre Caballero, su personalidad, sus gustos, su forma de asumir la vida, ese detalle no sorprende. Se podría hipotetizar muchas cosas, pero el común denominador sería siempre el mismo, tal como él lo señaló, 'pinto para sentir mi propio cuerpo'. Ahí ya está una situación que permite entender sus posturas y actuaciones. Su pintura es biográfica, como lo indican sus críticos y él mismo, quizá no requiera nombre, porque es él, su historia, son sus fantasmas, son sus vivencias. Así las cosas, el título se vuelve superfluo, porque el énfasis no es el título, en tanto es él en sus obras.

Cuando al referirse a cualquiera de sus pinturas se dice "un caballero", hay una doble significación, por un lado está su obra como producción artística suya, por el otro está él, como parte de su producción artística. Cada uno de sus trabajos son un doble caballero, él como parte de la obra de arte y él como pintor que le dio a la luz.

Luis Caballero, como artista plástico evolucionó continuamente, sus obra de 1963 cuando empieza a pintar sus primeros cuadros, o por lo menos cuando se da a conocer y empieza a ser tenido en cuenta por la élite artística, son un asomo tímido de lo que llegaría ser en la etapa de madurez creativa. Varios artistas influyen en él de modo decisivo, como se reseñó atrás, estos son; Francis Bacon, Allan Jones, Cézanne, Kandinsky, Roda y Paul Klee. La mayoría de ellos europeos, el primero con su arte expresionista y el segundo un artista pop, vanguardista, Kandinsky considerado un pintor y teórico innovador, y Klee considerado un hombre sin tiempo, un ser atemporal en el arte. En este período como el mismo lo reseña, "Bacon fue para mí, un gran choque y una gran influencia. El choque fue el descubrimiento de la pintura como comunicación, más allá del juego estético, más allá del cuadro bien hecho y sin necesidad de explicaciones al margen, o de notas críticas. Ambicioné entonces apoderarme de su lenguaje, con su lenguaje me vi obligado a decir lo que él decía y no lo que yo, sentía. Y pinte como Bacon, porque vi y sentí a través de él: pero la visión, el sentimiento y el lenguaje eran suyos, no míos. El uno implicaba el otro y en el momento en que me sentí distinto, tuve que empezar a inventar mi propia pintura"⁹². Estas afirmaciones suyas son visibles en las obras del periodo comprendido entre 1963 a 1974.

⁹² VILLEGAS, B. Luis Caballero Homenaje. Bogotá. Villegas Editores. 2007. Página 30

En este lapso, el artista produce figuras masculinas y femeninas indistintamente, pero tal como él lo señala, marcan una distancia significativa de su obra después de ese período. Hay en ellas una perceptible imitación de elementos baconianos, no solo los trazos, también las formas, las figuras esféricas, los colores lisos, las intersecciones lineales entre otras. Es el período en que Caballero está tratando de hacer lo que le ha inspirado, pero desde sus modelos, o referentes artísticos. No hay aun una identidad, no hay una imagen propia.

Una pintura suya de 1964, donde se ve a una persona, no es claro si es hombre o mujer, sentado, hay un detalle muy definido de Bacon, un medio redondel. El redondel en Bacon, es un signo de límite, de agrupamiento o de estabilidad. Hacia 1975 sus figuras siguen siendo muy baconianas, en cuanto poses, expresiones, color, los rectángulos, los redondeles, los contrastes de colores, lisos y fuertes, las proporciones manieristas, todo es un arte cercano a Bacon. De hecho uno de los pocos trabajos suyos que le puso nombre, tiene una abierta influencia baconiana, se llama el CUBO. Los rectángulos en Bacon son una constante.

Los cambios durante ese periodo son en algún momento, elocuentes y en otro momento sutiles. Pero en 1975 casi desaparecen las figuras femeninas y bien contorneadas y da paso a una pintura más expresiva, más emocional, más íntima, más personal. Esa nueva perspectiva en su producción se afianzará y adquirirá unas dimensiones asombrosamente psíquicas. En la nueva temática desaparecen los colores fuertes totalizantes, para transformarse en unas gamas más sobrias en cuanto al color, pero más fuertes en sus contenidos y movimientos, en su expresividad. Los negros, marrones, y sepías en gradé, esfumatos sectorizados, remplazaran los rojos, verdes, azules y amarillos lisos.

En una de sus pinturas (Pág. 119)⁹³ de 1975, un carboncillo, se puede apreciar a dos hombres desnudos, uno sentado con los brazos extendidos a los lados y la cabeza flexionada hacia atrás, exponiendo sus pectorales y el cuello en una actitud de éxtasis, o cansancio, o abandono mientras el otro yace echado en su pierna derecha en una actitud de quietud y coloca su mano sobre la parte

93 Siempre que se encuentre esta cita se refiere a las páginas del libro, Luis Caballero Homenaje. Publicado por Villegas editores. Bogotá 2007.

media derecha de su abdomen, quizá acariciando o susurrando algo. Los colores firmes del negro le dan a la imagen un ambiente sombrío, pero a la vez de tranquilidad, de paz, de sosiego, en un momento por definición, trascendente. Esta primera pintura de su nueva temática, es el preámbulo del expresionismo que le seguirá hasta el final de su vida, y que marca definitivamente la ruptura con sus modelos anteriores.

A partir de este momento quedan atrás Bacon, Klee, Cézanne, Jones, Roda y todos aquellos que en su momento le inspiraron y que le mantienen durante un tiempo confundido entre lo que pinta y lo que realmente emerge de su interior creativo. Ahora con la claridad del maestro, Caballero transita por un camino claro que le conducirá por los senderos de la complejidad humana. No hay nada que el ser humano experimente, que no pueda ser escenificado, pero en un contexto de realidad sin par. El pintor sumerge al observador en un laberinto de ambivalencias, de espiritualidad y a la vez de lujuria, de irreverencia, de voluptuosidad, hay en estas obras, un constante desafío a la lógica de lo común, pero siempre habrá una constante, el ser humano con todas sus “peripecias”, sus vicisitudes, el pintor, su mismicidad⁹⁴ y sus mundos posibles⁹⁵.

En el 78 y el 79 sus cuadros muestran lo que en términos de Deleuze⁹⁶, se llama lo figurado y la figura. En la figura, se afianzan los cuerpos desnudos, cuerpos que emulan poder, pero también dejan ver una actitud de vencidos, masacrados, llenos de dolor en un estado de indefensión, no obstante su corpulenta figura. Es el poderoso caído, dormido, subyugado o muerto, pero investido de un poder propio, poder de ser un cuerpo humano. Pero más allá del cuerpo está lo figurado, la actitud, la emocionalidad siempre presente, la fuerza que solo puede ser percibida en la emoción de cada observador. Cada cuerpo es un diálogo. Deleuze (2007)⁹⁷ citando a Clodel dirá que en la pintura, o más bien en el arte pictórico “una composición, es una estructura desequilibrándose o desgarrándose”. La obra de caballero define o sintetiza una constelación de imágenes en una sola figura, porque hay una imagen que es quizá lo que todo pintor realiza, pero conexas a esa imagen

⁹⁴ KELLER, Wilhelm. El concepto positivo de existencia y la psicología. Buenos Aires. Ministerio de educación. 1989. Página 27 - 32

⁹⁵ HEGEL, G. W. Lecciones de estética. Barcelona. Nova-Grafick. 1989. Página 30.

⁹⁶ DELEUZE, G. Francis Bacon, Lógica de la Sensación. Madrid. Arena Libros. 2009. Página 14,15.

⁹⁸ DELEUZE G. Pintura, el concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus. 2007. Página 22.

están los mundos desde donde hay que abstraer las realidades profundas, que solo pueden ser abordadas desde la “fenomenología” del observador.

Al avanzar en el análisis sobre la pintura de Caballero, se podría concluir que sus trabajos son una composición, porque se presentan en un movimiento de declive, de caída, hombre vencido, que sucumbe a la fuerza de sí mismo o del otro, pero siempre en una relación de fuerzas y de poder apabullante. La figura uno de la izquierda parece dejar escapar un grito, o un quejido, hay la sensación de que en su cuerpo está sintiendo algo, quizá en su cuerpo no visible está operando alguna fuerza, su cara contra su extremidad derecha, su brazo alineado en un ángulo de 45 grados, todo es una sugerencia de algo fuerte, es una expresión de que una fuerza está operando sobre el cuerpo. Ponce de León⁹⁸ dice sobre las pinturas de Caballero que se aprecia en ellas unas fuerzas contrarias o entre contrarios. En un comentario sobre Bacon, Deleuze, reflexiona sobre la capacidad de formalizar un grito como parte de una obra. El grito solo puede ser poderoso cuando el artista lo incluye dentro de lo figurado, no en la figura y Caballero lo hace de manera soberbia.

Los dos cuadros de la página 121, contrastan con los de la página 120⁹⁹, en estos la situación es quietud, desvanecimiento de la fuerza, en uno la luz es tenue en casi toda la superficie corporal, solo se ve claramente su flanco y parte de su extremidad izquierda, mientras que en el gráfico de la derecha hay dos hombres, dos cuerpos paralelos, como embriagados, pero en una posición de intimidad, de cercanía, serenidad, cansancio o somnolencia, con las sábanas desechas, en el fondo el extremo superior derecho de una ventana deja entrar una ráfaga definida de luz que permite que haya un contacto visual de los habitantes del espacio, pero ellos no necesitan luz, la luz es para el espectador, porque ellos están en un universo de suyo íntimo, un universo propio. Ellos tienen existencia dentro de un universo de intimidad de las sensaciones suyas, dentro de una cosmovisión que solo puede captarse en la intimidad.

A partir de 1978, Caballero emprende una nueva tendencia en su arte, aparecen los sepia y sus figuras adquieren una dimensión mayor. En la página 126, hay una figura que muestra el tercio

⁹⁸ VILLEGAS *Ibidem*. Página 5, 124

⁹⁹ VILLEGAS *Ibidem*. Página 120, 121. 126

superior del cuerpo en una posición entre boca abajo y de lado, como dormido, las líneas oscuras que delimitan el cuerpo y las sombras que muestran los contrastes de las zonas corporales, son lo único claro, lo demás es indiferenciado, el lugar puede ser cualquiera, una cama o la calle, cualquier lugar, porque solo existe el cuerpo como figura clara, lo demás puede ser intuido, puede llevar a la fantasía del observador. Es quizá esta capacidad de Caballero, lo que hace que sea un artista “sui generis”, cada pintura suya es una historia, cuya narración está ante el observador, pero sin narrador, porque es el observador quien ha de abstraer el contenido. En algunos casos se está ante una “antinomía filosófica”, es como si la realidad tuviera un contrario, como si no fuera posible la ley de identidad.

En una pintura de 1985 (sanguina sobre papel) se puede ver una mano en una posición activa, parece estarse contorsionando, es posible que como en otras obras, la intención sea dejar ver una acción no visible, todo el cuadro es la mano, la dinámica perceptible no deja dudas, la acción es fuerte, ¿dolor? ¿Deseo de escape? ¿Placer? El color de esta pintura acentúa el contenido. Es un color liso inicialmente en la parte superior, fuerte, que da paso a un gradé suave, pero inquietante en la parte inferior. La mano es la ventana desde donde se escapa la fuerza contenida. Para Kandinsky¹⁰⁰ el contacto con el color, además de la imagen, especialmente si ese contacto es primigenio, el impacto es más, emotivo y psicológico. “La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica, la fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma”.

Bajo esta lupa comprensiva el expresionismo de Caballero tiene un poder único para impactar lo íntimo. Cobra validez la afirmación hegeliana al referirse a los fines del arte, “el arte bello, el verdadero arte, sólo resuelve su tarea suprema cuando se sitúa en un círculo común junto con... la

¹⁰⁰ KANDINSKY W. (2007) De lo espiritual en el arte. México. Ediciones Coyoacan. Página 42-44. 69. Para Kandinsky “los Colores que componen el verde son activos y dinámicos, por lo que podemos establecer teóricamente, según el carácter de movimiento, el efecto espiritual que produce. Por vía experimental, dejando al color actuar sobre nuestros sentidos, obtendremos el mismo resultado. En efecto el primer movimiento del amarillo, un impulso hacia el espectador que puede intensificarse hasta la agresividad, y el segundo que hace que rebase sus límites y expanda fuerza en torno suyo, son comparables a las cualidades de una fuerza material que se lance inconscientemente sobre un objeto y se derrame hacia todos lados. El amarillo contemplado directamente en cualquier forma geométrica, inquieta al espectador le molesta y le excita descubre un matiz de violencia en su expresión que actúa descarada e insistentemente sobre su sensibilidad”.

filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu. Por ello, tal como se acaba de indicar, su verdadera tarea es hacer conscientes los intereses supremos del espíritu¹⁰¹.

En la página 130, sigue la misma estrategia del cuadro anteriormente descrito, pero el cuerpo es más claro, se observa el cuerpo con los brazos extendidos en un plano de 45 grados con relación al cuerpo y la cara esta girada hacia el lado derecho del cuerpo como simulando las imágenes de Jesús colgando de un madero, sin embargo en este cuerpo no se vislumbra signos de dolor, la emocionalidad aquí no es clara. Las emociones son más planas, o contenidas, pero si está la mano de un tercero tocando el cuerpo, pero dando la impresión de no haber una respuesta al contacto. No obstante al conocer las temáticas de Caballero, hay que detenerse ante estas salidas de su habitual estilo fuerte. Es como plantea Deleuze al referirse al concepto de catástrofe en la obra de arte, porque hay cierta sorpresa en una quietud que no es normal, es como si “ninguna forma conservara ya su integridad...la tarea de la pintura se define, como el intento de hacer visible las fuerzas que no lo son”¹⁰²

Ahora bien, la pintura en tanto arte no nace de manera accidental, el prodigio del artista se consolida como discurso, que bien podría ser análogo a la música. Antonio Caballero analógicamente hablando, plantea que “la pintura como la música del Flautista de Hamelin, es capaz de embelesar con su música sutil hasta a una horda de búfalos en estampida”¹⁰³. El artista por lo tanto basándose en su carácter, en su discurso, va en pos de las sensaciones y lo logra en la medida que es capaz de despertar en los otros, inquietudes internas. La pintura solo puede ser captada en el “espíritu”, en la intimidad del observador, donde es procesada, para que afloren las sensaciones, que a su vez posibilitan una observación placentera. Son muchos los caminos a los que los artistas pueden apelar para lograr su objetivo, aunque no lo tengan en mente. Uno de esos caminos es la originalidad.

