

**El cuerpo representado por Luis Caballero como reflexión polisémica en la creación  
artística**

**Laura Restrepo Arenas**

**Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales**

**Asesor (a)**

**Mónica Patricia Hinestroza Blandon**

**Magíster en Historia del Arte**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**MEDELLÍN**

**2019**

**EL CUERPO REPRESENTADO POR LUIS CABALLERO COMO REFLEXIÓN  
POLISÉMICA EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA**

**LAURA RESTREPO ARENAS**

**Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
MEDELLÍN  
2019**

*A mi hermana Leyla en su eternidad*

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, Juan Carlos y Marleny y mi hermana, Daniela, a ellos gracias por este apoyo incondicional. A mi asesora, Mónica Hinestroza, por la paciencia y por su conocimiento compartido en todo este tiempo. A mis maestros, Fernando Rojo, Melissa Aguilar, Kamel Ilian y Danny Urrego, quienes me construyeron para llegar aquí, aportando cada uno desde su función académica en mi crecimiento personal y profesional. Y a mis amigas, a todas ellas les agradezco por aguantarme en los más complicados momentos y por ayudarme a fluir.

*¡Gracias totales! ... como diría Cerati.*

# TABLA DE CONTENIDO

<b>RESUMEN</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	<b>10</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	<b>12</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>15</b>
<b>OBJETIVO GENERAL</b>	<b>15</b>
<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>	<b>15</b>
<b>1. MARCO TEÓRICO</b>	<b>16</b>
1.1 SOBRE LUIS CABALLERO	16
1.2 EL CUERPO HUMANO PARA LA HISTORIA DEL ARTE	17
1.3 EROTISMO Y VIOLENCIA EN GEORGE BATAILLE	21
1.4 REFLEXIÓN SOBRE LA SEMIÓTICA	22
<b>2. METODOLOGÍA</b>	<b>34</b>
<b>3. POLISEMIA EN EL CUERPO REPRESENTADO POR CUATRO PINTORES EN LA HISTORIA DEL ARTE</b>	<b>37</b>
3.1 EL BARROCO COMO INICIO DE TRANSFIGURACIÓN CORPORAL	37
3.2 EL CUERPO ANÍMICO EN LA HISTORIA DE LA PINTURA	39
<b>4. ANÁLISIS EN TRES PLANOS SEMIÓTICOS A DOS OBRAS DE LUIS CABALLERO</b>	<b>51</b>
4.1 BREVE RECUENTO DEL ARTISTA	51
4.2 MODELO DE INTERPRETACIÓN DE PERE SALABERT EN LA OBRA DEL ARTISTA	54
<b>5. PROPUESTA ARTÍSTICA PICTÓRICA DEL CUERPO HUMANO COMO OBJETO POLISÉMICO</b>	<b>68</b>
5.1 EXPERIMENTACIÓN SENSITIVA	71
5.2 EXPERIMENTACIÓN MATERIAL	74
5.3 DESDE LO SENSITIVO A LO MATERIAL	76
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>83</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>87</b>

## RESUMEN

En esta monografía se indaga la polisemia del cuerpo humano a partir de representaciones pictóricas, abordándose en una primera instancia desde cuatro grandes maestros de la pintura en la historia del arte. Esto, para posteriormente analizar dos obras del artista colombiano Luis Caballero con base en un modelo de interpretación semiótico planteado por el teórico catalán Pere Salabert, con el fin de reconocer el simbolismo encontrado en las obras del artista referente para la reformulación de un lenguaje artístico propio la investigación-creación aquí propuesta.

**Palabras claves:** cuerpo humano, gestualidad, pintura, Luis Caballero, semiótica, erotismo y violencia, creación artística.

## INTRODUCCIÓN

Resulta muy común encontrar en la base de datos de una academia, de una biblioteca o incluso en internet, investigaciones sobre el cuerpo humano con relación al arte; no obstante, se genera aquí en este trabajo monográfico la necesidad de relacionar esta figura corporal con una concepción polisémica que puede devenir este mismo cuerpo dado que, resulta interesante percatarse por medio de la pintura de una pluralidad de significados que el artista puede generar con su lenguaje artístico, ya sea consciente o inconscientemente de ello.

Entonces bien, teniendo en cuenta que la obra puede adquirir caracteres simbólicos por medio de su contenido formal -denotando que la representación de ésta es una sustitución del artista en las imágenes- el pintor puede recrearse y a través de ellas mostrarse a un espectador, siendo una alternativa de transmisión de un pensamiento al “desnudarse” de una manera metafórica ante el otro. Por lo tanto, en esta investigación se postula el cuerpo humano en el campo pictórico como la manera más concreta de una generación de significados, pues en la variedad de posiciones, gestos y colores que están allí, se puede hallar lenguaje a partir de la figura.

De tal modo, esta pesquisa se emprende por la experiencia estética que se proporcionó al ver la obra del artista colombiano Luis Caballero, dado que la formalización que él mismo le dio al cuerpo humano en la representación pictórica estuvo muy ligada a exploraciones personales y sensitivas que reconoció con el arte. Éste pues, concibió términos como violencia y placer desde una mirada igualitaria, pues menciona con respecto a su obra: “se ignora si las figuras están gozando o agonizando. Sea lo que sea, en uno y otro caso, se produce el mismo abandono orgásmico” (Caballero, 1986. Pág.13); apareciendo entonces como un artista disímil a su generación artística y a las que antecedían a él, por lo que entonces éste pintor sería un punto de

partida para las miradas de los siguientes artistas, de tal manera que esto lo convierte en un artista consagrado en la órbita del arte en Colombia de la segunda mitad del siglo XX

Para el abordaje de esta monografía, se parte de plantear un objetivo general, que es en sí mismo el analizar desde la teoría semiótica, la figura corporal representado en la pintura como la condición más concreta de una polisemia artística, partiendo así de dos obras del pintor colombiano Luis Caballero: el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990. Esto pues, para dar respuesta a una inquietud propia sobre las significaciones que devienen de la representación pictórica de la figura humana, por lo que se tratará de resolver en esta pesquisa de acuerdo con tres objetivos específicos, primeramente se parte de reconocer historiográficamente el cuerpo humano como imagen representativa de una polisemia en las pinturas de cuatro pintores consagrados: Pedro Pablo Rubens, Theodore Gericault, Eugene Delacroix y Francis Bacon; segundo, es interpretar la carga simbólica de las obras de Luis Caballero (el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990) a partir de un modelo de interpretación del autor Pere Salabert, en el que se analiza el cuerpo representado en su funcionalidad expresiva contrastado con los referentes antes mencionados. Por último, y en una tercera instancia se llegará a elaborar una propuesta de creación pictórica en la que se proponga la interpretación de elementos formales, conceptuales y semánticos analizados en las obras el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990-. del pintor Luis Caballero.

Estos pues, con la funcionalidad clara de sustentar de la mejor manera la indagación sobre las significancias que proporciona la figura corporal en las interpretaciones pictóricas. Por lo tanto, las unidades temáticas de este trabajo de investigación-creación se fundamentan, primero, al reconocer el cuerpo humano de acuerdo a cuatro pintores notables de la historia del arte no sin antes plantear que la exploración sensitiva con respecto al arte se configura desde un antecedente expresivo en el tiempo, el Barroco como inicio de la concepción anímica de la representación, por



tanto, en esta primera unidad temática se analiza la función expresiva de Pedro Pablo Rubens, Theodore Gericault, Eugene Delacroix y Francis Bacon, de acuerdo a una obra analizada por artista.

Segundo, se realiza un breve recuento de la vida del artista referente, Luis Caballero, con la intencionalidad de dar un contexto a su relación con el entorno, desde las primeras apreciaciones de la imagen del cuerpo en su infancia, hasta las influencias familiares para su proceso creativo. Más adelante, se aclara el modelo de interpretación acogido para esta monografía, formulado por el teórico español Pere Salabert, para así, analizar las obras -el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990-, contrastando al final este análisis, con los artistas abordados en el primer capítulo.

Tercero, a partir de las relaciones encontradas de los simbolismos del cuerpo humano representado en las referencias antes indagadas, que inicia desde Rubens, Gericault, Delacroix y Bacon, hasta llegar a Luis Caballero como gran influyente en este proceso creativo; por consiguiente, configura una sensibilidad a los signos gestuales del trazo y la mancha, que permite ampliar las posibilidades de interpretación, aunque, en este capítulo se aborda la investigación de acuerdo a las exploraciones sensitivas y a las exploraciones materiales, aunque no se logra tal expresión y estilo propio, sin antes haber tenido en cuenta el proceso de exteriorización emocional que existió en estos grandes pintores de la historia del arte.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La obra artística siempre ha sido víctima de los distintos análisis en la teoría del arte, debido a su utilización como objeto que sustenta la mayoría de sus ponencias, exaltándola, hasta el punto de alejarse del creador y centrarse solo en la obra; tal es así, que se convierte en una etapa difícil para algunos de los teóricos comprender lo que transcurre en la mente del artista al momento de crear. Por esta razón, entender cómo se establece la relación entre el objeto representado y el sujeto que lo crea es el sentido de esta investigación; así que, se crea la inquietud de cuál es el mejor objeto que pueda producir una auto referencialidad para el artista y de esta manera si el cuerpo representado puede cumplir esta función.

Ahora bien, se puede intentar comprender las obras artísticas con cualquier herramienta de análisis cercanas al área, tales como el método iconográfico, la estética, o bien la sociología logra ayudar a este proceso; sin embargo, se considera que por medio de la línea de la semiótica se alcanza a interrogar los códigos que genera el objeto, en tanto la relación que preocupa a esta investigación, sujeto-objeto, teniendo en cuenta el cuerpo como objeto simbólico. No obstante, no se quiere decir que será la única herramienta que se utilizará para este análisis, porque los otros métodos ya mencionados también pueden apoyar a la construcción de esta monografía.

De ante mano y para responder a todo esto en el trascurso de la investigación, se comenzará por analizar la obra del artista colombiano Luis Caballero con respecto a su producción pictórica delimitada desde 1976 hasta el año 1990, más específicamente con dos de sus obras: el tríptico *Sin título* de 1976 y *El gran telón* de 1990; esto, en contraste con algunos de sus referentes artísticos como Pedro Pablo Rubens, Theodore Gericault, Eugene Delacroix y Francis Bacon.

Por consiguiente, considerando a Caballero como uno de los mayores exponentes en cuanto a la producción de un cuerpo pictórico como objeto simbólico y que en cierta medida se puede tomar en cuenta que son indudables algunos significados en las pinturas del artista, como el erotismo, el dolor y también el placer; éstos, son de algún modo evidentes en su obra y quizá no tendría ningún propósito esta investigación, sin embargo, no es lo que se percibe a simple vista en la obra de este artista, el problema se inserta en saber qué puede haber más allá de su trabajo artístico, del cuerpo físico que él pinta y de ese gesto de lo erótico, el dolor y el placer. Las manifestaciones del trazo que se realizan la representación de un cuerpo humano a través del dibujo o la pintura, es lo que pone en movimiento esta pesquisa.

Dicho esto, se parte entonces de la siguiente pregunta de investigación: ¿Desde la teoría semiótica se puede identificar el cuerpo humano como la condición más concreta de una polisemia artística partiendo de dos obras del pintor colombiano Luis Caballero: el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990? En tanto que, ese cuerpo humano ha sido un elemento simbólico, expresivo y comunicante a través de la historia del arte.

## JUSTIFICACIÓN

Esta investigación se centra en el cuerpo humano utilizado como interlocutor de un artista, el cual evidencia códigos de acuerdo con sus posturas, gestos y rasgos de su personalidad, en una masa de órganos que funciona para el creador como un objeto de transmisión donde se convierte en un medio para el diálogo con el espectador; más aún, el cuerpo se ejerce en este caso como un macro tema que acogen algunos artistas en el caso de Colombia como Darío Morales, Pedro Nel Gómez, Débora Arango u Oscar Muñoz. En la poética artística colombiana, los productores de obra subyacen a un trabajo pictórico respecto a sus connotaciones epocales, sumergiéndose en la política como un discurso de fácil acceso y perdiéndose quizá del foco de un lenguaje propio<sup>1</sup>. No obstante, en este sentido, Luis Caballero es quien toma el cuerpo como una autorreferencia, donde habla de sí mismo, de su sentir; de este modo, es la producción del artista que se analiza en esta investigación, donde cada una de esas composiciones pictóricas es símbolo de *sí-mismo* y propone su propio lenguaje buscando la relación de pensamiento-cuerpo, no solamente de cómo se posiciona el cuerpo frente al mundo o siendo una composición lineal cuerpo-sociedad. Este trabajo monográfico se atrevería a afirmar que la composición de Caballero es una constante circulación entre obra y artista, en la búsqueda de las experiencias corpóreas a las experiencias cognitivas, siempre girando en un mismo eje. Si se observa la obra de este artista (el tríptico *Sin título* de 1976 y *El gran telón* de 1990), su voz y expresión se encuentra en los cuerpos que él representa,

---

<sup>1</sup> Mencionándose esto, de acuerdo con la apreciación precisa del artista:

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

entrelazando conceptos como dolor y placer<sup>2</sup> -que normalmente son antagonistas- pero que desde los estudios psicoanalíticos de la teoría de Sigmund Freud se resalta la simbiosis de estos dos términos, en el que placer se dirige a las pulsiones y el deseo del hombre y en tanto, el dolor es una aparición violenta de energía; por lo que, en esto se inscribe la unión de estos dos términos, en el que la pulsión y la energía resultan a un mismo nivel y activa la excitación. Entonces, para el artista, el éxtasis se encuentra en el deseo de pintar imágenes de figuras humanas en movimiento erótico, pero al mismo tiempo está su pretensión de pintar esa angustia y violencia que estaba latente al momento de crear, Caballero (1986. Pág. 84) mencionaba que debía aparecer una constante relación entre violencia y placer en su trabajo; y al mismo tiempo este deseo que muestra en su pintura es la recreación de su ser, pues José Hernández (1986) menciona que, “los cuadros no son de Caballero. Son Caballero” (p.16)

Este trabajo de investigación surge entonces de la hipótesis que el cuerpo humano en el campo pictórico es la manera más concreta para que se realice una autorreferencia<sup>3</sup>, no expresamente un autorretrato, sino que a través de otros personajes el artista actualiza un sistema en el que, en cuanto a la creación de una figura humana dotada de códigos, él mismo puede reflejarse en el objeto representado, como un espejo.<sup>4</sup> Aclarando que, según la teoría del Estadio del espejo de Jacques Lacan en VEGA (2011) se menciona que:

---

<sup>2</sup> “Es apasionante esta similitud que existe entre los gestos de dolor y de placer” hablando el artista en el texto: Hernández, José y Caballero, Luis. (1986) *Me tocó ser así*. Bogotá. Editorial La Rosa.

<sup>3</sup> “el cuerpo es la condición radical de la significación. Esto quiere decir que el cuerpo no se concibe como un ‘contenedor’ o ‘hardware’ sino que pasa a ser aquello que permite y define radicalmente el modo como habitamos el mundo y generamos sentido” CONTRERAS, María José (2012) *Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria*. Chile. Pag.14

El yo está primariamente en el exterior (no hay un movimiento expansivo de un interior a un exterior como en Freud) sino al revés, y esto por lo constitutivo de la exterioridad de la imagen en la que el yo, por identificación, se forma.

Ahora bien, se utilizará como herramienta de investigación la teoría semiótica para identificar la comunicación no verbal ejercida por el artista en su obra partiendo de un modelo de interpretación semiótico planteado por el teórico español Pere Salabert, entendiendo ésta como la mejor línea investigativa para este análisis de obra, pues la estructuración de los signos y símbolos que se evidencian en el cuerpo representado respecto al inconsciente del artista es la base de esta monografía.

En conclusión, el aporte de la investigación al proceso creativo es importante puesto que lo que se busca es reconocer su correlación con la creación de obra inédita personal, propia, que evidencie la conexión interior-exterior, que es, en cierta medida, altamente influenciada por el artista investigado en cuanto a su proceso de formalización y de conceptualización.

## OBJETIVOS

### Objetivo General

Analizar desde la teoría semiótica el cuerpo humano como la condición más concreta de una polisemia artística partiendo de las obras *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990 del pintor colombiano Luis Caballero.

### Objetivos específicos

- Reconocer el cuerpo humano como imagen polisémica en la historia del arte a partir de algunas manifestaciones pictóricas de Pedro Pablo Rubens, Theodore Gericault, Eugene Delacroix y Francis Bacon, con el propósito de comprender la figura corporal como lenguaje expresivo.
- Interpretar la obras -el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990- del pintor colombiano Luis Caballero el cuerpo representado en su funcionalidad expresiva a partir de un modelo de análisis semiótico del teórico y filósofo de arte Pere Salabert.
- Elaborar una propuesta de creación pictórica que proponga la interpretación de elementos formales, conceptuales y semánticos analizados en las obras el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990-. del pintor Luis Caballero.

# 1. MARCO TEÓRICO

## 1.1 Sobre Luis Caballero

Esta investigación busca identificar el cuerpo como un objeto directo de polisemia artística, a partir del análisis a dos obras del artista colombiano Luis Caballero -*Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990-, quien nace en Bogotá el 27 de agosto de 1943, perteneciente a la familia Caballero Holguín, familia bastante reconocida en la esfera pública del país.

Ahora bien, el pintor, según la descripción biográfica que hace el Museo Banco de la República en la página oficial “estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes en Bogotá. Entre sus maestros figuraban Antonio Roda, Luciano Jaramillo y Marta Traba”<sup>5</sup>. Es importante resaltar esto ya que el proceso creativo de Luis Caballero comenzó a conectarse con referentes artísticos respecto a la figuración corporal, lo que así mismo conllevó a la interpretación de otros pintores internacionales, como es el caso de Velásquez en cuanto a la tecnicidad en la pintura; Rembrandt y Caravaggio en las interpretaciones de la luz; Rubens, Gericault, Delacroix y el propio Bacon en tanto las composiciones de las figuras humanas. El propio Caballero menciona en una publicación que: “el pintor que niega las influencias es un mentiroso”<sup>6</sup>, confirmando que el encuentro que tuvo con la obra de Antonio Roda fue una base de influencia bastante fuerte en su trabajo, aunque no tanto como la que obtuvo del pintor irlandés neofigurativo Francis Bacon, siendo un punto de partida para la creación. Lo anterior se ve evidenciado en sus primeras grandes obras, entre ellas la galardonada *Cámara del amor*, presentada en la Bienal de Coltejer de Medellín en 1968. No obstante, la representación del cuerpo es disímil después de 1970, donde empieza a

---

<sup>5</sup> <http://www.banrepcultural.org/luis-caballero/linea-de-tiempo.html#!prettyPhoto>

<sup>6</sup> Hernández, José y Caballero, Luis. (1986) *Me tocó ser así*. Bogotá. Editorial La Rosa. p.42



mutar la forma en la que tuvo lugar la influencia neofigurativa por una figura más humanizada, esto es pues, en una observación a la figura corporal desde un sentido más carnal, más arraigada a las manifestaciones clásicas que permitían el reconocimiento del hombre desde la pintura realista.

Así entonces que, el tríptico *Sin título* de 1977 basado en una influencia Manierista<sup>7</sup> se compone de unos aspectos más llevados a su propio sentir, dando paso a una iconicidad de la obra más acercada a su experiencia. Y más adelante, con *El gran telón* de 1990, reformula esa idea manierista y configura su propia concepción de plasticidad en la obra, dándole lugar al gesto y la fuerza en el trazo, más que el color y la tecnicidad clásica, aunque no dejando a un lado toda la influencia de los grandes maestros de la historia del arte. Decía Caballero en 1990 en una entrevista con el periodista José Hernández, el 22 de septiembre: “Me di cuenta además de que tengo tendencia a perderme en los detalles y de que así voy quitando fuerza a la obra”<sup>8</sup>, al hablar de esos detalles de acuerdo a su incidencia con el arte clásico.

## 1.2 El cuerpo humano para la historia del arte

Sobre el entendimiento sobre la figura humana en la historia del arte, pero a partir de su expresión más concreta de las emociones, el Barroco parte como inicio de un estilo que marcaría lo que llamamos *Arte* en el mundo moderno y contemporáneo, dado que las formas que lo habían circunscrito se liberan y se convierten en un movimiento constante. Al respecto, Traba (S.f., p.11) menciona en sus teorías sobre el Barroco que “la pluralidad está dominada por un ritmo, movimiento o arabesco, o forma lumínica, tan intensa, que domina todo el resto y es la que impone

---

<sup>7</sup> Donde los artistas se dejaban llevar por sus gustos, alejándose de lo verosímil, tendiendo a la irrealidad y a la abstracción. Información recuperada de: <https://www.arteespana.com/manierismo.htm>

<sup>8</sup> Hernández, J. (22 de septiembre de 1990). Viaje a lo imposible. El Tiempo, 2A.

su ley”; esto para hablar de lo que ocasionó ésta época para la historia del arte, un dominio total para las concepciones de expresión, iluminación y teatralidad.

Había entonces para Luis Caballero una concepción del cuerpo humano desde las referencias pictóricas ya antes mencionadas en la historia del arte: Pedro Pablo Rubens, Theodore Gericault, Eugene Delacroix y Francis Bacon. En primera instancia, analizando la teoría historiográfica de cada uno de estos artistas, iniciando con Rubens, la historiadora de arte estadounidense Svetlana Alpers, de acuerdo a su libro *La creación de Rubens*, señala aspectos esenciales de la obra del artista y toma como referencia algunas de sus pinturas, entre ellas *La matanza de los inocentes*, *La Kermesse* y *la Ceguera de Sansón*. Anunciando que en cada una de ellas hace alusión a la violencia vivida por el artista, la primera, *Matanza de los inocentes*, una recreación de una escena bíblica, “presenta una descripción detallada de cuerpos de niños, rostros desencajados de unas madres frenéticas y soldados atacando”<sup>9</sup>. Luego en *La Kermesse*, representa una fiesta campesina en la que se referencia el pueblo de Flandes en Bélgica, obra en la que “Rubens nos ofrece una fiesta campesina como modelo de existencia pacífica en una época de guerra”<sup>10</sup> y en la que el artista “transformaba la vulgaridad campesina en arte”<sup>11</sup>. Del mismo modo, después, con la *Ceguera de Sansón*, referencia de nuevo un acontecimiento de la biblia, donde, para el artista, el cuerpo del hombre adolece de una manera diferente, si pudiera llamarse placentera, pues menciona Alpers (2001) que:

Para Rubens, la sumisión o posesión por un cuerpo femenino, o simplemente ceder, es algo agradable y en un sentido significativo, necesario para realizarse como hombre. (...) no le

---

<sup>9</sup> Alpers, S. (2001). *La creación de Rubens*, traducido por Amaya Bozal, Madrid. p. 32

<sup>10</sup> Ibid. p.54

<sup>11</sup> Ibid. p.71

interesa tanto el poder de las mujeres, sino el placer y fecundidad de la sumisión masculina.

(p.182)

Desde la concepción de la corporalidad, esto último confirma la correlación del artista alemán con la creación de Luis Caballero.

Con respecto a Theodore Gericault, el romántico francés, su proceso artístico se ve ligado a su relación con el entorno político de la época, argumento que corresponde de acuerdo al libro *Historia del arte* Vol XII (1996), en el cual se menciona que:

Theodore Gericault tenía veintitrés años cuando los ejércitos aliados llegaron a París y Napoleón se ve forzado a abdicar. Este joven, nacido en Ruán, se convertiría en uno de los principales representantes de la pintura romántica, al remplazar la hegemonía de la razón y los héroes de la revolución de David por personajes anónimos e infiernos humanos propios de una generación desilusionada. Gericault escribió a su compañero Dedreux-dorcy: “Nada es sólido, todo se me escapa, todo me engaña, nuestras esperanzas y nuestros deseos no son en verdad, aquí abajo, sino vanas quimeras, y nuestros éxitos, fantasmas que creemos haber apresado. Si hay algo cierto para nosotros en esta tierra son nuestras penas. El sufrimiento es real, mientras que, por el contrario, las dichas son sólo imaginarias” (p. 2196)

Por tanto, Gericault nos muestra que la preocupación por el cuerpo humano de acuerdo a su época, ya era una condición ligada a su sentir, a las emociones que ocasionaba su entorno.

De modo similar, el pintor Eugene Delacroix, pero de una manera atemporal a su época debido a su insistencia por desligarse del clasicismo formal de la obra plástica que habitaba entonces en el arte “sustituyó el dibujo de contornos, destinado a inmovilizar la forma en su perfección conceptual, por las fuertes líneas compositivas y el color, aliados al dinamismo y la

excitación de la sensibilidad”<sup>12</sup>; lo cual deviene en cierto sentido de la influencia Barroca en la liberación del trazo hacia las emociones, dado que Delacroix trabajó siempre a partir de sus emociones.

Por último, la pesquisa que se realiza para el análisis del artista irlandés Francis Bacon, arroja una información que resulta muy afín a la practicidad del artista colombiano Luis Caballero, dado que impregna a sus obras toda una connotación directa con la sexualidad y la violencia, analizado esto desde la experiencia corporal, el dolor y el éxtasis. El autor Ciro Palacios (2008. Pág. 252), en el artículo *El arte disonante de Francis Bacon*, señala que “Bacon representa al cuerpo retirándole lo humano que puede haber en él, mostrando la tensión a la que está sometido”; por tanto, postula ese cuerpo humano como la manera de generar una transmisión simbólica de su psiquis, de la información guardada y reprimida en su inconsciente, como el caso de la violencia de la I Guerra Mundial, donde por ejemplo “en una serie pintada en 1952 sobre perros que gruñen, Bacon intentó impactar al espectador al hacerle tomar conciencia de la crueldad y la violencia”<sup>13</sup>. También utilizando la deformación alude a esa crueldad manifestada en la guerra, donde relacionando a Gilles Deleuze con las vivencias de Bacon después de haber reconocido toda la violencia del nazismo expresa “el cuerpo es figura, no estructura. A la inversa, la figura, siendo cuerpo, no es rostro y ni siquiera tiene rostro” (Deleuze, 2003, pág. 255)

---

<sup>12</sup> Océano-Instituto Gallach. (1996) *Historia del arte Vol. XII*. (ISBN 84-494-0322-7): España. Océano grupo editorial, S.A. p. 2198.

<sup>13</sup> Palacio, Ciro, *El arte disonante de Francis Bacon*. En revista: Lienzo. Universidad de Lima, N° 29 Nov 2008. p. 241

### 1.3 Erotismo y violencia en George Bataille

En las obras del artista Luis Caballero - el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990- se halla una relación estrecha de la concepción de violencia y placer, por lo que, en este sentido, se encuentra al placer inscrito en la pulsión erótica. De acuerdo con ello, se inscribe a continuación la teoría planteada por George Bataille (1997) en la que menciona que:

El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación.  
(...) si nos remitimos a la significación que tienen para nosotros esos estados, comprenderemos que el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte. (...) ¿qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violencia del ser de los que toman parte de él? ¿una violación que confina con la muerte? (...) Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento.  
(p.21 y 22)

Por tanto, y al parecer con relación a esta investigación, Luis Caballero bien tenía claro que era indispensable separar los términos de *violencia* y *placer* puesto que aquellas manifestaciones pictóricas eran en sí mismas una representación de su “desfallecimiento” según Bataille desde su erotismo. Según Bataille, en el acto erótico los cuerpos se descompensan, pues llegan a un estado de éxtasis y un estado casi de muerte. Parafraseando a Caballero (1968) cuando menciona “¿el erotismo no le parece un contexto?”, podría pensarse que el artista planteaba también en su contexto el deseo del hombre. Al respecto, en el libro *El Erotismo* (1997) Georges Bataille lo explica claramente cuando menciona:

Es difícil, sin duda, percibir clara y distintamente la unidad de la muerte, o de la conciencia de la muerte, y del erotismo. Inicialmente, el deseo incontenible, exasperado, no puede oponerse a la vida, que es su resultado; el acontecer erótico representa, incluso, la cima de la vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, (...) la vida desborda, alcanzando, al desbordar el delirio extremo. Esos cuerpos enredados que, retorciéndose, desfalleciendo, se sumen en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que, más tarde, los condenará al silencio de la corrupción. (p. 52)

De esta manera se correlaciona esta interpretación del erotismo y la violencia con el proceso de creación propio donde se comprende que la violencia emocional se manifiesta en la representación pictórica, que en el caso personal se fundamenta debido al contexto religioso, el ser y su vinculación con Dios en esta cultura occidental patriarcal.

El placer es, según Bataille (1997. Pág. 53) “¡la muerte vinculada al pecado, a la exaltación sexual, al erotismo!”.

#### **1.4 Reflexión sobre la semiótica**

Ahora bien, la posibilidad de generar una interpretación a un artista de acuerdo a su obra puede orientarse desde un método iconológico de Panofsky, o estético, o sociológico; no obstante, la herramienta de investigación a emplearse para esta investigación es la semiótica, partiendo de un estudio de los símbolos que puede denotar la pieza pictórica. Es pues, el plano semiótico la ruta más apropiada para el análisis del artista colombiano Luis Caballero en cuanto a las piezas: el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990; donde desde la perspectiva de indagación de signos y símbolos, la figura humana se convierte en el medio de exteriorización mental. Dicho esto,

quizá se pueda ser un poco insolente al tratar de entender a Luis Caballero en cuanto a la teoría semiótica, porque para interpretar simbólicamente a alguien sin su presencia y sin el conocimiento de sus pensamientos, teniéndolo *in situ*, puede resultar atrevido a la memoria del creador y a quienes tuvieron cercanía con él.

Si bien esta investigación es una mirada a uno de los mejores pintores del país en el siglo XX<sup>14</sup> para tener referencia sobre su propuesta para el propio proceso creativo, el rastreo a la inconmensurable significancia que puede haber en sus composiciones sería un despropósito realizarla someramente desde un análisis descriptivo de su obra, en tanto que la semiótica amplía las posibilidades de estudio de las piezas, lo que ayudará en cierto sentido a interpretar cada uno de los gestos que señaló su pincelada. Es por esto que este análisis intenta conectarse con la propia propuesta de creación artística proyectada para esta investigación, por consiguiente, se plantea una pesquisa del cuerpo humano más allá de lo que pueda percibirse a simple vista en las dos pinturas de este artista -*Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990- ; así como la información visual que proporciona el reconocimiento de cuerpos que divagan entre el dolor y el placer, como el contenido contextual que puedan tener. En esta dirección, este trabajo investigativo requiere buscar a profundidad en las formas invisibles el simbolismo hallado en cada una de las figuras que componen el cuadro; si bien decía Arheim (2002):

---

<sup>14</sup> Mencionó la teórica argentina Marta Traba: “En 1968, Luis Caballero ganó, en Colombia, el Primer Premio de la Bienal de Arte de Coltejer. A los veinticinco años se consagró mediante este episodio como el pintor colombiano más notable de su generación y el sucesor directo de Alejandro Obregón y Fernando Botero. Enteramente ajeno a la influencia de ambos artistas, su pintura descendía en cambio, de modo bastante directo, de dos ingleses: el pintor pop Allen Jones y el pintor neo-figurativo Francis Bacon.” en HERNÁNDEZ, José y Caballero, Luis. (1986) *Me tocó ser así*. Bogotá. Editorial La Rosa. Pag. 9

El cuerpo humano es como uno de esos calcetines navideños llenos de cosas, cuyas formas, a pesar de que determinan abultamiento visible, no se pueden discernir claramente porque la bolsa suaviza los contornos y oculta todo lo que no sobresale al exterior. (p.170)

En este sentido se parte de la hipótesis sobre la utilización de los cuerpos en Caballero como pretexto para mostrarse a sí mismo, convirtiéndolo en un representamen, es decir, la forma que se evidencia un signo de su experiencia. Al respecto, Charles Sanders Peirce (1974. Pág. 22) decía que: “Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter”, por lo que la propuesta que realizó el artista en sus obras *-Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990- habría sido en cierto sentido una representación de lo que él concebía de su mundo, el cuerpo representado como signo, considerando esta figuración como una exteriorización de un sistema inconsciente. Por su parte, Umberto Eco (1980) en su libro *Signo* menciona que:

El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un sistema de significación que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa materialmente presente a la percepción del destinatario representa otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación. (p.25)

Dicho esto, el cuerpo es una entidad presente que genera un sistema de significados, un cúmulo de códigos, en este caso una forma pictórica empleada por el artista. Por esta razón, la obra de Luis Caballero reúne en sí todo un circuito de significantes que enuncia Eco, con los cuales se genera un sistema comunicativo que incita al espectador a reflexionar sobre su proceso cognitivo<sup>15</sup>, sobre cómo llega manifestarse de tal manera. No obstante, la acción de la semiótica no se queda solo en la interpretación o en la verificación de un código, si bien lo mencionaba Eco en la anterior cita, la

---

<sup>15</sup> Esto son operaciones que realiza el cerebro para captar y almacenar información, las cuales solo son desarrolladas a partir de la experiencia, la percepción y la sensación.



semiosis va más allá del intelecto. Según Herman Parret, citado por Katya Mandoki (2008, Pág. 75) “la semiosis no es una proyección intelectual sino un universo de pasiones; el interpretante no es únicamente cognitivo sino, de entrada, emocional y ‘sentimental’”. De este modo, el rol del interpretante es analizar el representamen lo cual está fundamentado por un ícono, índice o símbolo<sup>16</sup>, donde el signo se actualiza mediante el objeto representado; por consiguiente, la ejecución de la figura humana en la pintura de Luis Caballero es, en cierto sentido, una actualización de su ser, ontológicamente hablando.