¹⁰¹ HEGEL. 2009. *Ibíd.* Página 26 – 29.

¹⁰² DELEUZE. 2007. *Ibíd.* Pág. 24, 63.

¹⁰³ CABALLERA, A. *Paisajes con figura*. Bogotá. Panamericana. 2000. Pág. 141.

Caballero como Cézanne, en su impresionismo, “descubre como los contrastes” mediante el manejo del color, la “bifuminación de la luz, transmite más que los sentimientos”. Cézanne fue un maestro de la novedad, un rebelde que no se “acomodó a sus colegas para justificar una moda”¹⁰⁴. El consolidó su propio estilo, su propio universo, “porque tenía su propia visión de la realidad, su propia interpretación” tanto del mundo físico como de la pintura en tanto arte expresivo.

Al considerar lo antedicho se aprecia que la ruptura que hizo Caballero con sus mentores fue precisamente esa, distanciarse para asumir su identidad. Y si bien su obra posee algunos rasgos compartidos con otros artistas, definitivamente su obra es personal, y como el planteó, es biográfica. Eso hace que tenga su personal fuerza, y conduzca a un laberinto de sensaciones que solo él puede lograr. Ponce de León cree que Caballero “establece una identidad artística basada en la autobiografía, de una necesidad íntima, La gran mayoría de sus imágenes optan por traducir un equívoco atávico: la contradicción de la vida en su aspiración de éxtasis”¹⁰⁵.

En una serie de obras en Óleo, sanguina y carboncillo (1977, 1978) el artista establece un diálogo usual en él, y deja en cada una de las obras una gama de salidas interpretativas. Cada trazo, es una premisa, cuya lógica ha de ser descifrada para su conclusión por el observador. Son figuras en principio quietas, pero a medida que se analizan, van surgiendo historias y las emociones “naturales”, van emergiendo de los mundos internos, que configurarán los puentes que conectan al observador con el artista o más bien con la obra de arte. Estas obras presentan una actitud panteísta, característica y reiterativa en él, el universo gráfico no alcanza para contener su “intención”, cada obra desborda el espacio.

Cada emoción supera lo pictográfico, lo psicográfico para ir en busca de la intuición, en cuya intercepción se dará la contemplación. Klee dirá de este encuentro “Cuanto más grande el viaje, más intenso lo trágico... Dense alas, o flechas a fin de ganar el gran mar”¹⁰⁶.

¹⁰⁴FRANCASTEL, Pierre. Impresionismo. Barcelona. Editorial Bruguera Emece. 1993. Pág. 55-73.

¹⁰⁵ VILLEGAS, Ibídem, Página 124

¹⁰⁶ KLEE, Paul. Teoría del Arte Moderno. Buenos Aires. Editorial Cactus, serie perenne. 2007. Página 111.

Al observar las palabras en las que Caballero habla de su arte, de su historia y de sus intenciones, es fácil toparse con sentimientos ambivalentes, su discurso es explícito, en oportunidades perturbador para el común, pero, siempre con un profundo contenido. Se podría afirmar que su arte y sus emociones son una especie de continuidad. Su yo su realidad psíquica, sus mundos son un universo que se muestra en cada una de sus obras. Cassirer al hablar del hombre en su integralidad cree que “mientras el hombre viva, mientras esté ahí en su concreta corporeidad y en su eficacia sensible, todo su yo, su personalidad, está comprendida en la totalidad de su existencia. Su existencia material y sus funciones, y capacidades psíquicas, sus sentimientos, sus sensaciones y voluntad constituyen un todo en sí, inseparables”¹⁰⁷. En Caballero esa intencionalidad, esa forma de gritar los sentimientos que contienen sus obras son precisamente esa continuidad emoción, cuerpo e intención. Todo en una narración. El ideograma cargado de toda la función artística personal del artista.

Hegel, establece que el artista genera su obra dentro de un contexto histórico y cultural que da cuenta en gran medida de su producción. Caballero nace en la posguerra y este es un periodo cargado de sensibilidad social hacia variados sucesos que han puesto a pensar a los círculos científicos, literarios y artísticos. Los valores existentes están siendo cuestionados y se plantean preguntas como ¿qué es la vida? ¿Son los valores tradicionales suficientes para mantener la vida? Frente a esos interrogantes, es la juventud la que genera toda una cultura de rechazo a los valores tradicionales que no pudieron contener la guerra y vieron como 50 millones¹⁰⁸ de personas murieron ante la impotencia humana.

Es ahí, en la impavidez de la masacre, es en ese contexto donde nacen algunas tendencias como el arte pop a la cabeza de Allan Jones que con el pop art revoluciona el concepto clásico de la pintura y la escultura. Los movimientos Hippies matizan el paisaje artístico con su música, su moda y su nueva filosofía sobre la vida, el amor y las formas de relacionarse. Es en ese collage ideológico donde Caballero surge con una propuesta novedosa, rompiendo las tradiciones artísticas y presenta

¹⁰⁷ CASSIRER, Ernst. Filosofía de las formas simbólicas. México. Fondo de Cultura Económica. 2003. Página 205.

¹⁰⁸ SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. [Disponible en: <http://futurodelmundo.files.wordpress.com/2009/01/historia-de-la-segunda-guerra.pdf>] [Citado Agosto de 2013]

un desnudo, cuya tendencia es distinta a lo aceptado hasta entonces. Sus obras recogidas en el libro *Luis Caballero Erótico*¹⁰⁹ son el testimonio de la fuerza cruda de gran parte de su obra, obra de un talante rebelde, que rompe con la visión moralista y plantea una realidad, que será “tema obligado” de discusión filosófica, política y religiosa en el siglo XXI. La homosexualidad.

Desde esa perspectiva su trabajo artístico es abiertamente rebelde, “atrevido”, punzante a la sensibilidad social tradicional. Es en este sentido todo un antecedente a los nuevos movimientos artísticos que replantean la realidad humana. En dos carbonillos sobre papel de 1978¹¹⁰ donde se aprecia a dos hombres en un derroche de fuerzas, con un visible contenido erótico. Caballero se presenta como el artista que está más allá de la crítica puritana que veía en su obra una provocación “inmoral”. Él solo sabía que había una realidad en la naturaleza humana que no se podía obviar y la narró magistralmente en sus trabajos. Los cuerpos como tema central en sus creaciones eran el espacio que sintetizaba los significados en una nueva visión de lo humano. Por un lado era una visión totalizante, en tanto resume lo que es común a todos los cuerpos, pero también era singularizante porque cada una de sus obras concibe su propio universo de sensaciones y significados.

La visión de Caballero fue descrita por Luhmann, cuando escribió, “Por ello en la empresa del arte se genera, como aun lo veremos, un código; es decir, una orientación binaria sostenida comúnmente por el carácter de adecuación/no-adequación de las formas a elegirse. Por eso toda obra de arte contiene información en el sentido de Gregory Bateson: la diferencia que marca la diferencia”¹¹¹. No hay arte que no tenga “parientes” y la obra de Caballero no es la excepción, pero sin ser dogmático, sus obras son profundamente singulares.

3.3 SOLEDAD DEL CUERPO Y EL TERRITORIO DE LOS SIGNIFICADOS

En una serie de obras realizadas entre 1977 y 1981, donde se aprecian trípticos y obras individuales, Caballero encuentra quizá uno de los momentos más significativos de su producción. Esas obras

¹⁰⁹CABALLERO A. Luis Caballero: *Erótico*. Bogotá. Villegas Editores. 2011.

¹¹⁰VILLEGAS Editores. *Ibidem*. Página 178, 179.

¹¹¹LUHMANN, N. *El arte de la Sociedad*. México. Herder. 2005. Pág. 197.

poseen un claro contenido de una violencia desbordada, que reduce la figura, pero incrementa lo figurativo. Es la fuerza de una acción implícita. El cuerpo está caído, se ha perdido la estabilidad y se está a merced de del dolor, del abandono. En la primera de estas obras, el fondo simula un cielo en erupción de fuerzas y en el tríptico siguiente, se aprecia una serie de cuerpos, caídos, el cielo ahora es oscuro, la noche como un manto, el manejo de la luz aquí se da en una contrastación, oscuridad-luz. Hay sangre, cuerpos poderosos, pero vencidos, cuerpos serenos, en un silencio inquietante. No obstante, los cuerpos caídos, hay un derroche de movimientos. Es una sincronía, espacio y movimiento. Ahí está la oscuridad, pero los cuerpos son visibles, y de manera elocuente.

Ahora bien, en el tríptico que sigue (Pág. 149) se percibe el color oscuro en las dos imágenes primeras y la tercera un color rojo siena, que sugiere los colores del alba, es como un amanecer sobre una tragedia. Los cuerpos ahora en desvanecimiento sugieren un grito detenido, pero grito al fin. Parece que la muerte ha sorprendido. En la primera figura del tríptico, se observa sobre el cuerpo primero, otro cuerpo que le cruza a la altura del tercio inferior del abdomen. Este último tiene el brazo izquierdo extendido, sujetando el brazo del primero a la altura del tercio distal. El cuerpo dos que está sobre el uno presenta una especie de sangrado a la altura del pezón izquierdo que se desliza hacia el hombro, zona media de la escápula del mismo lado. El rojo sangre, dolor según Kandinsky¹¹² le da una forzada acción a la imagen. Los cuerpos tienen el cuello flexionado hacia atrás y hay una mueca bucal muy sugestiva de sufrimiento “detenido”. Los cuerpos parecen estar inmóviles, pero hay movimiento retrospectivo, tiempo y movimiento anudados. Es el “diálogo entre naturaleza y paisaje”¹¹³.

El grito en Caballero es un grito mordaz, es un grito con alta resonancia. El artista pudo encontrar la forma de hacer audibles las emociones en sus obras, ninguna emoción en él es silenciosa, todas pueden oírse, todas pueden sentirse.

¹¹² KANDINSKY, Ibídem. Página 43. Kandinsky en su estudio del color y su lugar en la pintura encontró que este rojo puede provocar una vibración anímica, parecida a la del fuego. El rojo puede llegar a ser excitante y en algún momento doloroso.

¹¹³ CALZADILLA, J. VILLEGAS Editores. Ibídem. Pág. 150.

Lanzenberg, hace la siguiente descripción de la obra de Caballero en un catálogo sobre una exposición en Bruselas, "Cuerpos que se deshacen en el éxtasis, cuando la vida es tan fuerte que se acerca a la muerte, con el mismo ímpetu deseado. Luego del éxtasis viene el abandono, los músculos se relajan, pero el corazón aun palpita en el pecho abierto, en la cabeza inclinada, los ojos cerrados, la boca abierta por el abrazo que se prolonga. Pero no hay que confundir; ese desmadejamiento no durará mucho, el sufrimiento es tan fuerte, porque el otro se ha ido"¹¹⁴.

Ventisca del Sahara, parece ser el fondo de esta pintura, óleo sobre lienzo, tríptico de 1977, donde Caballero se presenta como artista vanguardista de la fuerza natural. Es la nube que se aleja o se acerca, pero siempre se está a merced de algo. Siempre se está al filo del suceso. Lo acaecido o lo que acaecerá. Los colores fuertes del espacio donde los cuerpos están esparcidos, muestran una superficie escabrosa. Un color verde oscuro que se va transformando en café. El manejo que el artista le imprime a la luz, hace énfasis en algunas partes del cuerpo, que acentúa la fuerza tanto del color como de la narración misma.

En estas obras se ve con claridad el alcance y pulcritud a la que ha accedido el pintor. Calzadillas plantea, (como ya se citó antes) que "esta obra desafía el pudor de su sinceridad para tornarse aún más confesional, que no pide ser explicada y que lleva implícita la más completa adhesión a los sentimientos que se pueden encontrar en un artista contemporáneo, atañe con urgencia desmedida, infinita, al amor individual, a la voluptuosidad de un erotismo sin freno, violentamente corporeizado, pero también, en su significado más profundo, alude al drama por el cual se pone en entre dicho la sobre existencia del amor, en una sociedad enferma, que se ama a sí misma, con la misma intensidad que ama al exterminio"¹¹⁵.

Las narraciones de Caballero son "oscuras", complejas, primero por la temática, de suyo desafiante, pero el artista siempre esta cobijado por una intencionalidad, no es solo la narrativa, es el antecedente y el desenlace. Y en cada una de las partes están los contenidos siempre coherentes, sin excesos, solo lo necesario para que el mensaje sea el real. Hegel dice que "según la regla de lo

¹¹⁴ VILLEGAS, *Ibíd.*, Página. 142.

¹¹⁵ VILLEGAS, calzadillas. *Ibíd.*, Página 130.

característico, sólo debe entrar en la obra de arte lo que pertenece en esencia a la aparición y expresión de este contenido precisamente, pues no ha de haber en ella nada de ocioso” Nada excede en el tríptico en mención, todo es una coherencia de fuerzas, de emociones, de color, de luz, en un marco circunstancial de contenidos. Hegel dirá al respecto, “de aquí se deduce inmediatamente, en lo tocante al contenido, que el arte bello no puede divagar en una salvaje fantasía sin fondo, ya que los mencionados intereses espirituales la someten a determinados puntos de apoyo firmes para su contenido, aunque sus formas y configuraciones sean muy variadas e inagotables”¹¹⁶.

Termina la serie con unas obras de 1981, oleos y carboncillos. Al igual que las dos obras anteriormente descritas, muestran parejas de hombres sujetando uno al otro desde detrás. En ninguna de las producciones se percibe que alguien esté feliz en ese contacto, parece que hay la necesidad de subyugar, de someter. En la página 180 hay ataduras en el brazo izquierdo, mientras se toma la mano del mismo lado. La otra mano esta sobre el lado izquierdo del cuello, empujándolo hacia el lado derecho. El cuerpo sujetado se aprecia desprovisto de la fuerza natural, está vencido, ¿acaso cansado? El color de esta imagen es negro con una proyección de luz proveniente del lado izquierdo y que deja que el lado derecho anterior del cuerpo, esté iluminado desde ese lado. La figura dos por su parte está proyectada en un fondo ocre, en éste la proyección de luz viene desde el lado derecho mientras el lado izquierdo es oscuro. Las manos del sujetador oprime el abdomen en el tercio medio. El cuerpo anterior parece no ofrecer ninguna resistencia, sus fuerzas ya no están con él. En estas obras hay una delimitación que aprisiona el cuerpo, es una sombra oscura que rodea todo el cuerpo o los cuerpos. Es como un aislante que mantiene los cuerpos comprimidos, no obstante la fuerza aplicada sobre cada uno de los cuerpos sujetos. Estos límites reiterativos en caballero, nos remiten a Bacon, con sus paralelópedos, redondeles y lavabos que sirven de límite a sus personajes protagónicos.