Ahora, este estudio de los signos permitirá explotar los símbolos generados por las posiciones de los cuerpos, gestos, tensiones y el resto de información visual de la obra de este artista. Específicamente, esto se analizará a partir de la información hallada en el libro de José Hernández (1986. Pág.9), *Me tocó ser así*, donde menciona que, “no tiene más modelo que sí mismo y no puede expresarlo sino a través de la destrucción de tabúes, prejuicios, categorías estéticas, tradición, contención; todos recortes a lo que él considera su libertad”. En definitiva, los significantes de Luis Caballero están ahí, en sus obras, no hay otra forma de interpretarlo si no es mediante sus pinturas, el artista se es hallado en cada una de sus representaciones y su vida se resume a grandes rasgos allí.<sup>17</sup>

La semiótica, entonces se sirve en este análisis como lo que es, una herramienta para fortalecer el estudio entre los signos con los objetos, el estudio de un signo que está referido y que está denotando estrictamente un objeto; por ello los signos enuncian cosas, tal cual como menciona

---

<sup>16</sup> Peirce menciona que un signo, o representamen: “se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado” en Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica* (p. 22). Buenos Aires: Nueva Visión.

<sup>17</sup> Si se entiende las propias palabras del artista, cuando habla en *Me tocó ser así* (1986. Pág. 62) dice: “No creo en el arte como fin en sí. La vida me interesa más que el arte. Pero no sé vivir, sólo sé pintar”, nos daríamos cuenta en esta frase que, la única forma de evidenciar sus emociones es por medio de la pintura.

Victorino Zecchetto en *La danza de los signos*<sup>18</sup> “el conocimiento de los significados de los signos supone, pues, prestar atención a las ‘res designata’, es decir, a los objetos, a los hechos y a los fenómenos que los signos señalan”.

La obra del artista reúne en sí ese circuito de significantes que enuncia Eco, con los cuales genera un proceso comunicativo que incita al espectador a reflexionar sobre su proceso cognitivo, por el cual llega manifestarse de tal manera; y, para articular estas teorías de la semiótica en general respecto a la interpretación del cuerpo como objeto simbólico que se relaciona con el sujeto, se hace necesario indagar sobre la semiótica del cuerpo. Según la investigadora María José Contreras, (2012. Pág.27) en el texto *Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria*, sugiere:

La semiótica del cuerpo busca captar la *estesia*<sup>19</sup>, es decir la articulación sensorial del sentido. Esta nueva concepción de la semiosis se abre al estudio de objetos más cercanos a la experiencia y por tanto permite analizar la captación del sentido en lo cotidiano. La semiótica del cuerpo es, en buenas cuentas, una sociosemiótica de la experiencia que busca las variables, variantes, valores y valencias de lo sensible.

Dicho esto, se comprende que Luis Caballero lleva su proceso creativo a una formulación de una pregunta por su sensibilidad por lo que quizá es una constante reflexión sobre sus pensamientos que se hacen evidentes en cada una de sus obras.

---

<sup>18</sup> Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Pág. 28

<sup>19</sup> Aclarando la *estesia*, palabra de origen griego (*aesthesia*), que significa “sensación”, no es una palabra castellana [información sacada del diccionario etimológico <http://etimologias.dechile.net/?estesia> ] por lo que, cuando se hace referencia a *estesia*, se es ligada directamente a una concepción sensible.

Igualmente, se analizan el concepto del ‘yo’ desarrollado en el transcurso del libro *El cuerpo, fábrica del yo*<sup>20</sup> para la articulación de un análisis personal en la investigación-creación que se plantea para este trabajo monográfico, por tanto, este libro es una investigación dirigida a los artistas colombianos Luis caballero y Lorenzo Jaramillo donde, se propone una teoría respecto a la función representativa del cuerpo humano de acuerdo a sus obras, sugiere que las composiciones que estos pintores realizaron, es una alusión a su “yo”. De igual manera, en este libro se referencia al neurólogo Antonio Damásio<sup>21</sup> quien parte su interpretación del ser, de acuerdo a las teorías sobre *el Self*, lo cual significa: sí-mismo. Enuncia el científico Damasio (2010. Pág.20) en el libro *Self Comes to Mind* [El yo viene a la mente] que, *The self as witness is the something extra that reveals the presence, in each of us, of events we call mental* -“El yo como testigo es el algo extra que revela la presencia, en cada uno de nosotros, de eventos que llamamos mentales”- por tanto, esto da cuenta de cómo la imagen del otro es al mismo tiempo una representación de sí mismo, y se ve evidenciada en el objeto -en este caso el cuerpo representado- como una encarnación del artista que se encuentra forma ausente en la manifestación pictórica.

### **1.3.1 Reflexión sobre la teoría de Pere Salabert**

Al hacer una indagación sobre las teorías de la semiótica general, se constatan términos que ayudaran a comprender lo relacionado con la significación de la obra plástica tanto del artista referente como de los artistas analizados en el primer capítulo; también, como éstos significados

---

<sup>20</sup> BRIGANTE, Anna M (2005). *El cuerpo, fábrica del yo. Producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*. Bogotá. Ed. Pontificia Universidad Javeriana. Pag 30.

<sup>21</sup> António Damásio, Médico neurólogo de origen portugués, realiza sus estudios en neurociencia y los procesos mentales.

se correlacionan con la investigación-creación aquí propuesta. Sin embargo, la cercanía a las interpretaciones que genera el teórico catalán Pere Salabert Solé son determinantes para el modelo de análisis principal puesto que resulta más acertado en el abordaje de las dos obras de Luis Caballero -*Sin título de 1977* y *El gran telón de 1990*-; de la misma manera, genera una conexión desde las interpretaciones que se le realizan a estas obras con la elaboración de la propuesta artística en esta monografía.

Dicho esto, se parte por estudiar las premisas de Salabert (2003), donde subraya que:

El único problema es que cuando un signo referencial cualquiera – sea icónico o no lo sea – es representativo por una intencionalidad que lo hace ser ‘acerca de’ otra cosa, también posee un contenido semántico (una significación). ¿Y no es eso a lo que llamamos símbolo? Porque un símbolo es cualquier artefacto cultural, una palabra o una religión, un cuadro de Velázquez, una flor en la solapa, un jamón o una organización política de un Estado, si – y solo si – cada una de estas cosas es capaz de referirse a alguna otra cosa para alguien de acuerdo con alguna correspondencia que las mantiene en relación. Una flor en una solapa de Maurice Chavalier, el jardín del palacio de Versalles, una cesta de Navidad o un cuadro velazqueño son signos referenciales y representativos al mismo tiempo, dado que todos ellos proceden de una intención.

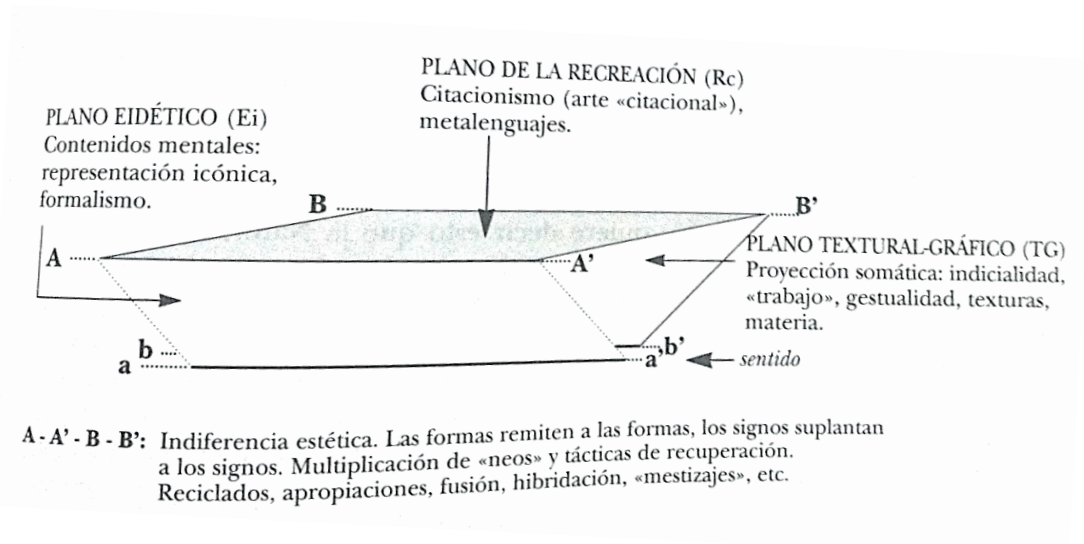
Permitiendo una inferencia sobre el hecho de que las pinturas que se han de interpretar no pueden ser comprendidas sino es por la concepción que ya tenemos del artista Luis Caballero, es decir, la iconicidad de *Sin título de 1977* y *El gran telón de 1990*, deben ser inscritas a un contexto experiencial del artista, dado que es lo que nos permite referirnos al símbolo que deviene de sus obras. Para afianzar esta investigación desde los postulados de Pere Salabert, la remisión se hace al modelo de interpretación que presenta en su libro *Pintura anémica, cuerpo succulento* (2003), donde formaliza el pensamiento de la significación de la obra plástica de acuerdo a tres planos

semióticos: *Eidético*, *Textural Gráfico* y *Recreación*, los cuales funcionan de una manera paralela y los tres términos se construyen mutuamente; es decir, no pueden subsistir ni actualizarse sin la ejecución del uno o del otro, un trípode, prácticamente. Éstos actúan como la tricotomía de los signos planteada por Charles Sanders Peirce (1974) -Ícono/Índice/Símbolo a continuación- según los cuales:

Un Ícono, es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto (...) Un índice, es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto (...) Un Símbolo, es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto.

No obstante, Salabert aterriza esta teoría semiótica de Sanders Peirce y configura una propia mirada a esta tricotomía, llevándola al contexto artístico, donde *Eidético (EI)* actúa como ícono, *Textural Gráfico (TG)* como índice y *Recreación (RC)* en concordancia con el Símbolo. Se menciona pues que lo aterriza a un contexto artístico, puesto que el teórico realiza sus investigaciones en función de la imagen artística, donde *EI* es referido al formalismo de la obra en dirección a su iconicidad; *TG* es la presencia indicativa de la pieza, el sentido gestual que permite el lenguaje artístico; *RC*, ligándose al citacionismo que fundamenta el cuadro pictórico, éstos tres

planos no pueden coexistir el uno sin el otro. En definitiva, esto se puede concebir desde una gráfica de esta articulación realizada por el autor (imagen 1):



*1 gráfica extraída del libro: Pintura anémica, cuerpo suculento. (2003) Pág. 253*

Ahora bien, se contextualiza lo anterior justificando la herramienta de la semiótica como línea investigativa a utilizar en este proceso monográfico, y el modelo de Pere Salabert como el idóneo para la interpretación de las obras del artista referente -*Sin título de 1977* y *El gran telón de 1990*- al igual que es útil este modelo para la articulación de la propuesta de investigación-creación. Sin embargo, para construir el discurso de análisis con respecto al modelo de Salabert, es necesario la postura de una disciplina afín para la sustentación de los planos semióticos, así que, con la ayuda del psicoanálisis se permitirá esclarecer significados que solo pueden ser previstos de acuerdo con lo experiencial de la infancia vivida por el artista, determinando connotaciones posteriores en su creación. En coherencia con esta pretensión, Sigmund Freud y Carl Jung hacen parte de los teóricos con los que se pretende dar estructura a esta argumentación; en primera instancia, Freud plantea una investigación psicoanalítica de acuerdo con los aspectos determinantes de la infancia de cada

persona, y es así que en el libro *Psicoanálisis del arte* (1998) menciona su postura cuando dice que:

La historia infantil de una persona, esto es, la historia de su desarrollo psíquico nos muestra que el instinto dominante se hallaba durante su infancia al servicio de intereses sexuales, y vemos una confirmación del mismo cuando en la vida sexual del adulto comprobamos una singular disminución, como si una parte de su actividad sexual hubiera quedado sustituida por la actuación del instinto dominante. (p.20)

Por lo tanto, la concepción de la referencia infantil del hombre, en este caso la vida primaria del artista Luis Caballero, se somete a lo que fue en su versión adulta, a su proceso de creación. Asimismo, la ponencia de Sigmund Freud es una base sobre la cual partir para un propio reconocimiento del pensamiento creativo en la investigación-creación que aquí se propone.

De la misma manera, Carl Gustav Jung permite a partir de su teoría formulada en el libro *El hombre y sus símbolos* (1966) identificar el término *inconsciente* como el mayor partícipe en las manifestaciones simbólicas del ser humano. Este autor concibe entonces este estado mental desde la interpretación de los sueños, pero este no es el caso aquí, por lo que se toma la teoría simbólica de Jung con respecto a cómo puede interpretarse desde lo consciente -la obra- en relación con su estado inconsciente -la mente-. De este modo, Jung (1966) pronuncia que:

Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. (...) Pero esta utilización consciente de los símbolos es solo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos del inconsciente y espontáneamente en forma de sueños. (p.21)

Entonces, la aprehensión de información está vinculada a la estructuración de una percepción sensible que realiza el hombre, contenidos que son en primera instancia una recepción no consciente y que son llevados por la mente a un profundo espacio cognitivo, como un archivador, que para el consciente debe quedar en un fango de recuerdos, quedando reprimidos y solo pueden ser abstraídos de acuerdo con una construcción simbólica del artista, en este caso en su obra. A continuación, una mirada desde Jung (1966) cuando menciona que:

Además, hay aspectos inconscientes de nuestra percepción de la realidad. El primero es el hecho de que, aun cuando nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales, visuales y sonoros, son trasladados en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente. Dentro de la mente, se convierten en sucesos psíquicos cuya naturaleza última no puede conocerse (porque la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica). Por tanto, cada experiencia contiene un número ilimitado de factores desconocidos, por no mencionar el hecho de que cada objeto concreto es siempre desconocido en ciertos aspectos, porque no podemos conocer la naturaleza última de la propia materia. Después hay ciertos sucesos de los que no nos hemos dado cuenta conscientemente; han permanecido, por así decir, bajo el umbral de la conciencia. Han ocurrido, pero han sido absorbidos subliminalmente, sin nuestro conocimiento consciente. Podemos darnos cuenta de tales sucesos solo en un momento de intuición o mediante un proceso de pensamiento profundo que conduce a una posterior comprensión de que tienen que haber ocurrido; y aunque, primeramente, podamos haber desdeñado su importancia emotiva y vital, posteriormente surgen del inconsciente como una especie de reflexión tardía. (p. 21 -23)



Así que, los estados mentales *consciente* e *inconsciente* son argumentos que se utilizan en el proceso de interpretación en esta pesquisa, tanto para el artista referente como para la propuesta de investigación-creación.

## 2. METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos planteados en esta monografía de grado, se realiza una delimitación de dos líneas de investigación para este procedimiento: la historiografía y la semiótica, donde por medio de actividades de documentación teórica y experimentación en la práctica, se lleva a un escenario cualitativo en dicho proceso que, permite técnicas investigativas como la revisión bibliográfica, análisis de contenido y un estudio de caso para el artista que se ha de analizar como referente para la propuesta artística. De igual manera, para establecer una conexión con la pesquisa del artista referente hacia el propio proceso de creación para esta monografía, se utiliza la recopilación de información visual de su obra y una experimentación con el material plástico teniendo en cuenta la información que ya antes se reconoce frente a los aspectos formales de la misma.

El proceso entonces conlleva desde las líneas investigativas, la necesidad de una documentación teórica y audiovisual en la que se parte de las siguientes técnicas:

- Una revisión bibliográfica, para esclarecer toda la información historiográfica sobre los pintores que se analizan en primer capítulo, en cuanto a los datos biográficos de estos, la información de cada una de las obras analizadas por artista y el acercamiento con el contexto de la elaboración de cada una de las piezas a interpretar; de igual manera, se utiliza esta línea de investigación historiográfica para tener conocimiento de todo lo referente al artista principal analizado en el segundo capítulo, biografía, proceso de elaboración de obra, contenidos contextuales y críticas.

También esta revisión bibliográfica permite el encuentro con el material textual de la

semiótica general, y por medio de ese rastreo de contenido se delimita a un autor en específico para trabajar sobre su ponencia. Lo que ofrece la posibilidad de añadir una disciplina afín como el psicoanálisis para la interpretación completa del artista referente y su obra.

- El análisis de contenido, que desde la concepción de lo visual posibilita la absorción de esa misma información con respecto a las obras que se analizan de los cuatro pintores en el primer capítulo; por ende, de las dos obras que se han interpretar refiriéndose al artista colombiano. Teniendo en cuenta los contenidos audiovisuales que permiten una posibilidad de recopilación de obra, se permite a la vez el análisis biográfico desde la observación de entrevistas o documentales sobre el artista.
- El estudio de caso se utiliza como enfoque al artista principal analizado, desde una perspectiva histórica y una simbólica; esto en correlación a los contenidos de obra y reseña biográfica.

En cuanto a la experimentación plástica, se realiza una exploración sensible y una exploración material:

- Primero, desde la exploración sensible, se reconocen los contenidos interpretados en el artista referente, realizándose una pesquisa biográfica para la adaptación de su proceso creativo a una recreación en la propuesta artística emergente; de igual manera, el análisis de contenido de obra, permite una influencia con respecto al gesto del trazo, desde las posibilidades de fuerza en el pincel identificada en su obra.
- Segundo, desde la exploración material, se recolecta información sobre la interpretación del cuerpo, luego se hace un análisis del contenido de esa información (esto con respecto al referente principal), se selecciona dicha información, delimitando los aspectos formales

que pueden ayudar a este proceso plástico, después se aproxima a la formalización de obra, donde se realizan acciones como traslapar el soporte, pintar sobre base transparente (acetato), pintar sobre tela, sobreponer la forma, agrupar los cuerpos y mezclar mancha y línea.

Finalizando así una congruente metodología para la investigación-creación planteada.

### **3. POLISEMIA EN EL CUERPO REPRESENTADO POR CUATRO PINTORES EN LA HISTORIA DEL ARTE**

*El cuerpo es figura, no estructura*

Gilles Deleuze

El cuerpo, a través de la historia del arte se ha configurado como una base de creación, donde muchos artistas en algún momento de su vida lo han utilizado como sustancia de un análisis anatómico o como un objeto más para sus composiciones. Empero, no todos comprenden el poder expresivo que puede tener la figura humana; de modo que, hay una minoría artística que entiende el cuerpo como mediación con el intérprete, como interlocutor con el público. Tenemos en cuenta pues el término *mediación* desde Debray (2001) donde anuncia que, “*Mediación* viene del verbo latino *mediare*, ‘estar en medio, interponerse’), correspondiente al adjetivo *medius*, ‘el que está en el centro, en el corazón, intermediario entre dos extremos’” (p.159). Entonces bien, de acuerdo con lo anterior, y para comenzar una exploración en este trabajo de investigación por la representación pictórica del cuerpo en el arte, se hace referencia a cuatro artistas que eligieron este tema como medio: Pedro Pablo Rubens, Theodore Gericault, Eugene Delacroix y Francis Bacon, entendiendo las posibilidades semánticas que puede facilitar dicha figura corpórea.

#### **3.1 El Barroco como inicio de transfiguración corporal**

Para entender desde qué punto de la historia del arte el cuerpo empezó a tomar esa connotación expresiva y significativa, tendríamos que retornar al Barroco como la etapa donde la forma se transmuta o tiende a transfigurar a un estilo en movimiento, dado que en la época “había que

cautivar, aturdir, seducir y convencer, la simple presentación de los temas religiosos dentro del cuadro del equilibrio clásico ya no bastaba; había que forzar la nota sentimental, agravar el escorzo, retorcer las figuras” (Traba, s.f, p.2) para que tomaran un sentido humanístico. Aunque, en la historia del arte se postula el Barroco al servicio de la iglesia, éste siempre fue “una apología a la condición humana”<sup>22</sup> donde el sentimiento del hombre por la vida se empodera más allá de lo afectivo y de las pasiones que por naturaleza ha de tener; donde la razón se fortalece de acuerdo a las concepciones subjetivas del pensamiento, y el tema religioso puede ser más banal para la representación de la vida mortal, de modo que, para el sujeto Barroco estar al servicio de la iglesia no le permite explorar esa sensibilidad y las experiencias corporales, ni permitirle trascender el movimiento del alma, quedando reprimido y resumido solo a esquemas canónicos. No obstante, por medio del *Phatos*, pudo el Barroco desatarse de tal conciencia racional, desde el punto de vista de la teórica Adriana Rogliano (1996)<sup>23</sup> cuando define el *phatos barroco* como:

Sentimiento de la vida transido de aquella angustia existencial que, con fuerte coloración afectiva, vehemente y profunda, sueña destruir el límite, la finitud, y se derrama en la superficie.

Un máximo racionalismo que, se traslada en el creciente dominio técnico del mundo y del hombre, es acompañado por estas vivencias afectivas (las pasiones) que se expresan en conductas individuales y colectivas y se caracterizan por la agudeza, subitaneidad y durabilidad, cuya violencia y desborde se autojustifica en el plano cognitivo y se traslada a la producción artística y a la experiencia estética.

---

<sup>22</sup> TRABA, Marta, *Teorías del Barroco* en: Conferencias sobre la historia del arte. Tema “el Barroco”. Bogotá, Universidad de los Andes, s.f.

<sup>23</sup> ROGLIANO, Adriana. *Aproximaciones al Phatos Barroco*, Artículo – Revista Arte e Investigación, año 1, N°1 Universidad Nacional de La Plata. Argentina 1996. p. 67

Es así como se empieza a entramar el Barroco como inicio de esa transfiguración del cuerpo que acoge las afecciones y las pone a su disposición para la creación; de esta manera, las figuras humanas en una pintura se presentan como si tuviesen alma, como si se encontraran en una escena de teatro. Aquí entra en juego esa dinámica que el Barroco propone para huir de la rigidez al darle alma a la forma. El autor Emilio Orozco (1969) en su ensayo *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, menciona que, “el Barroco procurará que ese espacio teatral, escénico, se nos haga un espacio real y se funda y confunda con el nuestro, con el de los espectadores” (p.45). Este, entonces, es un acontecimiento importante para lo que sucederá en la historia del arte, dado que la pintura recogió de esa teatralidad toda la esencia que el espacio le podía otorgar, las ambientaciones escenográficas, la iluminación y la composición.

No obstante, lo que más le aportó el teatro a la pintura fue, la fuerza gestual en las representaciones humanas, lo que permite una conexión con el espectador precisamente por esa expresión, sin importar la época de la composición. Un ejemplo de esto es la obra de Caravaggio, donde por medio de sus personajes y el tratamiento de la luz en su pintura, lleva al espectador a un realismo lumínico que es en cierto sentido esa “pintura teatral”, donde inmoviliza la luz para llenar el espacio de un valor expresivo y un valor gestual.

### **3.2 El cuerpo anímico en la historia de la pintura**

El cuerpo es una construcción cultural, una sumatoria de elementos que se van incorporando a él a través del crecimiento del hombre. Los pensamientos, los deseos, los afectos, la sensibilidad hacen parte de esa sumatoria, sin tener que ser elementos físicos, pues vienen del alma, su propósito es que el cuerpo genere esa interacción con el otro, una interacción no física sino anímica.

Ahora, el término “alma” proviene de la palabra *ánima* que a su vez proviene de *espíritu* y éste de *virtus*, la cual nos remite a la palabra *virtualidad*<sup>24</sup>, término que puede generar una connotación alterna a la figuración corporal; pero, es ese espacio virtual lo que genera comunicación, donde muta la imagen a una experiencia. Por consiguiente, la pintura después del Barroco toma ese espacio virtual, teniendo en cuenta lo que menciona Levy “El cuerpo sale de sí mismo, adquiere nuevas velocidades, conquista nuevos espacios” (p.24); y, al convertirlo en un espacio real donde, el espectador de la obra es quien lo actualiza, permite que la teatralidad trasmute y devenga una virtualidad de cuerpos con alma en movimiento plasmados en un cuadro.

---

<sup>24</sup> Término planteado por Pierre Levy en ¿Qué es lo virtual? Y menciona que,

De este modo, el cuerpo sale de sí mismo, adquiere nuevas velocidades, conquista nuevos espacios. Se vuelca al exterior y transforma la exterioridad técnica o la alteridad biológica en subjetividad concreta. Virtualizándose, el cuerpo se multiplica. Creamos organismos virtuales que enriquecen nuestro universo sensible sin infligirnos dolor. ¿Se trata de una desencarnación? (...) la virtualización no se puede reducir a un proceso de desaparición o de desmaterialización. Aun a costa de ser reiterativos, recordemos que la virtualización se analiza, esencialmente, como un cambio de identidad, un paso de una solución particular a una problemática general o transformación de una actividad especial y circunscrita a un funcionamiento deslocalizado, desincronizado, colectivizado... La virtualización del cuerpo no es por tanto, una desencarnación sino una reinención, una reencarnación, una multiplicación, una vectorización, una heterogénesis de lo humano.





2 La ceguera de Sansón. Peter Paul Rubens. hacia 1609 - 1610. 37,5 x 58,5 cm. Óleo sobre tela. Imagen tomada de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/rubens-peter-paul/ceguera-sanson#>

Particularmente, podría verse en la obra de Peter Paul Rubens, pintor del barroco nacido en 1577, que la forma del ser humano reacciona de una manera distinta con relación al movimiento y el simbolismo de la representación corporal; es decir, los cuerpos toman una esencia carnal que la diferencia del arte clásico. Aunque siendo Rubens contemporáneo de Rembrandt, su uso del color, de la luz y del volumen era distinto ya que su empleo fue plenamente destinado a la piel del hombre. Para Rubens, más allá del carácter simbólico que las figuras pudiesen tener -pues en sus representaciones hay acciones que demuestran una identidad nacionalista, vulgaridad de la época y una fuerza política- lo que verdaderamente le llamaba la atención era la fisonomía del hombre; allí podía encontrar esos caracteres que significaban todo lo que quería decir. Al respecto, la autora Svetlana Alpers (1995) menciona que,

Frente a la textura de la piel del italiano, moldeada por el juego de luces, Rubens prefiere la solidez de la carne. Podríamos decir que la carne de los cuadros de Rubens no es una superficie, sino la materia o material del que están formados todos los cuerpos humanos, tanto de hombres como de mujeres. Rubens también es un pintor de cuerpos masculinos: la carne, tal y como la representa, posee algo en común entre hombres y mujeres. (p.148)<sup>25</sup>

La materia que pronuncia Alpers, es en sí misma la carnalidad anímica que le da Rubens a sus corporalidades representadas. Así como el deseo que el artista tenía sobre la mujer lo podía demostrar a través de sus composiciones pictóricas, “el placer que Rubens manifestaba en el propio acto de pintar”<sup>26</sup> junto con la violencia que se puede ver en los detalles de su pintura, se perciben en la obra *La ceguera de Sansón*, obra que data hacia 1609 y 1610, (imagen 2) cuya representación alude a un pasaje bíblico, recreando el momento violento y salvaje de la pérdida del gran poder que poseía Sansón en su cabello, puesto que fue atrapado por la sensualidad de Dalila para que fuese luego traicionado por ella, dejando su cuerpo en sumisión a la idea erótica que veía en el cuerpo de dicha mujer.

---

<sup>25</sup> Alpers, S. (2001). *La creación de Rubens*, traducido por Amaya Bozal, Madrid

<sup>26</sup> Ibid. p.133



3 *La balsa de la medusa*. Théodore Géricault. 1818. 491 x 717 cm. Óleo sobre tela. Imagen tomada de: <https://www.culturabizarra.com/balsa-medusa-theodore-gericault/>

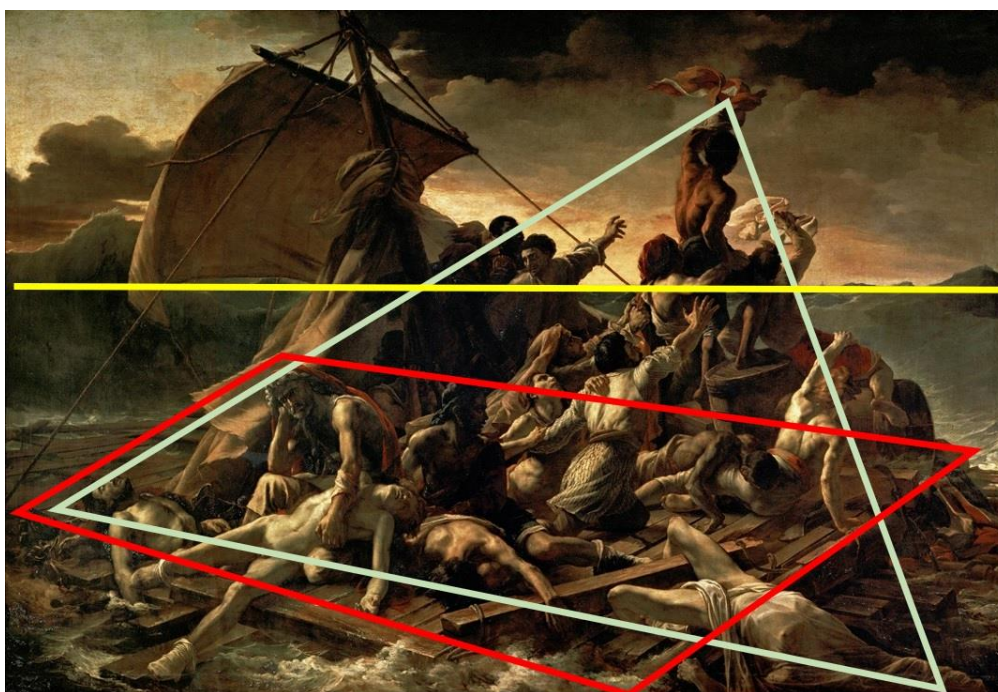
En cuanto a Theodore Gericault, más adelante en la historia del arte, aparece como uno de los artistas que, a partir de ese academicismo hallado en referentes como Miguel Ángel y Caravaggio, atrae consigo la psiquis humana para interpretarla. Es como, en 1819, realiza una de las pinturas más importantes de la historia del arte, *La balsa de la medusa* (imagen 3), donde por medio de la representación de un cúmulo de cuerpos, exhibe el egoísmo de la humanidad y la crueldad que puede haber en el hombre; de igual modo, refleja el desespero que existe en la soledad de la nada, de la desidia, de los cuerpos que se van deconstruyendo desde la mente hasta lo físico, pues en este lapso de abandono en alta mar, existió un canibalismo<sup>27</sup> que demuestra la falta de control psíquica a la que la humanidad llega después de un desasosiego.

---

<sup>27</sup> Analizado de acuerdo al documental: <https://www.youtube.com/watch?v=bTS3QMQFjTA> Minuto 16. Revisado el 17 de abril.



Desde el formalismo estético y las representaciones icónicas de acuerdo a la situación histórica francesa, en la obra de Géricault existe un fundamento de inconformidad por parte del artista respecto a las inconsistencias del pensamiento humano, hablando un poco de una época francesa donde se llevaba a cabo la restauración de un pensamiento nacionalista después de la caída del imperio de Napoleón Bonaparte; en este sentido, el artista fija su mirada en la generación de sensaciones en los rostros gestuales y las posiciones corporales de las personas que posiblemente estuvieron sobre de la balsa, son probablemente dichas representaciones, la única forma que encontró el artista para exhibir su desagrado socio-político con respecto al momento que pasaba el país Francés.