En las figuras de la página 182, en la parte superior hay un color azul tendiendo a gris, que a medida que se proyecta hacia la base de la obra da paso a un color siena natural, mismo color del cuerpo pero delimitado por líneas negras que determinan la forma del cuerpo. Aquí el uso de la luz es tenue.

¹¹⁶ HEGEL. (1989) Lecciones de estética. Volumen I. Barcelona. Página. 19.

La cara no es visible por la sombra oscura, pero aun así, se aprecia un cuerpo que lucha para mantener la estabilidad, para mantener el equilibrio, para evitar caer. Los cuerpos de la obra siguiente, están proyectados sobre fondo grisáceo, azulado claro. El cuerpo de adelante está sostenido por el sujeto que está detrás. Este le sostiene con una pieza de tela que se proyecta desde debajo del axila izquierda pasando por los pectorales y se anuda en la mano del sujeto posterior. El brazo derecho cuelga por encima del cuerpo que está detrás. El brazo izquierdo está sostenido y suspendido por una mano del acompañante. ¿Cuerpos embriagados? ¿Muertos? ¿Cansados?

En las citadas obras la fuerza proviene del cuerpo cuyo papel protagónico está determinado por la majestuosidad de los gestos, la expresividad emocional, la fuerza aplicada en cada giro, nada está quieto en realidad. Todo es movimiento. Cada obra es una historia explícita para algunos, para otros es implícita. Caballero afirmó en una de sus entrevistas; “la imagen sagrada para mi es el cuerpo humano, y en el resumen todo lo que me interesa”¹¹⁷

La cita anterior termina con esta afirmación; “pinto cuerpos para sentir mi propio cuerpo, y al momento de pintarlos, todo se confunde y se mezcla. El cuerpo que veo me emociona y la emoción está en el dibujo”. Reflexionando sobre estas palabras uno podría preguntarse, si el artista describe con crudeza los sentimientos que inquietan su interior, ¿Cómo puede el observador dar cuenta de este contenido? Bien, una cosa es el mundo interno del artista y otro muy distinto el mundo que se despierta y excita en el observador de la obra de arte. Luis Caballero es un especialista en generar todo tipo de respuestas, es lo que Maturana denomina “experiencia que genera experiencia”¹¹⁸. El contexto cultural del observador, posibilita a cada individuo conferir significados a lo que observa y estos significados se adecuan a sus creencias.

Ahora bien, ya he señalado que cada obra es un diálogo, que puede bien considerarse la continuidad de otro diálogo o una nuevo con distintos argumentos. Estos diálogos están dados en la obra de Caballero por los contenidos. La obra tiene en su interior elementos propios de ella, la obra como

¹¹⁷ VILLEGAS, B. Gómez Palacios, O. *Ibidem*. Página. 184.

¹¹⁸ MATURANA, H. *La realidad: ¿Objetiva o construida?* Barcelona. Anthropos. 2009. Página. 274.

objeto tiene una necesidad intrínseca, “de ahí que, en el arte, la forma de la necesidad deba buscarse en los rasgos esenciales del desarrollo interno de su contenido y de sus formas de expresión”¹¹⁹. Cada producción tiene su propia necesidad en tanto objeto de análisis. Las obras en el compilado de Villegas, (2007) a partir de la página 191 y hasta la página 203 comprende una serie de pinturas que analizaremos desde esta perspectiva de la “necesidad del objeto”.

Kandinsky (2007) al referirse a la obra y sus contenidos menciona que al observar o producir una obra pictórica se ha de tener en cuenta “la creación de las diversas formas, que se interrelacionan en distintas combinaciones subordinadas a la composición general. De este modo, en un cuadro podrá haber diversos objetos reales o abstractos, subordinados a una obra general, y modificados de manera que encajen en ella y la creen. En tal caso, las formas individuales conservan poca personalidad, ya que sirven primordialmente a la creación de la composición general y han de ser consideradas primordialmente como elementos de dicha composición”¹²⁰.

En la pintura de la página 191, se aprecia una figura masculina invertida, en la parte superior del cuadro vemos el cuerpo a partir del isquion derecho e izquierdo y en la parte inferior va hasta las axilas. También la parte superior se aprecia el terminal fálico y la pelusilla púbica. En el flanco derecho del cuerpo el color es beige muy claro mate con sombreados oscuros, que se acentúan a medida que se avanza hacia el lado izquierdo del cuerpo y hacia la parte superior del tronco. Una línea oscura separa el cuerpo del fondo. El fondo en la parte superior presenta un blanco hueso, con tenues pinceladas que se marcan un poco más hacia la base del cuadro, donde se transforma en un color verde claro e insinuaciones marrones suaves. Se podría concluir que el marco general es serio, fuerte y en su conjunto figura y entorno constituyen una sincronía cromática. La posición del cuerpo solo es perceptible luego de hacer un primer o segundo barrido visual.

Tal como se señalará más adelante estas figuras de caballero casi siempre desbordan el espacio, sin que ello implique que no estén completas, sus obras sobre todo al final de sus trabajos, al final de su vida se tornan menos específicas, pero más completas en tanto su narración. Cualquier

¹¹⁹ HEGEL. Lecciones de estética. Página. 14.

¹²⁰ KANDINSKY, W. De lo espiritual en el arte. México. Editorial Coyoacán. 2007. Página. 50 – 52

fragmento es una propuesta completa. Basta una pincelada para que haya un principio y una conclusión. Su lenguaje pictórico alcanza una madurez y coherencia impecables.

En el siguiente cuadro, página 192, se ve a un cuerpo, de pie, pero con cierta inestabilidad. Su cabeza esta flexionada hacia atrás, parece ser que su boca está abierta, pero a esta altura no es clara la imagen. Una especie de esfumato, crea una dificultad para determinar, dónde termina la figura humana y donde el fondo de la obra, porque en este caso el límite está implícito. El antebrazo derecho de la imagen sostiene una prenda que no puede ser identificada y que cubre desde el codo hasta los carpos. La mano esta empuñada de manera sueva. A su vez el brazo izquierdo se separa del cuerpo a medida que desciende y se angula en unos 60 grados y toca el cuerpo a la altura del isquion izquierdo donde pierde su materialidad el cuerpo para asumir una transparencia. A medida que la figura se proyecta hacia la base, el cuerpo ya no conserva su integridad y se pierde la anatomía corporal. El fondo del cuadro en la parte superior en el perímetro de la cabeza se transforma en un esfumato marrón discontinuo en el lado izquierdo y presenta una tonalidad grisácea discontinua en el lado derecho, que se sobrepone con la figura del cuerpo dificultando determinar dónde termina la una y empieza la otra. El resto del fondo es gris liso que se transforma de izquierda a derecha en gradé suave. La figura presenta un gesto de sufrimiento, ¿de dolor acaso? Igualmente se podría hipotetizar que es una figura incompleta a propósito. Pero como en todas las producciones de caballero siempre hay un interrogante sobre algún detalle que cada observador ha de resolver, siempre hay algo inquietante, siempre hay un “aparente” faltante.

En la tercera pintura de esta serie, Pagina 193, nos topamos con una producción cuyo fondo es beige discontinuo en la base y se proyecta así hasta la altura de los hombros de uno de los cuerpos. Luego se da paso a un color granate oscuro discontinuo hacia el ángulo izquierdo del cuadro. Hay dos figuras masculinas, una delante de la otra, arqueada hacia el lado derecho del cuerpo, con su cabeza proyectada sobre el hombre derecho, la cabeza pierde la continuidad a nivel fronto-parietal como resultado de la luz proyectada sobre sí. Sus brazos a ambos lados se separan ligeramente del cuerpo y sujeta los antebrazos del segundo personaje, el de la imagen posterior, que a su vez trata de sujetarlo a cada lado. La acción de sujetar de ambos es fuerte, se aplica alto grado de fuerza, es una lucha aparente, es el antagonismo, sujetar y liberarse, es asirse del cuerpo y el otro quiere

deshacerse del sujetador. Son dos fuerzas contrarias. A medida que el cuerpo se acerca a la base, va perdiendo los límites de su figura y se convierte en una mancha oscura, donde es difícil identificar la forma de la pierna derecha, pero se conserva la parte superior del muslo izquierdo, que está delimitado por una línea fuerte. La base pierde totalmente la apariencia humana para ser solo una oscura sombra. A partir de ahí, la figura humana solo puede ser intuida, para que exista y para que el cuerpo conserve su integridad.

La imagen que aparece en el orden, es una imagen con una fuerza extrema. (pág. 194) en un fondo beige que se torna gris en la base de ambos lados del cuerpo. A partir de la parte media en el lado izquierdo del cuadro y a medida que avanza hacia arriba el color se acentúa, se torna más firme, más serio, confiriendo más estabilidad a la imagen. Los trazos que definen los cuerpos, o más bien las partes visibles de los cuerpos, en algunos segmentos son muy claros y firmes, pero en otros, son abigarrados, esquizoides, fragmentados. Como en la mayoría de sus obras unas líneas muy firmes sirven de límite a cada figura. Hay un cuerpo que sujeta, que tiene el control, tiene colocada sus manos, derecha e izquierda a la altura de las axilas y sujeta, en una actitud de soporte, de evitar una caída. El cuerpo que se desvanece toma el brazo de su ayudador a la altura del codo, su mano izquierda se ve colgando, sin intención, sin fuerzas, la cabeza de este cuerpo no es clara, se intuye por las sombras que está ahí, que tiene existencia, que sus rasgos han de ser intuidos a partir de lo que si se ve. El color del cuerpo con excepción de la parte media del abdomen tiene un color marrón rojizo, que se torna oscuro en la base y a la altura del cuello.

Esas imágenes fractuales o fraccionadas (Gennari 1997)¹²¹ que requieren ser observadas desde una perspectiva geométrica distinta, para poder captar la imagen fraccionada en todo su contenido, en toda su "necesidad". La fracción no indica que falte algo, más bien se trata de ver lo que se debe ver y bajo imperativos distintos a los comunes. Cuando se trata de figuras "incompletas", lo que hay ante el observador es otra forma de ver lo completo, la obra está completa y el análisis va en pos de esa fracción, fracción de esa figura completa. El ojo capta la fracción, pero el intelecto capta la imagen en su totalidad, en su completud.

¹²¹GENNARI, Mario. (1997) La educación estética. Arte y literatura. Barcelona. Paidós. Página 61, 62.

Los cuerpos de algunas de las pinturas de Caballero, tienen un elemento que hemos omitido hasta ahora. Es el testigo, que está en la escena y que se pasa por alto con facilidad, porque no tiene vida aparente. Es un testigo al que hay que rescatar, para que hable, para que certifique todo aquello que ha acaecido en su presencia. En ocasiones ha participado y aplicado su fuerza, en otros a sofocado, o calentado el cuerpo, pero siempre en la escena, siempre activo en la acción. Esa pieza que está casi siempre, es una pieza de tela, ella sujeta, cubre, absorbe sangre como en la pintura de la página 160, donde la boca está, ¿sangrando acaso? parece ser ropa, pero puede ser una sábana, o girones de otra cosa, no es claro. Cada vez que se observa la pieza suele estar sobre los hombros, o sobre cualquier otra parte pero en tensión, como sujetando algo. En otras como en la obra de la página 151, es parte de la ropa, y asume un papel activo como límite del tronco del cuerpo, lo que no delimita el vestido se traslapa con el ambiente, la sombra, la tierra, el otro cuerpo. Pero en la segunda figura, se observa una, tira de tela que pasa por el tercio superior externo del muslo izquierdo y se proyecta por delante hacia las partes pudendas. Aun en sus producciones iniciales cuando, no tenía clara una temática propia, ya aparecía este detalle y se conserva hasta sus obras finales.

Al llegar a este punto es permisible aseverar que hay otros elementos que cumplen la función de testigo en las narraciones pictóricas de Caballero. Pueden apreciarse en algunos de sus grabados y litografías de las páginas 120 – 122. En estas figuras humanas hay ciertos elementos que simulan ramas secas u otros elementos parecidos que impactan el cuerpo, que parecen incrustarse en él. Esos elementos le adicionan dramatismo a la historia y a la figura representada.

En las dos figuras siguientes el pintor nos presenta fragmentos del cuerpo. En la página 195 el fragmento del cuerpo va desde el pubis, hasta la parte media del tórax, pero recortada perpendicularmente en el lado izquierdo del cuerpo en toda su extensión. El fondo visible solo en el lado izquierdo del cuadro, presenta un color oro metálico, mientras que una mano toca el flanco derecho del cuerpo, hasta acercarse a la línea media del cuerpo, y en su base hasta la parte media del abdomen y luego continuando por el costado derecho se aprecia un tinte rojo rubí. La expresividad además de la figura desnuda, la aporta el color rojo, es una pintura anímicamente

fuerte. Ese tipo de composición en Caballero resulta ser agresiva y en términos de Kandinsky “dolorosa”.

En la obra que sigue, Oleo, sanguina y pastel sobre papel, de 1984, está planteada en un fondo azul cielo discontinuo en la parte superior, que a la altura de la mitad del cuadro se transforma en un gris plateado mate hasta su base. El cuerpo de un hombre aparentemente de pie, con un rojo metálico, que simulan una sombra interrumpida por pequeños espacios de luz. Una figura recia y estable. No obstante la tenue silueta fálica, la imagen no es provocadora, es más bien sobria.

Las 5 figuras de las páginas 198 a 203, son cuerpos en desorden aparente, con poses irregulares, son imágenes, fuertes, que van de un rojo escarlata a un negro que se desvanece hasta convertirse en un beige siena. Las poses de los cuerpos sugieren violencia, sangre derramada. Son cuerpos desparramados, en un escenario desorganizado y poses incómodas. Hasta ahora, se ha planteado un poco la dimensión fenoménica de la obra. Pero, para Malagón (2007) “Caballero hace del gesto del artista, el centro de la emoción y la mirada del observador, así como el punto de comunicación con la dimensión interior y expresiva tanto del artista, como de la imagen que este elabora. Los elementos y opciones a los que recurre, requieren, por lo tanto, ser leídos no como réplicas o alusiones a una realidad externa. Estos elementos artísticos son herramientas gestuales a través de las cuales el artista comunica, fuerzas, emociones y valoraciones presentes para él, en el mundo que le sirve de referencia, en su búsqueda de una imagen considerada por él, como necesaria: imagen constituida por él, en torno al ser humano en su condición fundamental de vulnerabilidad”¹²².

Para mostrar los fines de este argumento el cuerpo en caballero adquiere una dimensión distinta a lo que representa el cuerpo imagen y se requiere ir en pos de su configuración simbólica. El cuerpo es mito, es emoción, es sentido, es territorio, es escenario, es límite, pero también sensibilidad y emoción¹²³. ¿Cómo reconciliar estos elementos y traducirlos mediante el análisis de la obra de Caballero? Este tema lo abordaré más adelante.

¹²² VILLEGAS, B. Malagón, M. M. *Ibidem*. Página. 190

¹²³ CASSIRER, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. México. Fondo de cultura económica. 2003

De la página 218 en adelante se presenta una serie de once obras en óleo sobre papel que básicamente se sustentan 3 colores, el negro y el blanco con suaves variaciones y un verde muy pálido que mantiene una sincronía pictográfica. Con cuerpos, algunas veces bien diferenciados, en otras se presentan con cierta dificultad para el logro del orden visual, que simulan cierto orden dentro de una emocionalidad hasta cierto grado uniforme, pero sin perder la individualidad. El cuerpo de la página 123 de esta serie es el único que muestra la cara, da la impresión de estar durmiendo, muy sosegado, visible quietud, como la quietud de la muerte. Caballero deja ver el cuerpo humano en todas sus formas en esta serie. De frente, de lado derecho, e izquierdo, boca abajo, arqueado, recto, con las manos delante, detrás, con las piernas recogidas flexionadas, estiradas, pero siempre en posición tranquila. Es una reducción emocional, de la euforia, al sosiego, a la quietud, es la templanza del espíritu. Es la indiferencia ante el tiempo y el espacio.

Cuando Kandinsky¹²⁴ teoriza sobre el color, menciona dos tipos de respuestas ante la gama de colores. Describe inicialmente un efecto “puramente físico” que según él, es efímero y describe otro efecto, el psicológico, “la fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la cual el color llega al alma”. Caballero tiene la peculiaridad de transportar al observador por todo un laberinto emocional. Sus cuadros presentan tonos pasteles suaves, neutros, pero también aquellos que excitan hasta el “dolor”. Sus cuadros manejan colores lisos, discontinuos, oscuros, pálidos, blancos y negros. No obstante el color que emplee, sus obras llevan a un estado psicológico, que puede ir desde el sosiego hasta la inquietud. Kandinsky asoció el color “rojo” con el dolor psicológico.

La pictografía de Caballero lleva explícitamente varios elementos, en primera instancia, él era un artista con formación académica en arte, esto le daba ciertos dominios, sobre las técnicas, las tendencias, las escuelas, la gama cromática, la emocionalidad y la anatomía humana. En segundo lugar, poseía una personalidad aventurera en lo que respecta al arte, así que no se eximía de experimentar, como lo muestra sus polípticos monumentales. En tercer lugar, Caballero llegó a un momento en su vida cuando tuvo perfectamente claro cuál era su horizonte y no se detuvo ante nada para consolidar su propia imagen, su técnica, su temática y sobre todo sus convicciones.

¹²⁴ KANDINSKY, *Ibidem*. Pág. 41- 46.

Fietta, al referirse a estas características de Caballero comentó, “ha echado mano de la técnica académica más depurada para tratar de forma desprejuiciada lo sexual, o simplemente deslumbrar con sus personajes anónimos, a menudo sin rostros, mostrando la belleza clásica en términos actuales”¹²⁵.

Las producciones analizadas hasta este punto, muestra esa diversidad, de técnicas, bajo el imperativo de una temática; “el cuerpo humano”. Ahora bien, algunas obras de Caballero a partir de la página, 227 hasta la pagina 237, agrupa a pinturas en sanguina sobre papel y carboncillos sobre papel. Son en su mayoría obras de partes del cuerpo. Las que están en sanguina, poseen una singular belleza, son figuras tranquilas, colores neutros, a esto se refirió Kandinsky al decir que algunos colores parecían ásperos y erizados, y otros son como pulidos y aterciopelados e invitan a la caricia. El sanguina es un color que se acerca al grana, que es señalado por Kandinsky como uno de esos colores “suaves y tranquilos”. Los carboncillos a su vez en esos contrastes blanco-negro, son obras neutras, tranquilas e invitan al pensamiento profundo, al análisis reflexivos.

¿Por qué un análisis reflexivo? De lo analizado sobre Hegel se puede deducir que, la adecuación entre concepto y realidad en lo clásico, lo mismo que lo tocante al ideal, no puede tomarse meramente en el sentido formal de la coincidencia de un contenido con su configuración externa. A su turno Luhmann (2005) al referirse a la comunicación en las obras de arte, señala, “únicamente si existe lenguaje puede haber arte, entendido como forma de acoplamiento estructural entre conciencia y comunicación. El lenguaje debe ser antiguo, la obra de arte nueva”¹²⁶. En la observación de la obra de arte se entra en un proceso de diálogo, un dialogo que va más allá de la propuesta misma del artista.

Observe las obras que están a partir de la página 239 a la 253, vea como cada una de ellas posee una riqueza de contenido por la cantidad de detalles. La primera de esa serie muestra el tronco del cuerpo desde el tercio superior del tórax, hasta el tercio inferior del abdomen. La parte superior del cuerpo es de color café, con pinceladas rojo rubí, toda la extensión del cuerpo está rodeada por

¹²⁵ VILLEGAS, B. Fietta, J. *Ibidem*. Página 126.

¹²⁶ LUHMANN, Niklas. (2005) *El arte de la Sociedad*. México. Herder. Página. 44, 197

sombras oscuras que se funden con los flancos corporales. El fondo en la parte superior es negro con manchas azul cielo suaves. El ángulo inferior derecho del cuadro es un siena firme con discontinuidades en su parte superior donde se funde con el cuerpo, en ese mismo ángulo se aprecia la pieza de tela siempre presente, el lugar podría ser una cama, o cualquier otro lugar, pero la oscuridad que rodea la imagen no permite saber con exactitud cuál es el espacio donde se sitúa el cuerpo. La oscuridad empuja sobre una sensación de actos furtivos, de secretos, de intimidad. ¿Se está ocultando?

Ahora se está ante un tríptico, este cuadro tiene una dinámica muy específica. Hay una inmovilidad del espacio, pero un movimiento temporal. Es la noche que avanza mientras los cuerpos se anudan, excitan, metafóricamente se desangran, gritan, para luego caer vencidos por la fuerza y la acción del otro. En ese instante la luz del sol pone al descubierto solo a los cuerpos, porque el fragor de las sensaciones ya se ha disipado. Solo son visibles cuerpos en la "quietud del alma". En términos de composición el observador fácilmente se perturba al ver el primer movimiento del tríptico, nada es claro, pero las imágenes sugieren fuerzas en acción. Luego en el segundo movimiento, las siluetas corporales están claras. Hay un cuerpo en la parte de adelante y otro en la parte trasera, el personaje de atrás, coloca su brazo sobre el pecho de su compañero, mientras desparrama el brazo derecho del sujeto anterior. Los músculos del hombre de adelante a la altura del hombro desde la escapula hacia atrás se aprecian tensos al igual que los pectorales izquierdos del cuerpo. Y en el tercer movimiento el Tríptico deja ver unos cuerpos dormidos, vencidos, quietos, descansando.

El tríptico y los polípticos en general en Caballero tienen una dinámica que corresponde a ese tipo de obras de arte. En lenguaje de Luhmann, "la obra de arte obliga tanto al artista como al observador a pasar de una forma a otra, para alcanzar finalmente la forma con la cual se había empezado como el otro lado de la otra forma"¹²⁷. Cada político es un tránsito de un movimiento a otro en una dimensión temporo - espacial.

En las dos figuras que siguen de esta serie se aprecia primero un hombre acostado con la cabeza inclinada hacia el lado derecho del cuerpo y ligeramente hacia atrás. El brazo izquierdo esta

¹²⁷ LUHMANN, Niklas. El arte de la Sociedad. México. Herder. 2005. Página. 199.

angulado hacia arriba con una pieza de tela enrollada en la parte superior del brazo, la mano se funde con las sombras en la parte superior del cuadro. El brazo derecho esta paralelo al cuerpo sobre la misma pieza de tela que se prolonga por debajo del cuerpo hasta el brazo ya descrito. La cara esta manchada de sangre, con la boca entre abierta. En la parte superior derecha y central del tórax, también hay sangre. El fondo de la obra en su base muestra colores rojo metálico que en su lado derecho a medida que se proyecta hacia arriba se torna rojo escarlata, para terminar en un rojo sangre. El lado izquierdo del cuadro en la parte media luego de superada las piezas de telas beige con sombrados marrones claros asume un color amarillo limón que luego de un ovalo rojo da paso a una especie de rombo verde granza. La otra imagen de la página siguiente está en una composición oscura, el cuerpo es visible claramente en su lado derecho mientras su lado izquierdo presenta una sombra oscura. A nivel del tercio superior externo del tórax, una mano a cada lado sujeta al cuerpo con fuerza. Las escapulas bilaterales y la tensión muscular muestran la fuerza que se está aplicando al cuerpo, que parece haber perdido el equilibrio, hacia el lado derecho. En ambas imágenes se intuye violencia, son fuerzas extremas y los cuerpos están vencidos o han sucumbido a la muerte.

En las dos obras que continúan la dinámica es la misma, fondos fuertes, cuerpos desvalidos, caídos, colores anímicamente agresivos. Especialmente en el óleo sobre lienzo de la página 244 se ve un hombre que coloca sus manos en el lado izquierdo de un cuerpo bocabajo y acerca su cara en la parte media del dorso en una actitud tensa, quizá apasionada, no se aprecia respuesta resistente. En la imagen de las tres figuras siguientes el ambiente es tragedia, cuerpos sangrando, masacrados, la composición muestra en un fondo claro la pieza de tela, la sangre derramada, la parte violentada con frecuencia es la cabeza, es thanatos el Dios del inframundo, son las pasiones de muerte. La imagen de la página 148, quizá recoge como ninguna otra la fuerza de la violencia desatada contra un cuerpo. Se ve al cuerpo de lado con la cara hacia abajo, las manos al frente de la cara. El cuerpo está sobre una mancha de sangre, sobre un fondo verde manzana claro, que resalta el rojo de la sangre. Parece que la persona está viva y no quisiera ver hacia arriba, desde donde surge un brazo y una mano que le tocan su flanco derecho a la altura de las costillas falsas. En la base del cuadro por delante del cuerpo está una camisa y sobre ella un pedazo de madera.

La pintura de la página 251 llama la atención por cuanto se sale un poco del formato del desnudo. Esta está con una camisa, pero su posición muestra el pecho y parte del abdomen descubierto mientras una mano le sujeta el brazo derecho cerca al codo y otra mano tiene las puntas de los dedos entre la boca, parece haber una lucha. Tiene puesto un pantalón, que al prolongarse se convierte en una mancha oscura hasta la base del cuadro. Las dos últimas imágenes de la serie presentan a dos cuerpos cada una. En una de las pinturas, Oleo sobre papel de 1989, hay un hombre bocabajo y otro que está en posición de pasar sobre él, trata de sujetarlo y arrastrarlo hacia sí. Todo el cuadro está un tinte rojo de variadas tonalidades, donde prima el rojo sangre. En la siguiente imagen Óleo sobre lienzo de 1989 hay un hombre bocarriba con sus brazos extendidos hacia los lados y hacia arriba, como en una actitud permisiva. La pieza de tela enrolla sus brazos, quizá sea una camisa pero no es claro. Sobre la parte inferior del cuerpo, hay otro hombre que se aproxima en actitud de aparente tranquilidad, no obstante la presencia de erotismo explícito. El fondo del cuadro resalta la acción. En su parte superior el cuadro presenta un rojo vino tinto y marrón que se transforma gradualmente en un azul discontinuo que se convierte en gris hasta llegar a la base. Estos colores del fondo resaltan las imágenes y la fuerza de la narración.

De las imágenes descritas y las que siguen muestran un momento en el que Luis Caballero no deja nada por decir en sus obras, sin que ello implique que su temática a esta altura esté agotada. Todo lo contrario. En cada uno de sus trabajos está su sello personal, pero eso no significa que no haya parentesco o por lo menos acercamientos a otros artistas como Goya o Rubens. Detrez escribe:

“Rubens y Goya preceden a la pintura de Caballero. En las telas del artista... los cuerpos desnudos, fuertes, se apoyan se dejan caer, se retuercen de dolor o de placer... La pasión a la que sucumben estos hombres es pagana. Ellos codician un absoluto que está todo en la belleza del cuerpo. Ellos mueren por la pasión del amor físico o del odio. Sus personajes se dan y se destruyen. Se atraen, miden, se pelean o se abrazan... lo que impresiona es la ambigüedad de las escenas”¹²⁸.

¹²⁸ VILLEGAS, b. Detrez, C. *Ibidem*. Pág. 238.

Una de sus obras, monotipo sobre papel, página 262, muestra a una persona sentada, con las manos a los lados apoyándose en una estructura sólida, con un fondo en el que imagen y fondo protagonizan una mimesis, la que casi le oculta, solo es visible por las sombras y el contraste claro oscuro que determinan su contorno. Esta figura está en una actitud reflexiva, pero también es una figura sola, una soledad que se acentúa con los colores negros que se presentan en forma de manchones negros, profundos. Es un cuadro recio que muestra a un ser vulnerable. Es la soledad del espíritu. Esta pintura que se distingue de casi la totalidad de sus producciones en cuanto fenómeno y fondo, pero sigue la temática emocional, sombría y fuerte que acompaña a su trabajo de principio a fin.

Continuando, con las dos producciones de la página 263, hay dos cuerpos en el primer cuadro, donde se muestra una figura a partir de la rodilla derecha y el tercio medio del muslo izquierdo, la imagen del cuerpo es visible hasta la altura del cuello y luego una serie de sombras oscuras limitan la visibilidad de la base, que solo puede ser intuida. Un segundo cuerpo solo muestra su brazo izquierdo, angulado en v sobre el tórax y se extiende aparentemente hasta la cabeza. Las imágenes de los hombres como el fondo de la pintura están en un color rosa firme mate y negro, dando a las imágenes una impresión suave, no obstante la emocionalidad y la actitud de desvanecimiento de la figura principal. El cuerpo esta encajado con su entorno, es una composición sencilla, que integra de modo suave a las figuras humanas con su fondo. “Así el objeto se convierte en una especie de categoría ontológica reveladora de la relación del hombre con el mundo”¹²⁹. Hombre y fondo en una composición integradora. El cuadro dos tiene las mismas características que el anterior, pero con un color rosa con mayor luz.