El espacio, es quizás uno de los ítems más importantes de la composición planteada por Géricault en *la Balsa de la medusa*, debido a que juega con la sublimidad<sup>28</sup> del mar y, a la vez, con

---

<sup>28</sup> Entendiendo lo sublime como categoría estética que está sometida a las condiciones de la naturaleza, donde existe belleza por sí misma.

el escaso tamaño de la balsa convertido en un símbolo de inseguridad. La espacialidad en la obra genera una referencia de lugar desde la escenificación que se propone con la balsa, los hombres y el mar; fenómeno que realiza por la composición en la pintura y que es traído de la influencia barroca, dejando esa estacidad del ambiente, creando como ya antes se mencionaba una representación virtual de un espacio teatral, una percepción de un momento dado, donde “la imagen es un percepto sustitutivo”<sup>29</sup> parafraseando al teórico Rudolf Arnheim (2001) en *Arte y percepción visual*. El alma de los hombres ubicados encima de la balsa es denotada en la percepción visual a partir de la presencia de cuerpos anímicos, con una esencia desgarrada y sin esperanza. Como puede apreciarse en el anciano del primer plano, hay un desasosiego de acuerdo con su expresión y su posición; empero, disímil a la energía que conserva el joven que parece que comanda la tripulación, dinamizando la situación trágica de acuerdo a la fuerza visible en sus brazos y en las piernas, pretendiendo darle equilibrio a la composición y convirtiéndolo en el líder del espacio.

La experiencia estética que deja la obra de Theodore Gericault se logra a partir de la información visual que hay en ella, desde el empleo de la iluminación, la perspectiva, el agrupamiento de los cuerpos, la espacialidad de la balsa con respecto al mar, las posiciones de cada uno de los hombres que yacen sobre ella, y teniendo en cuenta la referencia de Arnheim (2001) donde menciona que,

El reconocimiento explícito del observador constituye al mismo tiempo una imposición violenta sobre el mundo representado en la composición. Las distorsiones perspectivas no

---

<sup>29</sup> En Arnheim, R. (2001). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador* (No. 612.84 ARN). p.120. Cuando desde la imagen se genera una experiencia estética en el receptor de ésta, en condición de percepto, como un paquete de sensaciones remitidas por el formalismo de la obra, desde las representaciones icónicas que ésta permite; entonces, las imágenes sustituyen un espacio y un tiempo a partir de su formalismo y su transmisión simbólica.

se originan de fuerzas inherentes al propio mundo representado; son la expresión visual del hecho de que ese mundo está siendo visto.<sup>30</sup>

Es decir, en alusión a lo dicho por Rudolf Arnheim, la fuerza está en el interpretante, pero es ocasionada por la representación.



*4 La libertad guiando al pueblo. Eugène Delacroix. 1830. 260 x 325 cm. Óleo sobre tela. Imagen tomada de: <https://educacion.ufm.edu/eugene-delacroix-la-libertad-guiando-al-pueblo-oleo-sobre-tela-1830/>*

Ahora bien, de la misma manera aparece en esta investigación Eugène Delacroix, contemporáneo y amigo de Theodore Géricault, quien también reconoció que el cuerpo no es solamente un contenedor de órganos, sino que posee un alma. Delacroix, se convirtió en un artífice importante para la pintura del Romanticismo, tanto que, en sus figuras, la expresión adquiere un carácter explícito al perder la rigidez de la representación con respecto al arte clásico. Pues en este

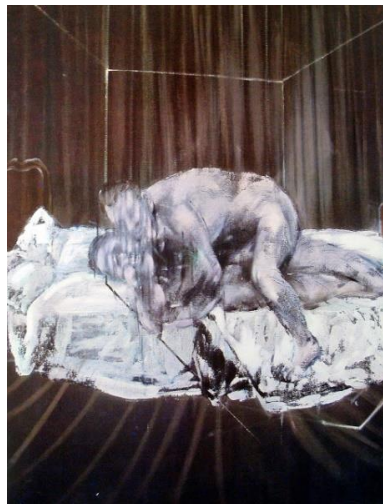
---

<sup>30</sup> Ibid. p.300

artista, aunque se puede apreciar cierta armonía en las formas debido a la influencia de los grandes maestros, se pierde el rasgo académico al llenar de ánimo los personajes y el espacio.

Por consiguiente, el dinamismo que ofrece el pintor es claramente una alegoría a su momento histórico, la obra misma se autojustifica de acuerdo a su simbolismo; por ejemplo, si vemos la obra *La Libertad guiando al pueblo* (imagen 4) es una clara representación de la revolución francesa, una súplica que realiza todo un pueblo sin categorización económica. La revolución acoge lo humano y el desespero se ve reflejado en las expresiones de cada uno de los personajes retratados; por lo que, se puede traer entonces de nuevo a colación la referencia Barroca, pues no se desencadena de la linealidad histórica del arte. De este modo, se puede relacionar lo anterior con lo que Marta Traba expresaba respecto al barroco,

el hombre barroco es un hombre que se lanza a la lucha con una pasión desenfrenada. Lo que veremos es un producto de esa pasión, de esa dislocación del clasicismo, de esa pérdida de la serenidad, de esa nueva ruptura entre él y lo que lo rodea (Traba, s.f, p.18)<sup>31</sup>



5 *Dos figuras*. Francia Bacon. 1953. 152,3 x 116,5 cm. Óleo sobre tela. Imagen tomada de: <http://eugeniomateo.blogspot.com/2012/07/francis-bacon-retratos-y-figuras.html>

---

<sup>31</sup> TRABA, Marta, *Teorías del Barroco* en: Conferencias sobre la historia del arte. Tema “el Barroco”. Bogotá, Universidad de los Andes, s.f.

Por último, se pensaría entonces que en la historia del arte contemporáneo hay un punto de partida en cuanto a la representación del cuerpo, que se ubica a principios del siglo XX con el artista irlandés Francis Bacon, quien deconstruyó la forma sometiendo al cuerpo a la descomposición, a una deshumanización que, desde las teorías estéticas, reflexiona sobre la representación en los paradigmas de belleza. Pues bien, Francis Bacon le quitaba a la figura todo lo humano que había en ella, convirtiéndolo en un monstruo y según lo que Ciro Palacios (2008) mencionaba respecto a las connotaciones estéticas clásicas “para platón, lo feo representa la ausencia absoluta, molde negativo de lo bello, privación del ser: vacío, ‘no ser’” (p.229) <sup>32</sup>. Entonces, en este sentido, lo que no es bello simplemente no existe; no obstante, esa fealdad en Bacon es una pulsión hacia las reacciones pasionales (imagen 5).

De acuerdo a lo anterior, Rosenkranz<sup>33</sup> en los análisis que hace en la *Estética de lo feo*, propone una analogía entre lo feo y el mal moral, donde lo feo representa ese infierno de lo bello y el mal moral el pecado; por esto, si planteamos un silogismo categórico de acuerdo a lo manifestado por Rosenkranz en la obra de Bacon, el pecado es su orientación sexual y su orientación sexual es la representación de lo feo. Entonces, el pecado es lo feo. La postura anterior se plantea desde la biografía del artista, puesto que su padre le ocasionó precisamente una “violencia emocional” por su homosexualidad, por lo que se podría entender esa represión del ser como la carga semiótica que le impregna a las deformaciones de la figuración humana.

Por otro lado, la obra de Bacon siempre fue en búsqueda de una reflexión del ser, puesto que comprende esa condición del hombre de una manera distinta al darle una transfiguración virtual

---

<sup>32</sup> PALACIO, Ciro, *El arte disonante de Francis Bacon*. En revista: Lienzo. Universidad de Lima, N° 29 Nov 2008.

<sup>33</sup> Rosenkranz, K. (1853) *Estética de lo feo*. Traducción y edición de Miguel Salmerón (1992). Dice que: “El infierno no es sólo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo.” p. 23



a la misma y proporcionarle otro sentido al cuerpo. Es una anatomía claro está, pero es una anatomía autodestructiva desde la experiencia que tuvo él como artista en congruencia con esa violencia emocional, estando todo el trauma de la guerra que en su momento le tocó vivir; Deleuze (2005) en *lógica de la sensación* menciona que “Bacon lleva consigo toda la violencia de Irlanda, la violencia del nazismo, la violencia de la guerra”. Toda la polisemia del no rostro en sus obras se encuentra precisamente en ese rastreo biográfico que el irlandés hizo de su propia vida, pues, las figuras sin rostro evidencian ese desfase emocional que él tuvo de su pasado; un estado inconsciente que siempre lo llevo a desfigurar la humanidad, analizándolo desde la teoría de Carl Jung (1995) cuando dice:

Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto "inconsciente" más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. (p.20)

Por consiguiente, pensando en un nazismo que le muestra la inconmensurable degradación de la vida humana dado que “Bacon se constituyó en un pintor paradigmático al plasmar la dolorosa condición del hombre desde la más cruda singularidad” (Palacios, 2008, p.250), dio un orden simbólico a todo lo que fue deconstruyendo en la vida humana, materializándolo desde su sensibilidad ante la piel del otro. Desde su sexualidad, el éxtasis y el dolor profundo que sentía por los demás, este artista tenía la capacidad de unificar la disimilitud del dolor y el placer.

En conclusión, a partir de este análisis de la representación que se hace del cuerpo a la vista de cuatro pintores en la historia del arte, se genera una singular conexión con el artista colombiano Luis Caballero, quien constituyó su trabajo como artista desde la interpretación de su propia

condición humana al igual que los cuatro mencionados en este capítulo y cómo se rescata del inconsciente todas las manifestaciones posibles desde la violencia y el placer para actualizarlas en un cuadro.

## 4. ANÁLISIS EN TRES PLANOS SEMIÓTICOS A DOS OBRAS DE LUIS CABALLERO

### 4.1 Breve recuento del artista

En la ciudad de Bogotá, el 27 de agosto de 1943, nace Luis Caballero Holguín en una de las familias más importantes en aquella época. Desde pequeño fue llevado a la iglesia con el personal de servicio de su casa o, en otros casos, llevado por su abuela. Se convence que la religión es lo más importante en su vida y que la iglesia es su lugar. Allí, aprende la anatomía y las proporciones de las esculturas y las imágenes religiosas que se encontraban dentro de la iglesia, al igual que de las imágenes que compraba fuera de la ella, al verlas, se llena de dolor y placer, pues en la iconología religiosa, el sufrimiento ha estado denotado de una forma bastante fuerte y trascendental –mucho más para si se piensa para la sensibilidad de un niño de 10 años-. En el texto en el que el ensayista Juan Gustavo Cobo Borda (2002) realiza de algunos pintores colombianos, cita la palabra de Luis Caballero, donde dice:

Ir a misa era enfrentarse a imágenes sagradas: el señor caído, San Sebastián, todos los mártires. Imágenes donde me obligaban a adorar un dolor lujosamente engalanado. Un hombre bello, colgado de una cruz. Esas imágenes que hoy, perdida la fe, todavía tienen el poder de emocionarme. En manos de la iglesia católica, donde tiene tanta importancia lo visual, la pintura se vuelve un anzuelo envenenado. Te atraen con la sensualidad para destruir tu sensualidad. Todos mis recuerdos de juventud están asociados a la idea de pecado y falta. Hay que conocer el gusto del pecado y de la falta para poder comprender la religión. Y hay que conocer el gusto de la falta para conocer el placer de la transgresión. (p.381)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> COBO B., Juan. Mis pintores. Villegas Editores. Bogotá, 2002

De esta manera, el poder de la imagen de culto para Luis Caballero tuvo bastante incidencia en su propuesta artística, puesto que obtuvo una atracción estética por los gestos que veía en aquellas composiciones, teniendo en cuenta que las imágenes religiosas más que cualquier otro tipo de imagen, posee una carga moral y evangelizadora. Así mismo, más que mostrar escenas de la historia de la iglesia católica, el propósito era fomentar el poder de Dios sobre el hombre, actuando este como la deidad superior que siempre está observando al ser humano a través de las imágenes. Ahora bien, Luis Caballero rompe el vínculo con la iglesia después de un tiempo, porque como él mismo lo llegó a expresar “sabía que una de las condiciones específicas de la confesión es el propósito de enmienda. ‘si no se arrepiente, me dijo el sacerdote, no le puedo dar la absolución. Vaya y lo piensa’ ¡nunca volví!”. A partir de esto, su residencia en la ciudad de París también influyó para ese distanciamiento con la iglesia, dado que tuvo una la posibilidad de ampliar su pensamiento respecto a los círculos sociales y artísticos.

Entonces bien, por un lado, está la incidencia religiosa en su trabajo, lo cual no se desliga de su entorno familiar, puesto se parte de una instancia de soledad que siente el artista por parte de su familia, la cual se alejaba de su trabajo y poco se interesaba en sus motivaciones. Uno de los principales problemas afectivos era la poca interacción con su padre, pues como mencionaba el pintor “lo que ocurre es que soy profundamente egoísta, como mi papá”<sup>35</sup> y esto hace pensar que, Eduardo Caballero Calderón, su padre, habiendo sido un prestigioso escritor y periodista colombiano<sup>36</sup>, demostraba poco interés por aquello que no tuviera correspondencia con la

---

<sup>35</sup> En Hernández, José y Caballero, Luis. (1986) *Me tocó ser así*. Bogotá. Editorial La Rosa. p.56

<sup>36</sup> FRANCO, David. (2010). En la tesis: *La dama de los Caballero*. Bogotá. Menciona sobre Eduardo Caballero:

Caballero Calderón empezó a escribir en *El Espectador* en 1934; el mismo año fue nombrado jefe de información, prensa y propaganda del Ministerio de Relaciones Exteriores, y en adelante, durante el resto de su vida, ejerció simultáneamente las tareas de periodista, escritor y funcionario público. Trabajó muchos años en *El Tiempo*, bajo el seudónimo de Swann (sí, 65 como el personaje de Proust) en donde en ocasiones hizo las veces de editorialista o director encargado. Colaboró con las revistas más importantes del país, como

acreditación de su nombre, ya que era un personaje importante en la esfera pública en ese momento. De igual manera, Franco (2010) en la tesis sobre la vida de Beatriz Caballero -*La Dama de los Caballero-*, menciona que:

Pareciera que todo en la vida de Luis Caballero –su obra, un encuentro de erotismo y violencia, su enfermedad, su orientación sexual– fuera la negación, el desafío a la educación conservadora que recibió de Caballero Calderón. La relación entre ambos fue siempre tensa, más cuando Luis asumió abiertamente su homosexualidad. Pasaron, incluso, varios años sin hablar.

También su hermano, Antonio Caballero Holguín, periodista, escritor y caricaturista, menciona que, por su parte, no estaba interesado en la vida del pintor, ni él en la suya; eran bastante “enemigos” y en sus palabras dice “al principio yo era mejor que Luis, yo dibujaba mejor y yo creo que eso fue lo que lo volvió a él bueno, tratar de hacerlo mejor que yo”<sup>37</sup>. Dicho esto, la soledad familiar hace que su vida personal se torne insegura y busque un afecto constante, generando una agonía emocional y sensitiva, por lo que en el proceso gráfico fue develando violencias y sufrimientos que son raíz desde su entorno familiar. Decía él:

Yo no puedo pintar un cuerpo feo. El cuerpo es bello en sí. Por eso mis cuadros son la búsqueda del que yo hubiera querido ser. Por eso mis autorretratos son testimonio del odio hacia mí mismo; del odio por mi cuerpo, que no es bello.<sup>38</sup>

---

*Semana, La Razón y sábado*, siempre respaldando una ideología firmemente liberal. En 1962, curiosamente bajo el mandato de un presidente conservador –Guillermo León Valencia– tomó el cargo de embajador ante la UNESCO en París. (p.69)

<sup>37</sup> Encontrado y visto el 19 de abril de 2019, min: 1:03 en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ewg51BxL3g4&t=2s>

<sup>38</sup> COBO B, Juan. (2002) *Mis pintores*. Villegas Editores. Bogotá. p.379

De allí que, el pintar un cuerpo bello en todo su esplendor, fue un procedimiento catártico de aceptación, donde encontrarse fue una transformación que se ve reflejado en ese trasegar artístico, en cuanto a la linealidad temporal de su obra y, donde logra finalmente, la libertad de reconocimiento identitario, llevándolo a una fuerza pulsional por medio del trazo, “tensión entre contrarios, expresión apasionada de emociones, trance agónico y desgarramiento, necesidad de unión y el simultáneo rechazo, fascinación que se debate entre la pulsión de muerte y principio de placer”<sup>39</sup>.

#### **4.2 Modelo de interpretación de Pere Salabert en la obra del artista**

Pere Salabert Solé nos presenta en el libro *Pintura anémica, cuerpo succulento*, la posibilidad de un modelo de interpretación<sup>40</sup> de acuerdo a tres planos semióticos:

- Eidético
- Textural-gráfico
- Recreación

En una primera instancia, el término *Eidético* nos remite a un formalismo en cuanto a la similitud de la obra con la realidad física y las representaciones icónicas que aluden a ello; luego en un segundo plano semiótico, nos habla de *Textural-gráfico*, centrándose en el aspecto indicativo de la obra, el sentido gestual que permite un lenguaje artístico por parte del creador; por último, en

---

<sup>39</sup> LONDOÑO, Santiago. (2005) *Breve historia de la pintura en Colombia*. Fondo de cultura económica. Bogotá. p.134

<sup>40</sup> SALABERT, Pere. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes. p. 253

un tercer estadio se encuentra la *Recreación*, refiriéndose a la apropiación de lo pasado, el citacionismo y los metalenguajes.