Dentro del mismo argumento, Escallón establece una apreciación sobre las producciones del artista, diciendo que al observar sus obras, “todo el cuadro es una ilusión de movimiento. Movimiento de la línea, movimiento de los cuerpos, movimiento de los gestos, movimiento agresivo, movimiento lento. Es una detenida y calculada dimensión de lo que puede estar en una imagen reverente del arte renacentista y una indiferente y atrevida del contemporáneo”. Así al ser una figura dinámica, con movimiento propio la obra de arte en tanto objeto se transforma en plataforma de contacto, donde se

¹²⁹ GÓMEZ MORENO P. El Surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo. 2004. Página 35, 86, 104

da un dialogo sujeto objeto y toca más allá de lo fenoménico, lo fenomenológico. “el objeto sirve de provocador óptico, cuando se da una condición especial actitudinal en el observador”¹³⁰.

Observe ahora que hacia el fin de su trabajo recopilado en Luis caballero Homenaje, su obra no cambia la temática ni pierde el contenido, sigue la constante erótica, violencia y de sufrimiento, pero sus imágenes se transforman en narraciones más íntimas, pero medidas en las formas. Ahora el observador ha de hacer un esfuerzo más profundo para llegar al contenido, más allá de la composición. Es un cambio de juego psíquico, supera la crudeza y asume una posición más analítica en un mismo territorio: el cuerpo como escenario. Un cuerpo “que cuenta lo que no cambia. Cuenta el mundo del hombre, el de los sentimientos eternos, el de los sufrimientos de siempre, el de la soledad, el del agobio... simbólicamente está el hombre espoliado y condenado a la soledad de sí mismo”¹³¹

Tal como he venido señalando, los cuerpos están sumergidos en una misma dinámica, en un constante movimientos, un movimiento infinito, atemporal, porque sus historias son lo humano. Es la concupiscencia y el placer, es el contacto, es la posibilidad de acoplamiento en un juego emocional al que sucumbe todo mortal, porque está en su esencia sentir y desear sentir. Las transformaciones que ha sufrido el artista ahora han llegado a un momento en el que asume su pintura con mayor prudencia en cuanto a la definición fenoménica. La indiferenciación topográfica cuerpo-fondo obliga al observador a una mayor concentración para poder descifrar el contenido. En términos de Arnheim¹³², “las formas son conceptos, lo que interesa es que solo se pueda decir que un objeto contemplado por alguien es realmente percibido en la medida que se lo adecúe a alguna forma organizada”. Los principios gestalt están atenuados y ese es el mayor desafío al que se enfrenta ahora el observador. Las figuras de la página 274 y 275 son el ejemplo de la nueva propuesta artística, si así puede llamársela. En ambas obras el color siena claro en la base se transforma en un color más firme y fuerte a medida que avanza hasta la parte superior, donde adquiere unas tonalidades grises suaves. Las tres pinturas anteriores en el orden que estamos siguiendo, son un

¹³⁰ VILLEGAS, B. Escallón, A. M. *Ibidem*, página 264.

¹³¹ VILLEGAS, B. Aguilar, J. H. *Ibidem*. Página 264. 276

¹³² ARNHEIM Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona Paidós. 1998. Pág.41.

poco más claras, pero precisan de un cuidadoso atisbo, para acceder a los detalles definitorios de las figuras.

En la variada apreciación de los críticos de arte, hay continuamente juicios valorativos de sus técnicas y señalamientos de sus intenciones. “el gran dibujo es una muestra de la inmensa habilidad técnica de Caballero”, dice Aguilar y luego continúa, “El carboncillo parece convertirse en un medio escultórico, ya que a pesar de todo, los cuerpos presentan una tridimensionalidad que resulta del sutil diseño en escorzo y de la relación espacial entre las partes... Como el cuerpo es lo que se tiene siempre más a mano, y ya que él es la escultura perfecta, para bien o para mal, ese cuerpo es lo físico que nos determina. Luis caballero ha entendido siempre, que homenajear tal fiscalidad es solo una cuestión de lógica”.

Por contraste, ahora sus producciones invitan a una reflexión, pero desde un plano interpretativo, especialmente al contemplar las 7 pinturas que van de la página 277 a la 282. Son oleos sobre papel donde los fondos van desde un gris firme pasando por el rosa tenue, hasta verdes claro mate. Los cuerpos están planteados en pinceladas negras desde tonalidades oscuras que se desvanecen o pasan a claros de manera abruptas. En algunos momentos asumen apariencias abstractas, que se esclarecen paulatinamente a medida que se las observa con profundidad. Algunos de estos dibujos son objetos de lo que se podría considerar toques manieristas, deformaciones anatómicas, pero muy sutiles. “La deformación como concepto pictórico, es la deformación de la forma, la forma en tanto una fuerza se ejerce sobre ella. La fuerza por su parte no tiene forma. Es por lo tanto la deformación de la forma la que debe volver visible a la fuerza que tiene forma”¹³³. El verdadero encuentro con el arte de Caballero ha de posibilitar ese descifrar las fuerzas contenidas en sus propuestas.

Continuando, la serie termina con 4 obras un poco más claras que las 7 anteriores, pero sin ser totalmente definibles. Los cuerpos están planteados en tonalidades marrones que van desde el que se acerca al negro hasta uno rojizo que se asemeja a la tonalidad natural humana. Vemos cuerpos acostados doblados hacia adelante y sentados. En estos la emocionalidad expresiva facial es

¹³³DELEUZE Gilles. Buenos Aires. Cactus. 2007. Pág. 69 - 72

neutra, porque no hay caras, empero los colores y el cuerpo, invitan a pronunciarse, a sentir la obra de arte. Aquí la sensación es más discreta, más íntima y de alguna manera más tranquila.

3.4. OBRA BIOGRÁFICA

Hasta ahora, he tratado de describir sus obras en tanto arte y sus implicaciones. No obstante toda su obra tiene otra característica que le es quizá, una de las más significativas. Sobre ello Medina dice:

“Caballero quería inquietar, a tal punto que, tratando de vivir lo que pintaba, llegó a autorretratarse ensangrentado y agonizante. El Erotismo quedó así travestido en horror, dándole así a sus miserias de marginalidad, el buscado toque de belleza, pero no el de una belleza bonita sino el de belleza abisal y humana.

En los cuadros negros no relataba nada, pero se siente en ellos el dolor que causa el aniquilamiento de un ser viviente, no como un tema de la crónica roja, sino como un acontecimiento sobrecogedor y sublime. ¿Y el placer dónde está? ¿Dónde el horror? ¿Y dónde el deseo? Para resolver bien la dilogía, placer y deseo aparecen transformados en acción solidaria, situadas por encima de las mediateces del sexo. Lo horroroso es que la acción las motiva la muerte. Como Caballero no quería narrar, nada sabemos de lo que ha sucedido y en verdad no nos importa. Ante la evidencia del cuerpo exánime que yace a su lado, el amante queda transformado en doliente. El asunto ya había sido tratado por Luis Caballero, pero ahora recuperaba “la captación táctica del misterio” que Galaor Carbonell le reclama. Aunque tomó tiempo, la lección de la Pietà de Miguel Ángel había servido de guía y rendido fruto.

También, la de Goya, porque entre Caballero y Goya hay vasos comunicante. Es indudable que los temas sombríos y tremendistas del español influyeron el artista. Solo que Caballero soslayo esa influencia... Sin embargo, Goya y Caballero coincidieron al final de sus vidas. La última obra de Goya fue precisamente la de los

cuadros negros, que pintó en Madrid en la casa del sordo. Con la seguridad del que sabe que ha producido algo importante, Caballero llamó negros a sus últimos cuadros, sin adivinar, por cierto, que también serían los últimos”¹³⁴.

Ahora bien, si su obra es biográfica, ¿cuál es el marco explicativo de este hecho? Unas palabras tuyas pueden contribuir a la comprensión del tema. En una entrevista el artista dijo: “Pinto hombres porque eso es lo que me interesa” considero que su pintura describía de algún modo sus mundos internos, lo que le apetecía, lo que le gustaba y además admitió haber sido influenciado por sus experiencias de infancia. También dijo “En mis cuadros se ignora si las figuras están gozando o agonizando. Sea lo que sea, en uno y otro caso, produce el mismo abandono orgásmico. Digamos que son momentos sensuales de muerte, de placer intenso, de éxtasis donde el gesto de placer se convierte en dolor”¹³⁵. No es fantasía entonces afirmar que Caballero no era un artista “comercial”. Sus obras finalmente son sus mundos internos.

Esta plática descriptiva sería incompleta si no se viera incluir algo que ya se citó, donde el artista aseveró “esa imagen necesaria he intentado hacerla de muchas maneras: realista, expresionista, formalista; y muchas veces me perdí, porque olvidaba que esas maneras solo eran caminos distintos”¹³⁶. Y aquí nuevamente es obligado pensar en la dificultad inicial de Caballero para expresar lo que sentía. Era una batalla interna para aceptar su realidad en sus obras, porque en lo demás él vivía su intimidad, sin prevenciones. Pero a medida que encuentra formas de plasmarlo, lo hace, aunque con visos de violencia, pero también de desenfreno y provocación. ¿Qué trata de interpelar el artista?

Al pensar con detenimiento, era una forma de fijar una posición ante una sociedad que le hizo saber su malestar, por lo que pintaba, pero su firmeza ante lo que consideró era su porción vital en un

¹³⁴ VILLEGAS, B. Medina, A. *Ibidem*. Pág. 288.

¹³⁵ HERNÁNDEZ, José. *Me toco ser así*. Versión electrónica 2013. [Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/132499083/Luis-Caballero-Me-toco-ser-asi-pdf>.] José Hernández le hizo una amplia entrevista que constituye el libro electrónico, “ME TOCO SER ASI”. Este libro ha sido publicado en 2013 por Juan Simón Cano Arboleda.

¹³⁶ VILLEGAS, B. Caballero A. *Ibidem* Pagina 19.

mundo intolerante, derivó finalmente en una nueva visión de su arte. El artista libró una batalla existencial, inicialmente en una confusión de abordaje de lo público. Luego va entendiendo que ha de asumir su vida y vivirla. Cuando lo logra, su arte se transforma en un arte claro y adquiere una mayor riqueza en su contenido, en su composición y especialmente en su dialogo¹³⁷.

En esta línea de argumentación podría ahora pensarse en las vicisitudes que arrojan al hombre en los avatares de la vida sin opción de otra cosa. Hegel afirma que “por un lado vemos al hombre cautivo en la realidad cotidiana y en la temporalidad terrestre, oprimido por las necesidades y la indigencia, por la naturaleza, enredado en la materia, en los fines sensibles y en los disfrutes, dominado y desgarrado por las tendencias y pasiones naturales y por otro lado el hombre se eleva a las ideas eternas a un reino del pensamiento y de la libertad... y despoja al mundo de su realidad viva y floreciente” ahora, “la tarea de la filosofía será superar la oposición”¹³⁸.

En ese pasado y devenir el hombre trasciende mediante sus producciones, y para terminar Hegel afirma que “la obra de arte nos presenta los poderes que actúan en la historia, desligados de la inmediata presencia sensible... sin embargo en comparación con la apariencia de la inmediata existencia sensible... la apariencia del arte tiene la ventaja de que él refiere por sí mismo a algo espiritual”¹³⁹. En términos de Klee es la posibilidad de hacer “visibles las fuerzas no visibles”. El artista hade poder concretar en la realidad psíquica aquello que solo puede ser captado en la psiquis, pero impactando la condición de ser en el mundo, de otro modo la pintura sería una y llana visión de una forma simple.

3.5. DEL CLACISISMO Y ROMANTICISMO AL ARTE CONTEMPORÁNEO DE CABALLERO.

Al observar las obras de Caballero hay coincidencias con otros artistas tal como se ha señalado, pero es de particular interés su carácter barroco, sobre todo en lo que respecta al manejo de la profundidad y los contrastes, así como la bifuminación lumínica. También es muy significativa la

¹³⁷WITTGENSTEIN, L. “0011) Tractatus Filosoficus. Versión Electrónica. [Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>] [Citado Agosto de 2013]

¹³⁸WITTGENSTEIN, Ibídem.

¹³⁹ HEGEL. Lecciones de estética. Página.11

fuerza expresiva de sus obras. Estas características llevan al observador a las obras de otros pintores como Rubens, quien se caracterizó por su destreza en el manejo de la luz, la vivacidad, y la expresividad en su iconografía. La Obra de Rubens, se distingue por el movimiento y vitalidad de la composición y por las imágenes de gran carnalidad, hombres musculosos con mucha fuerza y mujeres muy sensuales. Este se acerca al ideal clásico griego y romano y en algún momento, al romanticismo, al arte barroco, y al arte renacentista. El arte hace un recorrido dentro de una cultura, y se inserta como parte constitutiva del hombre en su esencia, y nuevamente es ahí donde entra en el cuadro la filosofía.

Esa vivacidad, carnalidad y emocionalidad de la pintura es una respuesta a los interrogantes básicos de la filosofía. Es una forma de síntesis de lo humano, pero en un marco de belleza que trasciende la intención del artista y la del observador, por cuanto no agota sus diálogos simbólicos en la observación de cada persona, ni en el momento histórico en el que se la observa. Siempre hay una constante comunicativa en cada obra, sin importar el lugar y el momento histórico.

Así, las cosas antes de volver al tema del arte en sí, comprendamos que la filosofía no puede ser un cuerpo de doctrinas estables y definidas de tal manera que no se pueda alterar el discurso, más bien ha de verse según Wittgenstein como una actividad esclarecedora, mediante un lenguaje filosófico, “una obra filosófica consiste primordialmente en elucidaciones”¹⁴⁰, El fin de la filosofía no es la de establecer proposiciones filosóficas, es más bien el esclarecimiento de esas proposiciones.

Ahora bien, una pregunta crítica a estas alturas sería, ¿Una vez la filosofía aborda un interrogante filosófico, este ha de desaparecer, en tanto problema? En primera instancia se diría que no, de otra manera sería un tema acabado. Para solucionar el problema hay que diferenciar las categorías o más bien las cosas en su configuración ontológica, en primer lugar está el problema de que es lo que efectivamente ocurre en nuestra mente cuando empleamos el lenguaje con la intención de significar algo con él; este es un problema de tipo psicológico. En segundo lugar está el problema de

¹⁴⁰WITTGENSTEIN L. Tractatus, 4.112. Página 57. [Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>] [Citado Agosto de 2013]

la relación existente entre pensamientos, palabras y proposiciones y aquello a lo que se refieren o significan; este es un problema que pertenece a la epistemología.