Ahora bien, en este punto de la investigación, tenemos en la mesa el modelo de interpretación sugerido por Salabert y las dos obras del artista Luis Caballero para el análisis semiótico (el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990).

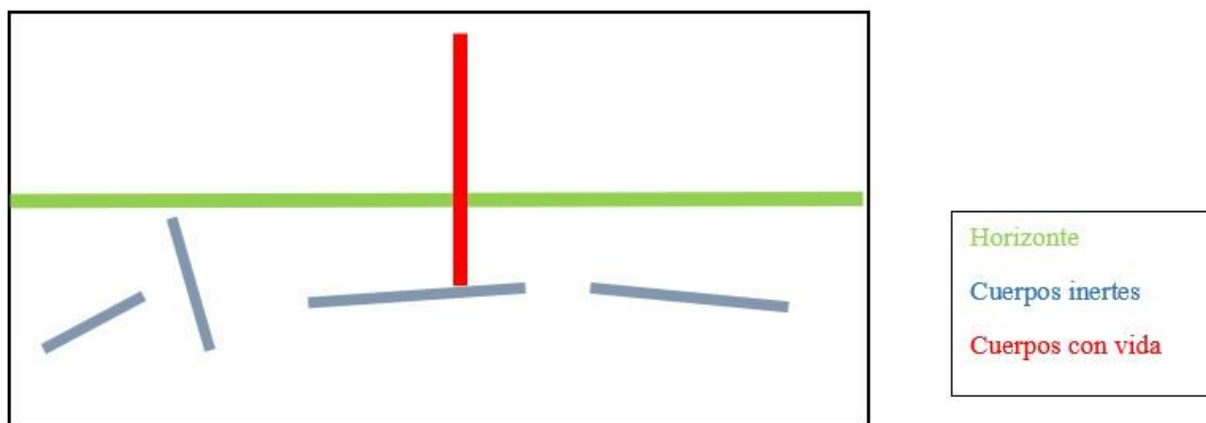


6 *Sin título*. Luis Caballero. 1977. 195 x 130 cm. Óleo sobre tela. Imagen tomada de: <https://darioortizr.wordpress.com/2012/11/27/luis-caballero-y-una-obra-en-penumbra/>

Para comenzar, el tríptico *Sin título* de 1977 (Imagen 6) examinado desde un primer plano semiótico: *Eidético*, la iconicidad es el punto analítico de acuerdo al formalismo de la obra, puesto que las representaciones aluden a una concepción formal, donde nos presenta seis figuras humanas, cuatro en estado inerte y dos con aspecto anímico:



Luego, un horizonte que pareciese de un paisaje montañoso para finalizar la composición. Las cuatro figuras inertes están en un primer plano en la parte inferior del cuadro, dos al izquierdo, uno al lado derecho y uno central que realiza un balance de composición junto con las otras dos figuras en estado anímico. Esta composición en cruz que realizó el artista, juega con una profundidad horizontal y un equilibrio vertical central tanto con el paisaje y los cuerpos con vida, respectivamente.



En un segundo plano semiótico, lo *Textural gráfico*, se relaciona con la indexicalidad de la obra, al configurar una gestualidad a partir de la mancha, el trazo y el color; esto es, en cierto sentido, el lenguaje que propuso Caballero en su creación. Primero, permeando el cuadro de una mancha que está seccionada por la línea, pero que en toda su expresión es: manchas de pintura en



distintos colores y tonalidades, manchas gestuales, que indican un tenebrismo<sup>41</sup> por los tonos oscuros y la densidad del manchón; segundo, con el trazo segmenta esa mancha como antes se mencionaba, líneas que tienen la función de delimitar el color y proporcionar distintos espacios, un espacio corporal y de horizonte, generadas con una libertad pulsional, entendiéndose esa pulsión desde Freud<sup>42</sup> como esa frontera entre lo anímico y lo corporal, que es generada desde la psiquis y que lleva al cuerpo a realizar una función que le cree satisfacción. Es decir, el trazo que Luis Caballero realizó en la pintura tiene una libertad gestual que fue generada desde su instancia cognitiva. Tercero, el color surge de una manera denotativa desde lo vivo y lo muerto, y lo podemos ver por la tonalidad de los cuerpos en las figuras del espacio inferior del cuadro, muestran por tanto los colores fríos una decoloración de la piel pues, normalmente desde el estudio forense las células sanguíneas al quedar desmoronadas pierden su coloración<sup>43</sup> a tonos claros y fríos: negro-verdoso, gris azulado, verdes y blancos que remiten a una descomposición carnal y sensación de frío en el

---

<sup>41</sup> Teniendo en cuenta el término desde la historia del arte:

“Hubo una intensa experimentación en torno al empleo de la ambientación lumínica donde el contraste acusado y violento entre luz y sombra fue llevado a sus últimas consecuencias haciendo convivir en la escena pictórica zonas fuertemente iluminadas con otras que quedan prácticamente a oscuras. La acción se desarrolla toda en un primer plano muy cercano al espectador, adoptando la luz una función constructiva plena, iluminando los cuerpos sobre un fondo oscuro e impenetrable”

Información extraída de: <http://existenciayarte.blogspot.com/2016/06/tenebrismo.html>

<sup>42</sup> Juan Bauzá nos dice que desde la teoría freudiana:

“Una pulsión como tal nunca puede pasar a ser objeto de la consciencia, sólo puede serlo la representación que es su representante, y tampoco en el interior del inconsciente puede estar representada si no es por una representación; lo reprimido es pues un representante pulsional, ya se trate de sensaciones, sentimientos, ideas afectivas, excitaciones, impulsos de deseo, estímulos endógenos o somáticos, el común denominador de los mismos, por así decirlo, sería la pulsión como factor motor de intensidad variable que empuja a hacer algo que tiene una meta: la satisfacción, y que sólo puede obtenerse por la mediación de un objeto, un médium, por cuyo rodeo se remueva el estado de estimulación presente en su fuente, una zona corporal, una parte del cuerpo que representa un proceso somático que parte de otro lugar.”

FREUD, S. (1915) Pulsiones y destinos pulsionales. Trad. Juan Bauzá Página 3.

<sup>43</sup> *A medida que las células sanguíneas dañadas continúan escapando de los vasos desintegradores, las bacterias anaerobias transforman las moléculas de hemoglobina, que antes transportaban el oxígeno alrededor del cuerpo, en un producto conocido como sulfohemoglobina. La presencia de esta molécula en sangre se sedimenta y da a la piel la apariencia marmórea, negro-verdosa característica de un cuerpo que ya experimenta una descomposición activa.*  
<https://www.ecofuneral.es/articulos/biologia-de-la-muerte>

espacio; también rasgos de rojo, evidenciando que con antelación a la acción hubo una agresión. De este modo, en el eje central del cuadro habitan dos cuerpos con vida, de forma vertical en la composición, donde precisamente con esa coloración generan un equilibrio respecto a las figuras anteriores, la calidez carnal representada indica que aún hay alma en la composición. También podría haber otra interpretación, quizá un tema temporal, es decir, los cuerpos con vida pueden ser en cierto sentido un antes de la situación ulterior (la muerte) y, podríamos leerlo de esa manera según las tonalidades, como caso temporal de un antes y un después.

Además, el tercer paso planteado por Salabert, la *Recreación*, que actúa como el simbolismo que nosotros le adherimos a la creación, es en cierto sentido todo ese componente de apropiación de las referencias visuales que el artista obtuvo a priori del momento pictórico a realizar; al igual que su exploración sexual desde el placer, el erotismo, el dolor y la violencia, todos lo que formula un conjunto de símbolos a partir de lo que antes se mencionaba en cuanto a la formalidad y los gestos en la obra. Entonces, en este tríptico de 1977 primero que todo, las referencias visuales son una extracción de un periodo manierista de la escuela florentina, donde Caballero adoptó desde la distorsión de la forma, las posiciones ambiguas y los espacios poco específicos, dejándose llevar por su pulsión y evadiendo el sentido clásico de las representaciones.

Por consiguiente, pensaríamos en la *Recreación* desde Caballero como la extracción de una influencia en la técnica iniciando con un Rubens hasta un Bacon, pero, este proceso material y formal de la obra no podría tener un mayor avance sin estar al paralelo de su proceso cognitivo, este es un circuito que todos los artistas formulan para su desarrollo como creadores, el crecimiento en la técnica y evolución de su ser y en este sentido, él hizo un trabajo arduo para encontrarse con ello, consigo mismo. Ahora bien, en cierta medida el artista fue hallando la pintura como medio de transmisión experiencial, por la cual podía, sin duda, exponer su psiquis; supo también que hay dos

términos sensitivos que no pueden separarse: *la violencia y el placer*. Se hace énfasis en estas dos palabras porque son las que definen a este artista en este trabajo investigativo, por lo que deben considerarse como el eje central de este análisis. Dicho esto, en el plano inferior del tríptico se interpreta posiblemente un después de *la violencia* (la muerte), pero también la huella del *Placer* (acto sexual); son dos significados que para este análisis no pueden estar separados. Para dar un ejemplo, en las representaciones de Rubens sobre los bacanales, se puede entender este término como una fiesta de origen lupercal<sup>44</sup>, donde se realizaba un culto al Dios Baco, dios del vino, propiciando el desenfreno sexual y transgrediendo los tabúes formados alrededor de esta naturaleza humana; entonces bien, en la obra *Sin Título* hay una esencia de ello, de un desenfreno sexual agresivo evidenciado en las figuras centrales, donde hay movimiento y tensiones que configuran quizá un acto de deseo y dominio sobre el otro. Al final, la muerte corporal se muestra luego de ese momento sexual interpretado en ese espacio inferior del cuadro.

Podría ser que, la función expresiva de un cuerpo se encuentre en su movimiento<sup>45</sup>, en lo que logra transmitir a través de él, porque lo que está representando por medio de ello es su ser; bien decía Salabert hablando del estilo de un artista, “se trata de un deslizamiento metonímico que

---

<sup>44</sup> Las llamadas fiestas lupercales, era una reunión anual los 15 de febrero en la antigua Roma, donde los Luperci (hombres disfrazados de lobo, que representan a *Fauno Luperco* “dios de la fertilidad”) salían a la ciudad completamente desnudos a tener actos sexuales en una competencia liderada por dos jóvenes de alta alcurnia, en torno al monte palatino, donde el encuentro con las mujeres era un acto violento y placentero al mismo tiempo. Esta fiesta da origen a la celebración del 14 de febrero *Día de san Valentín*.

Ortiz, P. P. (s.f.) Artículo en línea: *Las fiestas romanas*. Recuperado de: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38098144/fiestas\\_romanas.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1559608189&Signature=hjqFG8Js4bavgBXVqDDiNufVkhU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DFiestas\\_romanas.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38098144/fiestas_romanas.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1559608189&Signature=hjqFG8Js4bavgBXVqDDiNufVkhU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DFiestas_romanas.pdf)

<sup>45</sup> Aclarando que, no es necesaria una acción para evidenciar ese movimiento; es decir, un cuerpo estático también denota sublevación, a través de una cuestión más pictórica y gesto en el trazo.

economiza medios argumentativos poniendo al ser en lugar del representar” (p.28)<sup>46</sup> en el que el pensamiento mismo del pintor subyace en el cuadro.

De acuerdo con esto, y continuando con este análisis de la obra *Sin título o El gran telón* de 1990, del artista Luis Caballero, existe una polisemia que parte del gesto del pintor. Este gesto se forma a medida que el artista desarrolla su estilo pictórico hacia un estado de transmisión simbólica que se remite a *signos preexistentes*: exploración sexual y violencias emocionales, que expresan las codificaciones que realiza en su interior y, sobre las cuales el interpretante desentraña de acuerdo a un contexto que conoce a priori, suscitando de una manera sencilla un acercamiento sobre lo que dice Salabert (2003),

Expresar, sin más, es un acto consistente en actualizar un sistema de signos preexistente (una Lengua) a fin de producir alguna cosa, una “obra”, que hará efectiva su significación cuando un receptor eventual que comparte el mismo sistema la descodifique satisfactoriamente. (p.162)



7 "El gran telón". Luis Caballero. 1990. 470 x 580 cm. Carboncillo sobre tela. Imagen tomada de: <http://grupodeestetica.blogspot.com/2013/08/dos-conferencias.html>

---

<sup>46</sup> Salabert, P. (2003). El pensamiento visible. Edición: posgrado de estética – Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.

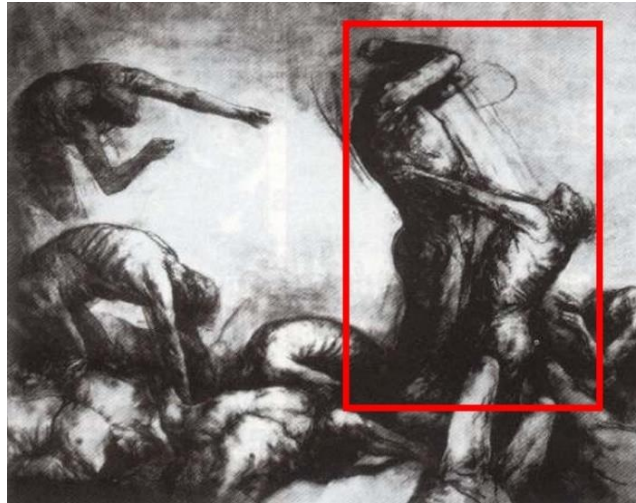
Entonces, al observar la representación (Imagen 7) desde los 3 planos semióticos planteados por Salabert, *Eidético – Textural gráfico y Recreación*. Primero, éste es un lienzo virgen (sin tratamiento químico anticipado) de 470 x 580 cm, donde utiliza el carboncillo como elemento de creación pictórico; allí, se encuentran aproximadamente 9 o 10 cuerpos -mencionando esto porque en algunos casos se visibilizan solo fragmentos de ellos- por lo que la composición se lleva a un extremo ambiguo y quizá deformado por el sentido abstracto que puede generar el trazo, aunque hay figuración. No obstante, los aspectos formales de la obra son: cuatro cuerpos en acción en la parte superior del cuadro, otros 4 o 5 cuerpos están de forma desfallecida y sin movimiento alguno en la parte inferior y, un espacio en blanco que balancea la composición de acuerdo a la sublevación del trazo. Ahora, una de esas cuatro figuras humanas que se encuentra en acción y en la parte superior izquierda de la representación cumple una función no congruente con el plano, es decir con la posición en la que se encuentra distrae la gravedad en la pintura, parece como si fuera a realizar un salto al espacio; y es precisamente ese espacio en blanco el lugar que quisiera dar pistas de una profundidad en lo que compone. Asimismo, hay otras dos figuras al lado derecho de la composición en lo que parece ser un forcejeo agresivo, y otra figura al lado izquierdo que intenta levantarse o soltarse de algo.

Segundo, en *Textural gráfico*, y citando a Kundera (2009. Pág.57) quien menciona en *el gesto brutal del pintor*: “la mano violadora del pintor se apodera con un “gesto brutal” de la cara de sus modelos para encontrar, en algún lugar en profundidad, su “yo” sepultado”, indicando entonces sobre esta obra, un trazo que precisó Caballero en el telón en la entonces llamada Galería Garcés<sup>47</sup>. La fuerza de su mano, la mano que trasgrede la superficie y que promueve ese *phatos*,

---

<sup>47</sup> En el mes de septiembre del año 1990, la galería Garcés en Bogotá, iniciaba una exposición en la que participaría el pintor Luis Caballero. Su participación fue con un telón de grandes dimensiones ejecutado en 15 días, cada noche el pintor le aumentaba al dibujo a gran formato una parte de la composición y en el día, preparaba bocetos con modelos y recortes de revista.

una expresión pulsional anti-aristotélica en cuanto a la belleza formal, revela a un artista sintomático que funciona a partir de sus emociones y sentidos. Esta gestualidad de la obra no fue un encuentro fortuito o de inmediatez para el artista, fue proceso extenso hasta llegar a este *Gran Telón* de 1990. Por consiguiente y teniendo en cuenta lo anterior, la dinámica vista en los cuerpos que se ubican en la parte derecha de la composición es un resultado de esa búsqueda gestual y pulsional del pintor, donde puede apreciarse un enfrentamiento entre esas formas, una lucha y un desgarramiento que juega con la dualidad de aferrar y soltar. La gestualidad es la que abre las posibilidades de interpretación semiótica, y la mancha convierte en algo aún más complejo de entrelazar los significantes, pero en cierto sentido existe un lenguaje transmisible indexical; lo que hizo el artista a través de estas posturas corporales en la obra fueron muestra de lo inseparable que pueden llegar a ser *la violencia y el placer*, retomando precisamente lo que en párrafos anteriores se mencionaba sobre el hombre barroco, donde su representación parece surgir de una lucha constante de pasión desenfrenada, una liberación violenta al momento pintar. Por ende, en el cuadro, las figuras ubicadas en la parte inferior exhiben un sometimiento de los personajes allí representados, una escena de dominio sexual, desapareciendo toda su fuerza y llevados a un estado de desfallecimiento.



### 8 Detalle

En la escena pareciese apreciarse la existencia de un personaje principal que ha dominado a todos y cada uno de los cuerpos de la composición, aquel que está de pie en la segunda mitad del cuadro -de acuerdo con su postura que simboliza autoridad y vigor-. De hecho, las manos levantadas indican esa fuerza y poder de sometimiento y, aunque la direccionalidad del cuerpo de quien lo acompaña en ese forcejeo también se observa con vista hacia arriba, está de rodillas, lo que denota su inferioridad con respecto al resto de figuras. Así que, al hablar del resto de personajes que allí se entrelazan, se proclama que están en estado de fragilidad, sin potencia alguna para esa acción, sea un acto violento o un festín bacanal.

De acuerdo con lo anterior, en el tercer plano semiótico: la *Recreación*, ésta se resalta de una manera intensa en la obra, por el simbolismo que proporciona la visibilidad del trazo, pero no se podría determinar sin tener en cuenta aquellos elementos del plano *Eidético* y *Textural gráfico*, pues en el primero se muestra ese formalismo y los aspectos esenciales de la composición; y, en el segundo, ese gesto y esa mancha que nos indican las secuencias violentas y de placer formulado por las posturas y los movimientos corporales. El análisis a Luis Caballero desde este cuadro polisémico lía su pulsión con la creación de personajes que son ambivalentes y recrean de alguna

manera su ser, así como Rubens exhibía el placer en la representación pictórica del cuerpo. Tal como Alpers (2001) en el sentido de esta configuración interpretativa del quehacer del artista dice “no es la representación para un público, sino que se representa a sí mismo, igual que un bailarín se “crea” en su danza”<sup>48</sup>, se atiende de igual modo este análisis en el cual pueden apreciarse varios cuerpos en posibles actos de violencia o de desenfreno sexual o podría dilucidarse una especie de secuencia de las etapas de la vida del artista, que en sí reúne estos aspectos simbólicos de violencia y placer de cuerpos representados a manera de otredad de sí mismo. Es decir, la propia personificación en distintas facetas del cuerpo de otro, tal como en algún momento Rubens se representó como un Sileno, o un Gericault en las personas que habitaban la balsa, o un Bacon que pintaba personajes deformados aludiendo a sí mismo; por lo que esta obra tiene un recorrido temporal, una lectura de izquierda a derecha donde el personaje que pareciera saltar es ese niño que apenas va reconociéndose con su instinto, si puede decirse, con su orientación sexual. A este respecto, Freud (1970) definió en su momento que:

El niño reprime el amor a su madre, sustituyéndose a ella; esto es, identificándose con ella y tomando como modelo su propia persona, a cuya semejanza acoge sus nuevos objetos eróticos. De este modo, se transforma en homosexual o, mejor dicho, pasa al autoerotismo, dado que los niños son objeto de su amor no son sino personas sustitutivas y reproducciones de su propia persona infantil, a las que ama como su madre le amó a él en sus primeros años. (p.41)<sup>49</sup>

Para continuar con el análisis de esta obra, el segundo personaje de acuerdo con la lectura espacial determinada anteriormente es alguien que se encuentra en una posición donde parece estar atado a un espacio del cual quiere soltarse y levantarse; pero, según el dibujo, los músculos de su brazo y hombro demuestran una imposibilidad. Esto, nuevamente se interpretaría simbólicamente

---

<sup>48</sup> En Alpers, S. (2001). *La creación de Rubens*, traducido por Amaya Bozal, Madrid. p.163

<sup>49</sup> Freud, S. (1970) *Psicoanálisis del arte*. Alianza Editorial S.A. Madrid.



con el artista mismo, quien, desde su educación religiosa, se sentía atado, pues como lo expresó en su momento “en manos de la iglesia católica, la pintura se vuelve un anzuelo envenenado. Te atraen con la sensualidad para destruir tu sensualidad”<sup>50</sup>. Aquí, la imagen sagrada proyectada como “un anzuelo envenenado” es determinante para el artista, por el hecho de convertirse en la primera cercanía con la representación del cuerpo; por ello, se citaba al inicio de este capítulo en palabras de Caballero, que en la iglesia pudo ver “un hombre bello, colgado de una cruz. Esas imágenes que hoy, perdida la fe, todavía tienen el poder de emocionarme”<sup>51</sup>.

De esta manera y siguiendo la linealidad formal del cuadro, en los fragmentos de cuerpo visibles en la parte inferior deviene parte de ese proceso de autorreconocimiento del artista en el cual había etapas de cierta agonía de su inconsciente, pues como él mencionaba “esa angustia en la que vivo se refleja en el deseo de pintar imágenes violentas, quizá así apaciguo mi violencia latente”<sup>52</sup>. En este sentido, aquí se abre el motivo de placer como una paradoja en esta obra del *gran telón* ya que el estadio catártico que se forma en la representación es un momento de deseo que el creador sostiene frente al modelo<sup>53</sup>, posiblemente debido a ese estado permanente de angustia y placer que no desaparece en sus representaciones. Es por ello por lo que el erotismo y el acto violento se presentan de la misma manera en la figuración de la pareja en movimiento de la composición, y podría leerse, auscultarse, como bien se preguntaba Georges Bataille (1988. Pág. 184) en su texto *El erotismo*, que “en efecto, ¿dónde estaría el placer si la angustia que lo acompaña no desvelara su aspecto paradójico, si no fuera insostenible incluso para el que lo siente?”. Se pone

---

<sup>50</sup> Luis Caballero en la entrevista con Ramiro Ramírez del Folleto: *Caballero y el erotismo*, encontrado en: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=17&pest=critica&pagact=1&dirpa=%24%241col%24%24recuentos%24%241col%24%24C%24%241col%24%24CaballeroLuis%24%241col%24%24entrevista%2Ehtml>

<sup>51</sup> COBO B, Juan. (2002) *Mis pintores*. Villegas Editores. Bogotá. p.381

<sup>52</sup> En: HERNÁNDEZ, José y Caballero, Luis. (1986) *Me tocó ser así*. Bogotá. Editorial La Rosa. p.85

<sup>53</sup> Aclarando que en el momento de creación de esta obra en la galería Garcés, no había un modelo in situ del cual Caballero pudiese referirse; no obstante, él en ese proceso de 15 días de creación, estuvo en el día con sesiones de modelo y en la noche los representaba en el telón de la galería.

entonces en un mismo nivel al placer y a la angustia, cosa que también Luis Caballero asimila. Por tanto, el forcejeo que es evidente en estos dos personajes que llenan y piden atención en el cuadro, con una figura retorcida y forzada, son precisamente una etapa adulta que encuentra el artista, una lucha intensa consigo mismo para encontrar esa liberación sexual y artística; poner en tela de juicio ese inconsciente y utilizar su sexualidad de una manera consciente y transgresora, no solo para quienes lo rodeaban (familia), sino también con su propio ser, con sus pensamientos, que siempre quisieron escudriñar ese deseo en el cuerpo masculino.

Análogamente, estas dos obras que se han analizado respecto a tres planos semióticos, contribuyen al proceso creativo, llevado en la propuesta artística de esta investigación que se formula en el tercer capítulo, dado que, se enfatiza en la técnica y formalización plástica en el plano *Eidético*, se profundiza la concepción indexical en el plano *Textural Gráfico* y se logra una apropiación pictórica y simbólica en plano de *Recreación*.

En conclusión, desde la concepción de la muerte en las dos obras *Tríptico Sin título de 1977* y *el Gran telón de 1990*, es una constante apropiación del pintor hacia sus influencias académicas relacionadas desde el primer capítulo. Por parte de Rubens, se podría generar esa conexión con *La cieguera de Sansón* desde los cuerpos agónicos, la escenificación pictórica en el espacio y la expresión del movimiento y desnudez del cuerpo. En Gericault, en *La balsa de la Medusa*, la escenografía de la obra es notable en las dos pinturas que fueron analizadas, dado que, convoca a esa teatralidad barroca que de una manera gráfica genera tensiones y densidad de los cuerpos. Al igual que Delacroix, quien fue otro punto de partida para Caballero, más desde la formalidad que referencia la representación humana en el romanticismo, donde los cuerpos ubicados en la parte inferior del cuadro en *La libertad guiando al pueblo*, hacen parte quizá de ese catálogo de imágenes icónicas que utilizó el pintor para la representación de la muerte. Por último, Francis Bacon, quien

fuera “una verdadera patada en el estómago”<sup>54</sup> y por el cual descubrió la sensibilidad artística y una verdadera experiencia estética, con la que logró un diálogo que posibilitó que la pintura hablara sin pronunciar una sola palabra y de esta manera expresar todo lo que sentía y tenía reprimido: placer, violencia, un cuerpo desgarrado y deformado de sentidos.

---

<sup>54</sup> Luis Caballero en su entrevista con José Hernández. p.43

## 5. PROPUESTA ARTÍSTICA PICTÓRICA DEL CUERPO HUMANO COMO OBJETO POLISÉMICO

La propuesta artística que es llevada a cabo en el proceso de investigación-creación, surge de un cuestionamiento propio del artista en formación (autor de la presente investigación) sobre el cuerpo humano como un contenedor de desarrollo simbólico que, a partir de la incidencia referencial del artista analizado en el contenido de esta monografía, Luis Caballero, toma como punto de partida la experimentación del gesto pictórico como herramienta de creación alegórica.

Por consiguiente, para llegar a esta etapa de elaboración de obra, se genera en primera instancia un acercamiento a la anatomía del cuerpo humano como ejercicio pictórico, donde en áreas de producción artística planteadas por la institución desde asignaturas como *Pintura: Materia, Espacio y Tiempo*, vista en el sexto semestre de la carrera de Artes Visuales, se da el primer acercamiento con modelo femenino y masculino desprendiendo de allí la curiosidad de saber qué había más allá de la representación, de conocer el volumen, la proporción, los matices y la iluminación sobre la figura; entendiendo al fin y al cabo la composición de la forma, constatando éste último término en Arnheim (2001) donde sustenta que:

La forma sirve, antes que nada, para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior, (...) diríamos que el dibujo lineal de un triángulo se puede ver como un agujero triangular, un cuerpo sólido o una figura geométrica; como asentado sobre su base o colgando de su vértice superior; como una montaña, una cuña, una flecha, un signo indicador, etcétera. (p.115)

Esto pues, aunque definido desde una terminología un poco sistémica de lo que es la forma, podría entenderse también cómo la figura humana devenida de una polisemia y más en la significancia de la forma pictórica, dado que, como se mencionó anteriormente, se permite conocer

el volumen, la proporción, los matices y la iluminación y esto genera cualidades simbólicas de acuerdo con su elaboración.

En congruencia con la curiosa fijación en la figura humana, se empieza a ver cómo se desarrolla el propio cuerpo en proporción al lugar que habita, pensando en la conexión que se tiene en las raíces de un territorio; no obstante, este tema no habría sido la ruta de investigación que favoreciera a las emociones que aún se sostenían respecto a la violencia emocional sentida por un artista en formación. Por esta razón, es a partir del conocimiento dado en la academia, tanto de la historia del arte universal como la historia del arte en Colombia, que fortalecieron el tema del cuerpo humano como eje central de la pesquisa al reconocer pintores como Lucian Freud<sup>55</sup>, artista que fue un punto de partida para la figuración corporal como sustancia carnal en el arte contemporáneo; al igual que Jenny Saville<sup>56</sup>, quien utiliza el cuerpo femenino como objeto de creación y expresión artística.



9 sin título. Laura Restrepo. 2017. 28 X 21,5 cm. Acrílico sobre papel.



10 Sin título. Laura Restrepo. 2017. 17,7 X 25 cm. Acrílico sobre papel

---

<sup>55</sup> El nieto de Sigmund Freud particulariza su trabajo a la creación de cuerpos desnudos generando una evidencia de la naturaleza del hombre. Stremmel (2006. p.52) pronuncia sobre éste que “su proceso pictórico, que resalta los materiales, resulta laborioso y no utiliza estudios previos, crea un monumento a la carne que satisface la pretensión de Freud de conseguir un efecto carnal mediante el color”.

<sup>56</sup> Artista contemporánea de origen inglés, se pregunta por la representación del cuerpo humano en la historia del arte, pero formula un lenguaje nuevo para esta representación pictórica de la figura, por lo que “Saville pudo

Los referentes anteriores fueron un encontrarse con el mundo del arte en cuanto a la figuración, empero, hubo un artista con el que se hizo conexión inmediatamente para el proceso evolutivo de la investigación, Luis Caballero Holguín, quien emergió como referente principal. En este sentido, conocer el proceso de creación del pintor colombiano fue el propósito para saber por qué había detonado una sensibilidad frente a un estilo pictórico, arraigado en la gestualidad del trazo; es decir, aunque en el desarrollo que antes se mencionaba el encuentro con referencias contemporáneas desde la representación pictórica del cuerpo humano conlleva a un proceso de experimentación con el color y el volumen de la forma (Imagen 8) más adelante, después de haber recibido esa “patada en el estómago” (Caballero, 1986, pág. 43) como hubiese dicho este artista, con la fuerza y la expresión vista en sus composiciones, se empieza a interrogar sobre la herramienta de creación tal como el dibujo a carboncillo, con la finalidad de un encuentro con el lenguaje artístico propio. Luego, en esa búsqueda de la herramienta se vuelve a la pintura como medio de expresión, pero dejando a un lado esa experimentación con el color y centrándose más desde la forma (Imagen 9).



*11 sin título. Laura Restrepo. 2018. 21,8 X 14 cm. Carboncillo sobre papel.*

---

observar a un cirujano plástico de la ciudad de Nueva York en el trabajo y estudiar la reconstrucción de la carne humana, lo que fue formativo en su percepción del cuerpo, su capacidad de recuperación y su fragilidad. Su tiempo con el cirujano impulsó su examen en las formas aparentemente infinitas en que la carne se transforma y desfigura”. Información extraída de <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/>

En concordancia con lo anterior, a continuación, se especificará el proceso de experimentación desde lo sensitivo y desde lo material en la propuesta artística emergida de esta investigación-creación.

## **5.1 Experimentación sensitiva**

La construcción del lenguaje artístico parte del reconocimiento emocional propio del creador en un contexto específico y, en este caso, el contexto se inscribe en el cuerpo humano como elemento de exteriorización emocional; por tanto, en este capítulo dedicado a la exploración técnico-sensitiva llevada a cabo de manera personal y como proceso artístico requerido académicamente, se expone que la relación creada con la figuración corporal no fue una conexión simplemente generada por la atracción de la forma sino que surgió desde la experiencia estética que se pudo denotar de la representación pictórica de esta. Es pues, la sensibilidad de reconocerse en el cuerpo del otro la que se encuentra en el papel de objeto representativo del “yo” en el cuadro pintado y, teniendo en cuenta esto desde la perspectiva de Pere Salabert ya antes abordada en el capítulo anterior, se atribuye a que el lenguaje artístico está plasmado en el artista de acuerdo a su estilo, esto se es confirmado por el filósofo catalán, quien menciona, “decir que el estilo ‘es el propio hombre’ significa: ‘representa al individuo’” (Salabert, 2003, Pág. 29); por tanto, esa parte emocional del artista se refleja en el objeto representado.

Por consiguiente, el estilo pictórico alimenta las posibilidades patémicas que se tiene frente al cuerpo que se va a representar, siguiendo a Kundera (2009), cuando habla de la obra de Francis Bacon desde una perspectiva literaria, se menciona:

No quería su ternura. Quería agarrarle brutalmente la cara y, al instante, tomarla a ella entera, con todas sus contradicciones tan intolerablemente excitantes: con su vestido impecable y sus entrañas revueltas, con su razón y su miedo, con su orgullo y su desgracia. (...) La mirada del pintor agarra la cara como con una mano brutal, tratando de apoderarse de su esencia, de ese diamante oculto en las profundidades (pág. 52).