Los dos elementos bien se encuentran en Caballero que a través de sus mensajes configura un discurso, un lenguaje, con su propia sintaxis. Cada cuadro de Caballero es un silogismo hipotético con variadas posibilidades a las cuales la filosofía entra a esclarecer. La madurez que adquiere hacia el final de sus trabajos le permitió con el mínimo de recursos hacer más elocuentes sus proposiciones. No importa si es un cuerpo íntegro, o si es un fragmento, cada cuadro es todo un discurso que impide la sustracción del observador hacia su esencia intrínseca de sensaciones. Como en las obras de Goya o Géricault, el artista sucumbe a lo trágico, para resaltar de modo grandilocuente la realidad del cuerpo, en tanto territorio de sufrimiento, si ese fuera el caso.

El escenario o contexto donde se gesta la obra de caballero propone el cuerpo desmembrado como una realidad. Quizá Caballero quiso llevar al cuerpo, de la cotidianidad a la inmortalidad, pero en un escenario más digno, rodeado de “belleza” y escoltado por la “conciencia” para que no se quedase en la mera sensibilidad. Caballero lo expresa de manera muy puntual y seguramente porque se había dedicado a reflexionar sobre ello, “nacé en un país violento”, dijo.

Sobre la importancia del contexto Häbich anota lo siguiente, “El imaginario y la promulgación de la destrucción, el desmembramiento y la fragmentación, fueron poderosos elementos de la ideología revolucionaria, al menos hasta la caída de Robespierre... En el corazón de esta iconografía de la destrucción yace el arquetipo del desmembramiento humano constituido por la decapitación de las víctimas”¹⁴¹. Tal como en los Dos Ejecutados de Géricault,¹⁴² obra en la que el artista deja ver el alto grado de dominio de la técnica y la composición, así como su capacidad para hablar a través de sus obras, Caballero también más allá de sus vivencias deja para la historia, escenas que reflejan un momento de profundas heridas y dolores inconclusos, de una sociedad que no encuentra como

¹⁴¹ HÄBICH y otros. El cuerpo fabrica del yo. Bogotá. Editorial Precolombi - Universidad Javeriana. 2005. Página. 242, 243.

¹⁴² OBRAS DE GERICAULT [Disponible en:

<https://www.google.com/search?q=todas+las+obras+de+gericault&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=siTQUqKcCJSvsAT7IIGADA&ved=0CDUQsAQ&biw=1366&bih=676>] [Citado Octubre de 2013].

resarcir sus deflexiones, y sublimar sus angustias. Lo que el artista hace es “Poner¹⁴³ de relieve esas internas relaciones en... modos de expresión”.

La grandiosidad expresiva y medida del romanticismo, el clasicismo así como el barroco se sintetizan en la obra de caballero. Algunas poseen esa medida y suavidad del objeto amado, pero en otras se aprecia el derroche de fuerzas, la sensualidad desbordada, el sufrimiento, una dinámica entre el derroche y la medida.

3.6 EL CUERPO COMO IMAGEN Y SÍMBOLO

Al pensar en este título alguien pudiera preguntar, ¿Qué tan importante es el cuerpo como imagen? O ¿Puede asumirse el cuerpo como un símbolo? “En el cuerpo tenemos espacio para la memoria, aunque el sistema corporal haya colapsado o el corazón haya dejado de latir. Los indicios albergados en el cuerpo hablan de la manera en que éste se expresa y el trasfondo de lo que está siendo expresado. Política, memoria e indicio son vectores que condicionan la acción de los cuerpos en función del régimen de significados en el cual se inscriben y del cual son y están sujetos”¹⁴⁴. Desde las formas rupestres hasta los clásicos de Velásquez o Rafael, las producciones artísticas son un condensado de significados, de historias, de puesta en escena. Y el cuerpo es la síntesis de un sin fin de discursos. Es un universo de “abstraccionismo” donde los significados adquieren su máxima expresión, pero además involucra a todos los sentidos.

Para Brigante “este paisaje cuerpo no apela, como en típico abstraccionismo, al intelecto o al ojo, sino a todos los sentidos, pues es un espacio figural que hace visibles las intensidades de un cuerpo sin órganos que ha devenido, por la violencia de la lucha amorosa, cuerpo y paisaje”¹⁴⁵. El cuerpo es un territorio de códigos inagotables.

¹⁴³ WITTGENSTEIN L. Tractatus Filosoficus. Versión electrónica. [Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>] [Citado Enero de 2014]

¹⁴⁴ MOLINA Nelson. El cuerpo: museo y significado. Polis. Revista latinoamericana. 2005 [Disponible en: www.polis.revues.org/5746]

¹⁴⁵ BRIGANTE Anna María, CHIROLLA, Gustavo, HÄBICH, SÁNCHEZ Rubén. El Cuerpo Fabrica del YO; Producción de subjetividad en el arte de Luís Caballero y Lorenzo Jaramillo. Bogotá. U. Javeriana. 2005

La pictografía de Caballero, más que cuerpos, son una metáfora, toda una simbolización variada, se inscriben en un mundo de “sentidos”. Belting cree que “entendemos la imagen del ser humano como metáfora para expresar una idea de lo humano”¹⁴⁶. Cuando se observa un cuerpo por lo general, se aprecia más que la imagen, cada imagen dice algo filosófico, ontológico y emocional. Y las obras de arte tienen la particularidad de llevar implícita toda una carga que no es vista sino por el que tiene la capacidad de entender toda la simbología que acompaña a la imagen. La imagen también es dinámica, por cuanto cada vez que se la observa puede decir nuevas cosas sobre sí misma y sobre el que está observando.

En el mundo de los símbolos Cassirer menciona que “un danzante que aparece con la máscara de Dios o Demonio, no solo imita al dios o demonio, si no que adopta su naturaleza, se transforma y se funde en él. Aquí no hay una mera imagen, ninguna vacua representación; no hay nada meramente pensado, representado o “significado” que no sea al mismo tiempo algo real y activo”¹⁴⁷.

En este orden de ideas, el arte no solo es una creación bella, también es una metáfora de la realidad en algunos casos y en otras una realidad captada y detenida, pero con su propio movimiento y dinámica interna. En Frida Kahlo¹⁴⁸, para citar un caso específico, sus obras de acuerdo a sus críticos y por los epígrafes suyos, son una representación de sí misma, aun en aquellos que son representaciones surrealistas. Así pues desde Giotto hasta los más versátiles artistas plásticos actuales, el cuerpo es el escenario por antonomasia, donde los artistas realizan sus diálogos o relatos a través de la pintura. Pero el cuerpo asume según el artista unos valores que varían de acuerdo a lo que se quiera representar. En Caballero el cuerpo es un objeto de deseo, pero también de comunicación de intencionalidad y de provocación. Igualmente su obra sintetiza una nueva visión de la realidad humana en cuanto cuestionamiento a los valores tradicionales.

“El pintor ha hecho surgir una presencia, por ejemplo el retratista no representa al Rey, no representa a la Reina, no representa a la pequeña princesa. Hace surgir una presencia... es otra

¹⁴⁶ BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Buenos Aires. Katz Editores. 2007. Pág. 109, 117, 166.

¹⁴⁷ CASSIRER, Ernest. Filosofía de las formas simbólicas. México. Fondo de Cultura económica. 2000. Pág. 293

¹⁴⁸ HERRERA Hayden. Biografía de Frida Kahlo. México. Editorial Planeta. 2002.

manera de decir que hay un hecho pictórico”¹⁴⁹ Tal como he señalado de manera reiterada, Caballero desarrolla el hecho pictórico de forma problematizadora. Moviliza al espectador hacia un laberinto obligado de interpretación personal para que el hecho adquiera el sentido personal. Y esa es precisamente la tarea de la filosofía, ir en auxilio en medio de esa reflexión para que el sujeto pueda encontrar un sentido de sí mismo, de su ser en el mundo, del estar ahí.

En Caballero todo lo que va adosado a su obra tiene un propósito, hacia el final de sus trabajos, se aprecia una madurez plástica y filosófica. Su obra aborda la técnica, pero también al ser, ser sufriente integrado en una representación singular. Son pertinentes los comentarios de Lietzow:

“Al reducirse únicamente al negro, al abandonar los demás colores, en las figuras masculinas del Caballero de hoy, a partir de sus modelos al natural a base de pincel y óleo, lo que vemos son cuerpos yacentes, desmadejados, nunca aparece el cuerpo completo, están abandonados, hay vigorosos blancos y negros, y algunas veces un catre, una meza, una manta, algo del entorno. Y todo puesto allí, parcialmente, sin caer en lo literario, es un simple esbozo de composición pictórica, sin exagerar gestos ni pormenores. La corporalidad por primera vez se define en Caballero. En vez de esa sensibilidad vibrante de sus dibujos anteriores en carbón y en pastel, aquí, con una pincelada gruesa y mediante el claro oscuro, pinta las tensiones del cuerpo y de su entorno.

Caballero siempre realista, fiel a un modelo del natural, intensifica su fuerza creadora y llega a una expresión escueta, e impresionante. Al renunciar a los detalles, mira lo principal: propone una imagen humana que muestra el cuerpo al desnudo, como la verdadera realidad de lo humano. El dolor-placer, idea central de la obra de Caballero, se reduce a un concepto integral de estos diez últimos cuadros. Ellos son una síntesis visual del sentimiento que unifica el cuerpo y espíritu frente a la imagen corporal del

¹⁴⁹ DELEUZE, G. El concepto de Diagrama. Buenos Aires. Cactus. 2007. Pág. 52,53.

ser humano, que solamente por la comprensión artística y analítica del observador que llega, estas obras, vuelve a dividirse en zonas de dolor y placer”¹⁵⁰

Igualmente haciendo una interpretación de su trabajo Fietta, considera que la obra de Caballero es una obra “nada vulgar ni amanerada. Sus imágenes son dramáticas o lánguidas, explícitas y elegantes, los cuerpos de sus personajes emanan energía, pero también gracia en el gesto”¹⁵¹. En las páginas 227 a la 237, hay una serie de pinturas sanguinas sobre papel y carboncillo, que bien traducen los comentarios anteriores. Esas producciones son muy elaboradas en cuanto el detalle corporal sin exagerar nada, son solo cuerpos bien pintados donde priman las proporciones y la simetría corporal. Cada detalle sin importan la grafía corporal es “perfecta”. Termina su trabajo con 6 oleos sobre lienzo a los que Caballero denominó “negros. Fueron parte sus últimas producciones que como en todo su trabajo, plantea ese culto por lo bello, pero igualmente con esa representación estética de la fuerza, de la expresión corporal en movimiento, de otro que valida mis sentimientos.

Con una posición semejante a lo ya expuesto Albert Loeb escribió:

“para Luis Caballero, cada gesto del hombre es un objeto de belleza. Dibuja a sus modelos hasta tarde en la noche. La emoción ante esos cuerpos –a veces un simple pie, una mano, un hombro- enriquece su mirada y hace nacer tantos dibujos, tantos cuadros, todos sobre el mismo tema y todos distintos. Convencido del camino que ha seguido, deja de preocuparse por entrar a la historia. Su única ambición es profundizar y perfeccionar su obra.

... nos dejó una obra inconclusa. Sus últimos cuadros, los que pudo terminar antes de que la enfermedad lo privara con la crueldad de las facultades físicas para pintar, son, según el mismo, los más maduros, los más logrados. Su paleta declinaba entonces en

¹⁵⁰ VILLEGAS, B. Lietzow, G. *Ibíd.* Página 218

¹⁵¹ VILLEGAS, B. Fietta, J. *Ibíd.* Pág. 226

infinitas sutilezas, los negros los grises, y los blancos. Era quizá una premonición de la noche en que iba a hundirse cuatro años más tarde¹⁵².

En 1990, realizó dos autorretratos de los muchos que hizo, pero estos cobran una particular significación porque finalmente parece que sus cuerpos sufrientes tienen una verdadera faz. Su cara. Son obras de una emotiva y conmovedora expresión. Finalmente emerge en su rostro mucho de lo que sentía. Es uno de los pocos pintores que le pone rostro al dolor en una exactitud real, a partir de sí mismo. De Caballero se puede afirmar sin ambages, que la vida es la circunstancia más influyente en el que hacer de un artista autóctono.

3.7 ARTE Y FILOSOFÍA

Pichón – Riviere, al comentar sobre la ciencia y la posibilidad de aplicarla a los análisis artísticos dijo en una entrevista: “ciencia y arte no son opuestos. Son dos caminos que, transitados sin miedo, con la debida profundidad, entrega, y sed de aventuras, nos internan en el mismo misterio¹⁵³, otro tanto podría afirmarse sobre la filosofía. Siendo el arte una manifestación del hombre, en tanto hombre. Luego de haber recorrido por variados autores y haber profundizado sobre la trascendencia del arte en el hombre, es permisible concluir que la esencia del ser humano está íntimamente relacionada con el arte. Si así es, entonces la filosofía tiene mucho que decir al respecto.

Para comprender de manera más clara esa relación dejaré que Paul Klee, presente su visión de esa intercepción cierta y necesaria:

“La fuerza creadora escapa a toda denominación, en último análisis permanece como misterio indecible. Pero no un misterio inaccesible, incapaz de conmovernos hasta lo más hondo. Nosotros mismos estamos cargados de esta fuerza hasta el último átomo de medula. No podemos decir lo que es, pero podemos acercarnos a su fuente.

¹⁵² VILLEGAS, B. Loeb, A. *Ibíd.* Pág. 296.

¹⁵³ ZITO LEMA, Vicente. *Conversaciones con Enrique Pichón-Riviere, sobre el arte y la locura.* 1993 [Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/132065561/Zito-Lema-Conversaciones-con-Enrique-Pichon-Riviere-sobre-el-arte-y-la-locura>] [Citado Mayo 20 de 2013].

Probablemente ella misma es materia, una forma de materia que no es perceptible con los mismos sentidos que los otros tipos conocidos de materia. Pero es preciso que se deje conocer en la materia conocida.

La génesis como movimiento formal constituye lo esencial de la obra... el movimiento es naturalmente un dato previo absoluto y no reclama en tanto que fuerza infinita ninguna sacudida enérgica particular... la obra es en primer lugar génesis y su historia puede representarse brevemente como una chispa surgida misteriosamente de no sabemos dónde, que inflama el espíritu, acciona la mano y transmitiéndose como movimiento a la materia, deviene la obra”¹⁵⁴.

Klee teoriza sobre la forma como la actitud y competencia artística, si es que así se la puede denominar, deviene en la esfera humana. Ubica el proceso dentro de un contexto filosófico. No podríamos entender desde esta perspectiva la presencia del arte en el mundo, si no fuera por la filosofía que define y establece los medios a través de los cuales las obras de arte adquieren vida y sobre todo explica como los artistas son dotados de esa habilidad.

Son varios los filósofos que asumieron el arte, y filosofaron sobre sus características, génesis, y concreción en el mundo material. No obstante Hegel reconoce que hubo quienes pensaban que el arte no es una manifestación del espíritu humano. De hecho Hegel asumió la defensa del arte como producto espiritual y del intelecto humano:

“Hemos de conceder por lo menos que el espíritu está capacitado para tener una conciencia, y, por cierto una conciencia intelectual de sí mismo y de todo lo que brota de él, pues precisamente el pensamiento constituye la naturaleza más íntima y esencial del espíritu. En esa conciencia intelectual de sí mismo y de sus productos, prescindiendo del grado de libertad y arbitrariedad que se dé en ello, si el espíritu está verdaderamente presente allí, se comporta con su naturaleza esencial”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ KLEE, Paul. Teoría del arte Moderno. Buenos Aires. Cactus. 2007. Página 57 – 61.

¹⁵⁵ HEGEL; W. Ibídem. Pág. 12 – 14

Es claro que el filósofo está de acuerdo en que el intelecto como ente activo desarrolla una actividad y que dentro de esta actividad está la obra de arte. Tal como se ha señalado en el capítulo uno, no hay ningún acto humano que no pueda ser abordado desde la filosofía.

Desde esta visión, la obra de arte al ser abordada desde la filosofía, ha de dar cuenta de algunos elementos que aborda Hegel al referirse a la forma concreta y el contenido:

“el arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata, en forma sensible y bajo la forma y no del pensamiento y la espiritualidad pura. Y esta representación tiene su valor y dignidad en la representación y unidad entre ambas partes, entre la idea y la forma. En consecuencia la altura y excelencia del arte en la realidad correspondiente a su concepto, dependerá del grado de interioridad y unidad entre la idea y la forma y que estas aparezcan elaboradas en recíproca compenetración¹⁵⁶”

Observadas bajo este imperativo hegeliano, las obras de Caballero en su totalidad guardan una correspondencia clara en este sentido. Los cuerpos en las obras del artista en su forma son como cualquier cuerpo, pero al detenerse a observar su contenido en tanto relato, la situación automáticamente cobra una significación que concatena obra como elemento visual y configuración de significados. Estas configuraciones de significados sobre determinadas series de “concepciones del mundo”.

Así las cosas, en el análisis los cuerpos masculinos muertos, agonizantes, dormidos, en éxtasis o simplemente abandonados a sí mismo o la soledad y la oscuridad tienen un elemento común que guía al observador a su esencia, por que como forma posee un correlato que trasciende lo visual. Para comprender con mayor claridad fijémonos en la descripción que hace Klee sobre la génesis de la obra de arte. Primero él describe un “impulso creador” que determina una forma, concibe una figura, la “energía esperma”, primero el impulso, luego la forma y finalmente la creación completa.

¹⁵⁶ HEGEL. *Ibidem.* 64, 65.

Una chispa misteriosa inflamante, a partir de aquí se conduce la concreción de la obra. Klee, también plantea un “movimiento previo” a la creación de la forma, “luego un movimiento actuante, operante, y finalmente el paso a los demás a los espectadores a través de los movimientos consignados en la obra... lo que permanece de la vida, es lo espiritual. Lo que en el arte es artístico. La exigencia de lo absoluto”¹⁵⁷. En Hegel lo absoluto tiene otro sentido en el saber, corresponde a la posibilidad en tanto se puede acceder al objeto.¹⁵⁸

Dentro de esa misma reflexión Deleuze¹⁵⁹ cuestiona, ¿Qué puede esperar la filosofía de la pintura? Y a través de su discurso sobre estética responde en variadas formas señalando elementos que han sido expuestos por otros como Hegel, y Kant inclusive. El Filósofo al asirse de periodos y tendencias en el arte, lleva al lector una reflexión profundo de los momentos en que el arte tanto en Egipto, como Grecia, y el periodo medieval hasta el momento actual han contribuido una serie de elementos que facilitarán el análisis y sobre todo la conceptualización del arte en tanto producción humana, como un producto del “alma”. En términos fenomenológicos Deleuze va deshilvanando las características que en el tiempo han determinado la consolidación del arte, como una manifestación suprema del “hombre”. Cada elemento, cada, señal, cada acto creativo en este quehacer ha sido el producto de un acto creativo, lleno de significados, en movimiento atemporal y temporal. Atemporal por que las obras de arte pertenecen a su tiempo a un contexto histórico, pero son atemporales por que la belleza no tiene tiempo, la belleza, es belleza en cualquier tiempo.

Desde el mismo momento cuando Heráclito percibió el movimiento, la dinámica del universo, se estaba ante la posibilidad de una transformación de la realidad. Esa transformación desde lo artístico, adquirió distintos matices, el teatro de la cual da cuenta la tragedia griega, la poesía, el canto y la pintura solo para señalar algunas. Ahora bien, cada una de las artes, parte del interior del hombre, como productos creativos. Pero el arte tiene la particularidad de inquietar, de exacerbar el espíritu. El hecho de tocar la sensibilidad interna y alterarlo hace que sea posible ser asumida desde la filosofía, desde una visión comprensiva.

¹⁵⁷ KLEE, Paul. Teoría del arte moderno. Buenos Aires. Cactus. 2007. Pág. 57-61.

¹⁵⁸ PÉREZ Soto, Carlos. Santiago de Chile. Lomm Ediciones. 2006. Pág. 79-83.

¹⁵⁹ DELEUZE, Gilles. El concepto de diagrama. Buenos Aires. Cactus. 2007. Pág. 22.

4. CONCLUSIONES

Al abordar las obras de un artista con el objeto de hacer una reflexión, lo que resulta ser un viaje al infinito, por cuanto las obras de arte se transforman de manera permanente, máxime si se la observa bajo la lupa de la filosofía, que posibilita al observador analítico desarrollar agudeza e intuición para buscar detalles y elementos que derivan en una comprensión nunca agotada de la obra de arte en cuanto a contenidos. Esta perspectiva de análisis filosófico, fue el fundamento para preguntarnos si eran las obras de arte objetos susceptibles de análisis filosóficos. Y con mira a la concreción de dicho objetivo se hizo una indagación sobre las posibilidades de dicho trabajo. Inicialmente “el neófito” se choca con la primera barrera, determinar los parámetros mediante los cuales se hará éste análisis. Hoy cuando creo que voy llegando al otro lado de la mar, entiendo que este trabajo apenas comienza, si es que debo hablar con honestidad.

Primero fue Husserl y Hegel, pero la luz que fue apareciendo en el camino permitió ver que era una tarea demasiado ambiciosa y que sería muy complicado concluirlo. Como en todas las investigaciones es preciso delimitar la tarea. El primer paso fue, determinar una visión si no unívoca, por lo menos no en pugna. Surge de esta proposición una conclusión lógica. Un autor base sería lo sensato. Se optó por Hegel, por su riqueza conceptual, sin que ello implique que Husserl no la tenga, de hecho creo que son equiparables. Se adiciona a Gilles Deleuze, por su trabajo sobre la obra de Francis Bacon, trabajo por definición, profundo, honrado, y con una seriedad científica más allá de todo cuestionamiento. Igualmente se mantuvo siempre a la vista dos grandes del arte y de las Teorías del arte; Paul Klee y Wassily Kandinsky.

Cada uno de ellos permitió comprender que el arte no es una mera afición o técnica operativa, es una “manifestación o más bien, un camino, a través del cual el hombre trasciende, en tanto creador e intérprete de lo bello”. Igualmente Luhmann, con su escrito sobre el arte de la sociedad, donde describe como las obras de arte constituyen una estructura comunicativa de lo que vive y siente una sociedad. Meditar y reflexionar mientras se observaban las obras de arte, llevó a la conclusión de que el arte como producción humana es también, históricamente una manifestación de poder,

porque las grandes obras entendiendo aquellas que han superado al tiempo y las civilizaciones¹⁶⁰, surgen en situación de opulencia y poder político.

La filosofía y el arte han estado cerca desde siempre, basta darle un vistazo a la tragedia griega, la visión aristotélica de la estética y el inicio de los grandes de la pintura, como Giotto¹⁶¹ y los que le siguieron hasta hoy. Ahora bien, esa relación arte filosofía se concreta de manera sólida cuando surgen los que se atrevieron a teorizar sobre el arte. Si se habla de teoría, necesariamente hay que mirar a la epistemología, porque sin esta no existen las Teorías. Es la epistemología quien determina si es posible que una construcción teórica adquiera el estatus de científica¹⁶².

Una primera conclusión derivada del análisis de la obra de Caballero es la perfección a que llega luego de evolucionar de figuras de imitación a una producción particularmente suya, desarrollada magistralmente en un contexto de dominio versátil de la técnica, dominio conceptual, y dominio narrativo. Su formación en la plástica y su contacto con pintores de alta calidad, le dan unas competencias que luego se verán reflejadas en su obra que es tan variada como polémica. En todo su trabajo se aprecia la línea firme, la línea discontinua, la línea tenue y la línea implícita. Siempre una línea con un dominio, una destreza magistral. Sus trazos de la línea son parte del contenido, de la narración que cada obra suya lleva consigo. Nada en sus obras es accidental, todo está permeado por una intención, dentro de una globalidad de contenido.

El manejo de la luz y la sombra es otro elemento que adiciona a su obra una particularidad especial. Un alto grado del contenido está dado por ese manejo de contrastes de la luz y la sombra. Su pintura presenta momentos confusos donde el que observa debe completar el suceso en curso. De este modo Caballero involucra al observador, le obliga a ser parte de la creación del diálogo. En algunos momentos es apreciable su intención de provocar confusión, sorpresa, inquietud, dolor, rechazo y mucho más. Es el maestro de la metáfora y de la emocionalidad. Caballero encuentra la forma de tocar la sensibilidad otro. Su pintura posee un componente existencialista que lleva al

¹⁶⁰ HOLLINGSWORTH, Mary. Argán, Giulio. El arte en la historia del hombre. Barcelona. Ediciones Serres. 1991. Pág. 35 – 41.

¹⁶¹ HOLLINGSWORTH, Ibidem.

¹⁶² HENSSEN Johannes. Teoría del conocimiento. Bogotá. Panamericana. 2010. Pág. 87-105.

observador a su interior y moviliza su sensibilidad, o aceptación o rechazo, esa es la postura del observador. Aboca al ser humano a cuestionamientos y autocuestionamientos.

A lo anterior hay que observar en la expresividad de sus obras. El artista aborda de manera espléndida la expresividad humana. Sus cuerpos, expresan todo, están imbuidos de todo, menos de felicidad. Se anudan, de repelen, se alejan, se acercan en un claro movimiento. Sus obras no están en reposo, ni en la muerte. Los músculos tensionados, las figuras arqueadas, la tensión de la nuca, la exposición del cuello en gestos de emocionalidad extrema, que es recurrente en toda su obra desde el inicio hasta el final. Los vencidos se manifiestan en desvanecimiento pero un desvanecimiento en movimiento, porque no han terminado de caer. Hay muchos gritos, de distinta intensidad. Algunos anhelan, otras rechazan, pero todos están en función de una acción en curso. Una de sus obras que aparece en la página 14, muestra una escena altamente violenta quizá una de las más expresivas. Maneja de modo magnífico, las vicisitudes, dolor humano, el dolor del alma, que trasciende la acción física.

Igualmente se concluye que la obra de Luis Caballero ha de verse como obra única, pero no se puede decir que sea inédita en todo el sentido de la palabra, inicialmente es una obra de rasgos manieristas, (El manierismo surge en los inicios del siglo XVI) que presentan una anatomía desfigurada, pero bien planteada, técnica presente en D'vinci, Rafael, y el Greco entre otros. Ese manierismo se aprecia en su inicio especialmente cuando aún imita algunos de sus mentores, pero la conserva por algún tiempo hasta adentrado los ochentas y ahí de manera gradual desaparece. Los sfumatos como el de la página 265, muestra como el artista adquiere un dominio de las técnicas clásicas, en la materialización del arte, que ya habían sido utilizadas por los grandes pintores, como D'vinci, Tintoretto, Rubens y Tiépolo.

Así pues, su pintura se sustenta en toda una variedad de detalles que ya habían sido utilizados, pero él los reinventa y plantea en una especie de nuevos escenarios y en ese orden han de analizarse.

Otro elemento que se encontró en el proceso analítico es, el dialogo a través del cuerpo, este se convierte en el centro del discurso de Caballero. Sus cuerpos son toda una propuesta de contenido.

Un antecedente en este sentido es la Balsa de la Medusa de Théodore Géricault, obra excelsa de la pintura clásica, no solo por la temática. Es una Obra que resume una cantidad de contenidos y técnica. Cuerpos desnudos, cuerpos muriendo, cuerpos aferrados a la vida, cuerpos desvanecidos, sincronía cromática, esfumatos, profundidad del pictograma, movimiento, contrastes, todo un derroche de técnica y emocionalidad. Caballero hace uso de todo este acervo artístico, producto de los grandes momentos de la pintura, en sus obras. Desde esta perspectiva, su obra es una síntesis de grandes escuelas, pero, con un toque personal.

Aun que una síntesis, su obra se separa de sus modelos en esencia, porque su propuesta se adentra en una temática que no había sido tratada con la crudeza que él lo hace. A partir de su planteamiento “temático”, él marca distancia y determina que asumirá las consecuencias de su postura ante una sociedad que ve en su momento con cierta desconfianza la temática de su iconografía. En ese contexto en el que surge su obra como una nueva propuesta vanguardista, él es un rebelde, un blasfemo en el arte. Caballero propone una visión de la sexualidad más realista, pero reconoce en su obra las “peripecias a las que se ve abocado el hombre en su vida como ser sufriente.

Sus cuerpos reflejan un estado de sufrimiento que no se evade, no se obvia, si no que se asume como natural en la existencia del hombre, su propia existencia. La gama de emocionalidad en tanto ser existencial, plantea toda una narración, toda una temática que lleva explícitamente una problematización de su propuesta pictórica. Este elemento problematizador es quizá uno de sus legados más sobresalientes. Su trabajo no es ni social, ni culturalmente neutro. Es una obra que desafía e increpa. ¿A quién? Por una parte hay un componente político. Es la polis, el escenario donde se acomoda y organiza el hombre, es en ese escenario donde adquiere sentido lo humano dentro de unos parámetros sociales y culturales, regulados, ¿por quién?, por la política. Pero fue más allá, desafió la moral imperante. Porque no se detuvo a realizar obras tradicionales, románticas, o paisajes de la belleza natural, no, el abordará las vicisitudes del ser humano, en tanto ser sufriente dentro de una moral “inconveniente, de ahí que su obra sea provocadora”.

La obra de Caballero es una apología al cuerpo, porque él sintetiza en este, más allá de las técnicas, lo que es para el cuerpo. Él inicia su camino con cuerpos metafóricos en cuanto no tienen caras definidas, ni una taxonomía clara de origen, pero esto va cambiando a medida que sus convicciones se acentúan en una realidad personal, muy personal. Pasa de los cuerpos sin emotividad a las manifestaciones de expresión con alto grado de emotividad muy clásica. Dolor, agresión y sumisión. Pero todo tiene lugar en el cuerpo. Nada está lejos de lo humano. Los contenidos que no hacen parte del cuerpo, solo están allí para reforzar los contenidos propios del cuerpo. Así que sus obras poseen una ilación de sus contenidos y todas conducen al cuerpo como elemento central, como eje protagónico.

Otro elemento fundamental en este análisis es la profundidad del dominio de Caballero sobre la arquitectura corporal. Sus figuras sin importar si están completas o son fragmentos, conservan una armonía tanto de formas como de la acción en curso. Sus cuerpos, en caída, arqueados, expuestos, sostenidos, atados, en penumbras, anudados con otros cuerpos, abandonados, las sensaciones, en todas las poses o intenciones posibles, no se salen de su forma, ni de su emocionalidad. Aun cuando la pintura muestre un fragmento del cuerpo, es fácil ver la figura en su conjunto, completa, es como ver el giro del vestido de alguien que está tras la puerta o avanzando luego de haber cruzado la esquina. No podemos pensar en el fragmento si no en la figura completa. Más aun, su trabajo es tan expresivo que es fácil intuir la emocionalidad y todo el contenido como un todo, no como un fragmento.

“Se ha expuesto que el cuerpo es mucho más que el caparazón de una identidad psicológica o la percha en la cual se cuelgan accesorios de la época. El cuerpo es un lugar, un discurso y un objeto de control¹⁶³” (Molina). ¿Por qué el cuerpo y siempre el cuerpo? Tal vez porque el cuerpo es todo para mí hasta un punto obsesivo; y que lo veo y siento cargado de todo lo que para mí significa algo. Solo cuando dibujo un cuerpo me siento implicado yo mismo de manera casi carnal”, dijo Caballero. Su trabajo con el cuerpo como figura central plantea toda una propuesta discursiva en cuanto

¹⁶³MOLINA VALENCIA, Nelson. «El cuerpo: museo y significado controlado », *Polis* 11 | 2005, Puesto en línea el 27 agosto 2012, [Disponible en: URL : <http://polis.revues.org/5746> ; DOI : 10.4000/polis.5746] [Citado 10 de Diciembre de 2013]

establece una posición sobre el cuerpo como símbolo de lo profano, que la sociedad niega, pero que hace parte de su vivencia cotidiana. Lleva al observador a lo “humano”, le induce a la reflexión sobre su “mismidad”, su condición existencial, sus tragedias, sus amores y desamores, sus desvelos, sus tristezas, sus pasiones. Cuando Caballero afirma “pinto el cuerpo porque me gusta”, no solo es el gusto en tanto actitud proclive a, es también su preferencia por los cuerpos que hablan por él, es la materialización de una fantasía. Es como ya se ha señalado su discurso, su narración. Toda su obra es una problematización.

Ahora bien, su discurso, tiene varios elementos que no se pueden obviar, a), es un discurso íntimo sobre sus vivencias, b) es un discurso filosófico por que plantea una necesidad de trascendencia y sentido de vida y c) es un discurso artístico, porque el arte le posibilita una propuesta desde la pictografía, donde narra o pone en escena una realidad a través del cuerpo.

Una obligada conclusión es que la obra de Caballero es una búsqueda constante de algo nuevo, del perfeccionamiento, de un ideal de belleza, “de una imagen que se imponga por sí sola, y que llegue a tener una existencia y una vida propia”. Es una especie de inconforme, que una vez termina una obra, ya está buscando mejorarla para llegar a una nueva dimensión en su búsqueda. “Ser pintor para mí, es buscar esa imagen y es también esperarla y saber encontrarla”¹⁶⁴, y añadió “ser pintor para mí es tratar de dar una forma visual a mis emociones”. Esta concepción sobre su trabajo se percibe en su evolución como artista, si bien toda su obra está concebida dentro de una incuestionable belleza, sufre un cambio sustantivo en el tiempo.

Para ilustrar lo anterior, observe un óleo y carboncillo de 1970, donde aparece una mujer voluptuosa, manierista, proyectando un grito y con cierta sutil alteración de la estabilidad, en un fondo ocre en la parte superior interrumpido por una banda azul y otra negra para luego retomar un ocre más oscuro en la base, y luego observar sus últimas producciones, es evidente que el artista, afinó, su técnica, pero especialmente llegó a un punto donde podía hacer un derroche de emoción en los contenidos sin recurrir a la totalidad, bastaba un fragmento, su obra es más intelectual, mas poética, mas

¹⁶⁴ VILLEGAS. *Ibidem*. Pág. 310

provocadora. En su proceso de maduración el artista sin salir de la temática que le identifica en toda su producción, deja ver su capacidad única para comunicar y sobre todo para problematizar.

Tal como lo planteo Marta Traba, “en su obra no hay goce, no hay felicidad”. Es perceptible una ambivalencia entre placer y algo de sadismo. En un tríptico de 1977 se puede ver la crudeza del sufrimiento, pero un sufrimiento aparentemente consentido, no hay huida, solo se está ahí, para sentir. La técnica en esta obra, realza el contenido de la escena, transmite sin ambigüedades la fuerza en cada pincelada. También, en dos de sus autorretratos que ya se describieron se muestra como caballero puede transmitir la imagen del dolor y del sufrimiento.

La obra de Caballero tiene una particularidad y es que no tienen nombres sus cuadros. Esta anomia resulta ser una ventaja y desventaja. ¿Qué buscaba el artista con esta característica de sus obras? Es una ventaja porque permite una visualización analítica más personal para cada a observador y esto puede derivar en una mayor riqueza interpretativa, no se está sesgado por un nombre y se fuerza al observadora seguir una sugerencia por parte del artista. Es una desventaja por que puede dificultar una ilación en los análisis.

Desde la perspectiva de Gilles Deleuze, se puede concluir que la pintura configura un tipo de lenguaje referido a lo físico, al cuerpo como discurso. Este lenguaje puede de alguna manera conducir y configurar sensaciones. Los cuadros de Caballero en tanto obras materiales, objetivas, son un vehículo que conduce a dichas sensaciones.

Desde una postura Hegeliana el artista “crea” a partir de una genialidad una obra de arte, está a su vez según Deleuze se libera de los clichés a medida que el artista asume su producción como única y la libera de lo común, de lo estandarizado, para darle un carácter singular. Esta singularidad hace de cada obra de arte, todo un universo donde el observador crea y recrea niveles de sensación. Así la obra arte tiene un componente intrínseco que corresponde a su creador, como el que da a luz la producción artística y un extrínseco que se refiere a la recreación y sensaciones por parte del observador de la obra de arte. El cuerpo es la apertura a la sensación.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ, Francisco Eugenio. Manual de Lógica. Bogotá. Edit. Universidad del rosario. 2007

ARGULLOL Rafael. Tres Miradas Sobre el arte. Barcelona. Icaria Editorial. 1985.

ARNHEIM Rudolf. El pensamiento visual. Barcelona. Paidós. 1998

CABALLERO A. Villegas, B. Luis Caballero, Homenaje. Bogotá. Villegas Editores. 2007

BRIGANTE, Ana Ma. Chirolla, Gustavo, Häbich Gabriela, Sánchez, Rubén. El cuerpo Fabrica del Yo. Bogotá. Editorial Precolombi – Universidad Javeriana. 2005. Páginas 142, 143.

CABALLERO, L. Esa imagen que busco, Lecturas dominicales. Bogotá. 1994. El tiempo, 9 de julio de 1995.

CANO ARBOLEDA Juan Simón. Me toco ser así. Versión electrónica. 2013. [disponible en: <http://es.scribd.com/doc/132499083/Luis-Caballero-Me-toco-ser-asi-pdf>]

CARL Jung. Recuerdos, Sueños y Pensamientos, Barcelona: Seix y Barral. 2004. pág. 153.

CASSIRER Ernst. Filosofía de las formas simbólicas. México. Fondo de Cultura Económica. 2003

CONTI, Flavio. Como reconocer el arte Barroco. Barcelona. Edusa Editores. 1998.

DAS, V. Sujetos del dolor, agentes de dignidad. Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Bogotá. 2008.

DETREZ, Conrad Catálogo de exposición galería Jade – Colmar, 1980. Tomado de: Magazín dominical No.643, El Espectador, 10 de septiembre de 1995.

MOLINER, María. Diccionario de María Moliner. Barcelona. Edit. Greda. 2007.

ESCALLÓN, A. M. Caballero: decálogo de sensaciones, columna El Arte de hoy, El Espectador, agosto 4. 1989.

FERNÁNDEZ, M. Del inconsciente freudiano, al significativo lacaniano. Medellín. Editorial universidad de Antioquia. 2001.

FRANCASTEL, Pierre. Impresionismo. Barcelona. Editorial Bruguera Emece. 1993. Pág. 55-73.

FREUD, S. Los textos fundamentales del psicoanálisis. Barcelona. Altaya. 1993.

GAUGUIN, P. 2010. [Disponible en: <http://artetorreherberos.blogspot.com/2010/05/paul-gauguin-1.html>] [Citado Agosto 27 de 2013].

GENNARI, Mario. La educación estética. Arte y literatura. Barcelona. Paidós. 1977.

GÓMEZ MORENO Pedro Pablo. El Surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo. Buenos Aires. Paidós. 2004.

GOZZOLI María Cristina. Como reconocer el arte Gótico. Barcelona. Edusa Editores. 1998.

GRISALES VARGAS, A. L. El Arte Como Horizonte: Del Vínculo Entre Arte y Religión en la Cultura Griega. 2002. [Disponible en: http://www.google.com/#hl=es-419&gs_rn=7&gs_ri=psy-]

Gran Espasa Ilustrado. Espasa Editores: Madrid. 2007.

HEGEL. El concepto de Diagrama. Buenos Aires. Cactus. 2007.

HEGEL. Lecciones de Estética. México. Ed. Coyoacán. 2002

HEGEL. Lecciones de estética. Volumen II. Buenos Aires. Cactus. 1989. [Disponible en: <http://es.thefreedictionary.com/manierismo>] [Citado Octubre de 2012]

JUNG, K. G. Los arquetipos y el inconsciente colectivo. Madrid. Editorial Trotta. 2002

KANDINSKY Wassily. De lo espiritual en el arte. México. Ediciones Coyoacan. 2007

KANDINSKY, Wassily. Punto y línea sobre el plano, Contribución al análisis de los elementos pictóricos. México. ED. Coyoacán. 2007. Pág. 10 - 14.

KANT, I. Critica del Juicio. 2003 [Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>] [Citado Septiembre de 2013].

KLEE, Paul. Teoría del arte Moderno. Buenos Aires. Cactus. 2007.

KRAMER, K., "Kant o Hegel, esbozo de una alternativa relativa a la teoría de la verdad dentro de la filosofía idealista clásica", en Anuario filosófico. (No. 2), 1982. páginas 19-32.

LUHMANN Niklas. El arte de la Sociedad. México. Universidad Iberoamericana. 2005.

MACHADO, M. C. La función del objeto a y la lógica del análisis. Medellín Editorial Universidad de Antioquia. 2008

MATURANA Humberto. La verdad, ¿objetiva o construida? Tomo II. Barcelona. Anthropos. 2009

MOLINA Nelson. El cuerpo: museo y significado. Polis. Revista latinoamericana. 2005. [Disponible en: www.polis.revues.org/5746].

OLIVA MENDOZA, Carlos. Estética y fenomenología en Hegel. México DF. Universidad Nacional Autónoma de México. 2009.

OLIVAR MENDOZA, CARLOS. Figuras, Estética y Fenomenología en Hegel. [Disponible en: http://www.academia.edu/242312/Figuras._Estetica_y_fenomenologia_en_Hegel.] [Citado Agosto Marzo de 2012]

PATOCKA Jan Introducción a la Fenomenología. Barcelona. Herder. 2007

PÉREZ C. Sobre Hegel. Santiago de Chile. Editorial LOM. 2010.

REVISTA CREDENCIAL HISTORIA. Bogotá. Colombia). No. 111. 1999

ROMANO, Eileen. "Leonardo", Los grandes genios del arte, n.º 17, Madrid. Unidad Editorial, S.A. 2005.

RYNCK, P. Rosso Fiorentino, El descendimiento de la cruz. Cómo leer la pintura. Bogotá. Editorial Random House Mondadori. 2005. pp. 154-155.

TRABA, Marta. Selección de textos. Luis Caballero. Bogotá. Museo de Arte Moderno. 1984. págs. 61-62

VARGAS Guillen, G. La experiencia de ser. Bogotá. Sociedad san Vicente de Paul. 2005

VILLEGAS, L. Luis Caballero Erótico. Bogotá. Villegas editores. 2008

VILLEGAS, L. Luis Caballero Homenaje. Bogotá. Villegas Editores. 2007

WITTGENSTEIN L. Tractatus Filosoficus. [Disponible en:
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>]

ZITO LEMA, Vicente. Conversaciones con Enrique Pichón-Riviere, sobre el arte y la locura. 1993
[Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/132065561/Zito-Lema-Conversaciones-con-Enrique-Pichon-Riviere-sobre-el-arte-y-la-locura>] [Citado Mayo 20 de 2013].

OTRAS LECTURAS

GADAMER, Hans-Georg. Arte y Verdad de la palabra. Barcelona. Paidós. 2012.

HEGEL F. Lecciones de estéticas Volumen I. Barcelona. 1989.

CRESPO, Paula. Sensación y Pintura en Deleuze. Santiago de Chile. Pontificia universidad Católica de Chile. Aisthesis. No. 47. Santiago. 2010.

AISTHESIS N° 47 (2010): 272—283. ISSN 0568— 3939 © Instituto de Estética — Pontificia Universidad Católica de Chile. Sensación y Pintura en Deleuze. [Disponible en:
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100019] [Citado julio 2013].