Se entrelaza ese estilo pictórico con la fuerza afectiva, reconociendo en Kundera esta parte sensitiva de la experimentación en el proceso creativo, donde se analiza la funcionalidad expresiva “como una mano brutal” frente a un lienzo, un papel o cualquier superficie que permita una catarsis al momento de pintar.

Considerando la propia experiencia sensitiva<sup>57</sup> vivida por el “yo”<sup>58</sup>, el cuerpo humano se postula como objeto simbólico que exterioriza la sensibilidad del artista, otorgando la posibilidad de descubrir la necesidad de pintar lo que la mente contiene a partir de lo que el entorno le transmite; en este caso específico de creación, referido a la concepción que se tiene frente al cuerpo, entendido como la representación pictórica de la figura humana, se generó una reacción inmediata, consciente sobre la violencia emocional que el “yo” tenía reprimido en el inconsciente. Dicha violencia fue provocada por la tradición familiar conservadora<sup>59</sup>, no ajena a la tradición antioqueña, donde el cuerpo femenino es visto como “el templo del espíritu santo” y no puede ser definido de

---

<sup>57</sup> Esto es, la construcción de una sensibilidad a través del tiempo.

<sup>58</sup> Damasio, A. (2010) *Self comes to mind*. Pantheon. New York.

<sup>59</sup> El Instituto de integración cultural (1988, Pág.61) sustenta que,

Desde muy temprana edad republicana, los antioqueños fueron separados del conjunto de la nacionalidad neogranadina, fundada por la gesta libertadora. Incluso, en el proceso separatista del dominio colonial español, los antioqueños tuvieron una participación particular, gracias a su insularidad mediterránea, pues desde los albores republicanos ya planteaban una opción por un régimen civil y político confederado, descentralista (...) El perfil psicocultural de una comunidad relativamente homogénea, centrada en sí misma, constituida por núcleos familiares de mineros, negociantes, agricultores y arriero, fuertemente revinculada por los lazos de religiosidad católica y por una bien estructurada familia patriarcal, fue extraña para otras mentalidades como la cartagenera, la caucana y santafereña, organizadas bajo parámetros culturales e históricos.



otra forma distinta a un objeto reproductor bendecido por Dios. Lo anterior se puede constatar históricamente en las investigaciones que realiza el Instituto de Integración Cultural (1988), donde el ensayista León Zuleta Ruiz menciona a la mujer antioqueña como, “una mujer natural y reproductora, altamente nutricia (...) patriarcal, pero a la vez dependiente del respaldo moral femenino y materno” (p.63). Aquí, bajo este dictamen, la corporalidad y gestualidad de lo femenino se inscribe en comportamientos tales como “sentarse bien”; “caminar adecuadamente, no como un marimacho”; “hablar como habla una señorita”<sup>60</sup>; parámetros normativos culturales que provocaron instancias de reflexión íntima y conllevaron a la elaboración de un paradigma sobre el cuerpo, y en el caso de esta monografía, del proceso artístico.

No obstante, la huella que en definitiva fue determinante para esa concepción del cuerpo femenino en la sociedad fue la represión de no poderse conocer sexualmente, desde la intimidad misma hasta la correlación con el otro. La otredad reconocida, solo por dar un ejemplo desde la literatura con el escritor Jorge Luis Borges<sup>61</sup> cuando menciona que “acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres”, es el acontecer de reflejarse, lo que en este caso evidencia un proceso de miedo y presión psicológica al aceptar no tener esa libertad de encontrarse en sí mismo y de reconocerse en el otro. Por consiguiente, esto ocasionó una constante angustia y una acumulación de furia que puedo ser canalizada por medio de la pintura como representación de la psiquis.

---

<sup>60</sup> Esto pues identificado a partir de los manuales de Urbanidad que fueron instituidos después de la conquista española, por ejemplo, el *Manual de urbanidad y buenas maneras*, elaborado por el español Manuel Carreño, en 1853.

<sup>61</sup> Oscar Valesini, A. (1999). *La forma de la espada* de Jorge Luis Borges: Escritura y metaescritura. *Revista signos*, 32(45-46), 45-56.

En conclusión, esta experimentación sensitiva se llevó a un término de componente pulsional, donde por medio del trazo se experimentó todo lo anteriormente mencionado sobre la violencia emocional, dando paso a la gestualidad corporal como protagonista. Y más allá de los análisis anatómicos que la figura humana pueda tener y de la condición de género que pueda estar visible, lo que se atendió en esta propuesta artística fue la funcionalidad expresiva que de ésta puede devenir.

## **5.2 Experimentación material**

Entendiendo que en el arte contemporáneo el soporte<sup>62</sup> empieza a tomar una intencionalidad del lenguaje artístico que no puede ser ajeno al contenido discursivo, y donde el medio físico con el que se pretende generar conexión con el espectador debe, por tanto, estar en paralelo con el discurso simbólico que exhibe el artista, la experiencia sensitiva se ve ligada directamente con una búsqueda del material en el desarrollo de la obra y se aborda desde las posibles significaciones que puede denotar la superficie. Sin embargo, esta búsqueda material no está vinculada con los referentes visuales mencionados en esta pesquisa, sino que se interpreta el soporte en este proceso como un aporte al propio lenguaje artístico mas no es el eje investigativo de éste.

---

<sup>62</sup> La sensibilidad desde el soporte debe estar en concordancia con su contenido conceptual, pues se articula como una estrategia discursiva.



12 Tríptico sin título. Laura Restrepo. 2018. 21.8 x 42 cm. Carboncillo sobre papel.

En este sentido, el encuentro con el material se fue revelando a lo largo de la carrera en Artes Visuales desde las propias situaciones experienciales por lo que, en primera instancia, se utiliza el papel como soporte de bosquejo en las ideas de acercamiento al tema, partiendo del reconocimiento del cuerpo desde la fragmentación de la figura para establecer la conexión con la anatomía de cada extremidad, pero que al final compone una totalidad de esa masa corpórea. Ahora bien, desde la posibilidad técnica que podía presentar con el carboncillo sobre el papel se analiza la fuerza gestual del trazo sobre esta superficie (imagen 10) y, con dicho material, se hace posible el devenir de diferentes simbologías desde la línea pictórica, mencionándose esto en conexión con la experimentación sensitiva.

Por consiguiente, teniendo en cuenta a Pere Salabert desde el modelo de interpretación semiótico empleado en el segundo capítulo para el análisis de las dos obras de Luis Caballero (tríptico *Sin Título* 1977 y *el Gran Telón* 1990) y, específicamente retomando el plano *Textural Gráfico* de dicho modelo donde se centra en el aspecto indicativo de la obra y la connotación gestual que permite el lenguaje artístico, se entiende que, el uso del carboncillo en el momento del primer avance sobre el papel se ofrece como objeto técnico para la exteriorización de una violencia

emocional de la cual se habla en la experimentación sensitiva desde el trazo. (Ver proceso Anexo A)

### **5.3 Desde lo sensitivo a lo material**

Continuando con esa búsqueda de intentar resolver una inquietud desde el propio inconsciente -no fácilmente identificado pero que se compone en correspondencia con el recuerdo infantil-, el material se concibe como un medio develador de la emoción, utilizando este término “develar” estrictamente hablando como una transparencia del ánimo del artista en formación; por lo que el soporte se convierte en la experimentación técnica desde la idea de traslapo (imagen 11) a partir de las capas de la composición como postulante simbólico de una desnudez del alma, exponiendo el sentimiento reprimido a través de la pintura. Entonces bien, esa transparencia se inscribe al preguntarse sobre cómo se podría evidenciar ese movimiento constante de represión desde el campo pictórico y cómo a partir de la sensibilidad se genera un encuentro con el soporte translúcido como lo es el acetato, el cual de alguna manera se permite revelar en cada capa de hoja cuerpos pintados en una superposición matérica que denotaran una libertad pulsional. (Ver proceso Anexo B).



*13 Sin título. Laura Restrepo. 2019. 28 X 21,5 cm. Acrílico sobre acetato.*

Dicho esto, en definitiva se descubrió que no es tanto la superficie donde se realiza la composición lo que define el concepto, sino que se entiende en este caso del proceso creativo que el contenido pictórico señalaba una fuerza primordial en el lenguaje artístico, y por tal motivo, se pudo evidenciar las represiones inconscientes denotadas por medio de cuerpos en superposición, en capas pictóricas y no en capas materiales, en un solo soporte que se compone de cuerpos representados desde la pintura (imagen 12).



14 (prototipo de obra) Sin Título. Laura Restrepo. 2019. 200 x 180 cm. Acrílico sobre tela.

Para terminar, respecto al análisis exhaustivo que se realiza al artista Luis Caballero en cuanto a su carácter simbólico en el gesto y la mancha en su pintura, se utiliza en esta instancia como referente intrínseco el punto de vista de la *Recreación* (tercer plano semiótico en el modelo de interpretación de Pere Salabert), y donde se toman características plásticas y unidades de expresión para la formulación de un lenguaje artístico propio; características como: la fuerza en el pincel, la libertad pulsional del trazo, la dualidad de *violencia* y *placer*, la tensión corporal en la representación y la mancha en la figura humana. Todo ello en función de la exteriorización emocional, por medio de la angustia sentida, la cólera y sentimientos que no se tenía la posibilidad de expresar. De igual manera, a partir de la exploración en la superposición de los cuerpos que se

puede observar en las imágenes 13 y 14, se realiza una composición en búsqueda de la dualidad *violencia y placer*, y el dinamismo de las emociones inconscientes.



*15 (prototipo de obra) Sin título. Laura Restrepo. 2019. 200 x 180 cm. Acrílico sobre tela*

Dichas unidades de expresión permiten desnudar unos cuerpos humanos con el oficio de liberar la represión de ese inconsciente y, al igual que la veladura de las capas en la pintura (Ver proceso Anexo C) que se realiza en la propuesta artística, se utilizan rasgos tomados de las características mencionadas anteriormente desde la *Recreación* de Luis Caballero, como referente principal en este proceso investigativo.

## 6. CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación-creación, en el que se interroga si desde la teoría semiótica se puede identificar el cuerpo humano como la condición más concreta de una polisemia artística, partiendo de dos obras del pintor Luis Caballero: el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990, da como resultado en primera instancia una exhaustiva revisión historiográfica sobre cuatro pintores referentes en la historia del arte universal: Pedro Pablo Rubens, Theodore Gericault, Eugene Delacroix y Francis Bacon. Algunas de sus obras se analizaron para sustentar su influencia pictórica con relación al artista colombiano, siendo ellos antecedentes de una reinterpretación de la idea de cuerpo después de Barroco.

Del mismo modo se permitió entender que a partir de la psiquis desarrollada en el Barroco el pensamiento del hombre y, en este caso del artista, se transformó de acuerdo con la relación de su entorno, aprehendiendo que la preocupación por las afecciones de su experiencia debía ser plasmada en su creación generando esto una expresividad en la obra la cual es impulsada precisamente por la psiquis, por el sufrimiento propio. A partir de allí, la formalización del cuerpo humano en la representación pictórica toma una fuerza expresiva desde la composición formal de la obra; es decir, se reconoce ahora que la iluminación, el espacio y la paleta cromática después del Barroco, son un componente importante en la significación de la figura corpórea. Por lo tanto, esta investigación estableció una conexión desde la gestualidad que el artista le impregna a la obra con la sensibilidad emocional de éste, que es encontrada desde el campo semiótico.

En este sentido, se comprende la postura del teórico y filósofo de arte Pere Salabert, con un modelo de interpretación simbólico, donde los planos semióticos: *Eidético*, *Textural Gráfico* y



*Recreación*, abren un nuevo tipo de interpretación para el análisis de la obra artística en general, en este caso para la pintura, permitiendo igualmente una aprehensión de conocimiento nuevo en la investigación en artes, reuniendo en un método cualitativo todo un campo de abstracción simbólica de la que se puede tomar referencialidad para los análisis posteriores. Entonces, la semiótica en este trabajo investigativo sirvió para el reconocimiento de los simbolismos hallados en las obras -el tríptico *Sin título* de 1977 y *El gran telón* de 1990- del pintor colombiano Luis Caballero e, igualmente, abrió el camino para reinterpretar estos signos y símbolos en la formulación conceptual de la propuesta artística de este proceso monográfico.

Por otro lado, se estima la teoría psicoanalítica para la aclaración de interpretaciones realizadas a las obras ya antes mencionadas del artista colombiano, generando en dicho caso una función de herramienta auxiliar de interpretación desde el sujeto creador.

Asimismo, en esta monografía, se ha logrado concluir que desde la amplitud del conocimiento el cuerpo humano es simplemente una construcción simbólica, un contenedor de estructuras culturales, instauraciones sociales y devenires experienciales; por lo que la representación pictórica de esta figura carnal es una doble significación, un doble contenedor de simbolismos. La corporalidad en la pintura es una abstracción de las emociones del pensante, del artista que plasma en tela, papel, vidrio, u otros soportes, un sentimiento que fue configurado a partir de sus experiencias, de su psiquis.

Para finalizar, de acuerdo a la fundamentación de una teoría sobre el símbolo, haciendo referencia al cuerpo humano como un ente concreto de significados en la obra del arte y desde los planos semióticos planteados por Salabert para la construcción de una referencia estructural simbólica, se logra elaborar un proceso de creación de obra como muestra de resultados obtenidos de dicha instrucción para esta investigación-creación; de tal modo que, se realiza una

experimentación sensorial y una experimentación material, primero, para la propia comprensión de un inconsciente en el gesto que se elabora a partir del trazo y segundo, para el aclaramiento de la funcionalidad que debe tener el material en la realización de una obra artística. Se dedujo por tanto que, en este caso, la utilización de un soporte en específico está en un segundo plano en este caso de creación, puesto que la intensidad de la búsqueda artística se inscribe en la gestualidad que permite la pintura, en una composición en la que se utiliza el cuerpo humano como objeto simbólico de sí mismo; es así que el material analizado desde el sentido de soporte físico, es una exploración que sirvió para dar cuenta que la funcionalidad expresiva está en la manifestación pictórica, en la superposición de la figura corporal en la pintura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acaso, M. (2006). *El lenguaje visual*. Editorial Paidós. Barcelona.
- Agudelo R, Pedro. (2016) *Cuerpo (en)marcado: ensayos sobre arte colombiano contemporáneo*. Medellín. Editorial ITM
- Agudelo R, Pedro. (2014 – 2015) Artículo: *El presente pasado, ideas e íconos*. UdeA.
- Alpers, S. (2001). *La creación de Rubens*, traducido por Amaya Bozal, Madrid.
- Arnheim, R. (2001). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador* (No. 612.84 ARN).
- Azouri, C., & Tapia, R. (1997). *El psicoanálisis*. Acento Editorial. Madrid.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets editorial S.A.
- Brigante, Anna M (2005). *El cuerpo, fábrica del yo. Producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*. Bogotá. Ed. Pontificia Universidad Javeriana
- Caballero, A. (2007) *Luis Caballero, homenaje*. Villegas Editores. Bogotá
- Calderón, C. (1995). *Luis Caballero: Obras sobre papel*. Bogotá: Banco de la república
- Cobo B, J. (2002) *Mis pintores*. Villegas Editores. Bogotá.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente* (R. Hervás, Trad.). Barcelona, España: Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1992).
- Damasio, A. (2010) *Self comes to mind*. Pantheon. New York.

Deleuze, G., & Bacon, F. (2003). *Francis Bacon: La lógica de la sensación*. U of Minnesota Press.

Orozco, E. (1969). Tesis: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Editorial Planeta. Barcelona

Eco, U. (1988) *Signo*. Barcelona. Editorial Labor

Echavarría, J. (2017) *Cuerpos e incorporaciones en la pintura de Luis Caballero*. Artículo. Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte. Ed. N° 6

Franco, D. (2010). Tesis: *La dama de los Caballero*. Bogotá. Universidad Pontificia Javeriana.

Freud, S. (1970) *Psicoanálisis del arte*. Alianza Editorial S.A. Madrid.

Freud, S. (1915) Pulsiones y destinos pulsionales. Trad. Juan Bauzá

Hernández, J. & Caballero, L. (1986) *Me tocó ser así*. Bogotá: Editorial La Rosa

Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós. España.

Kundera, M. (2009) *El gesto brutal del pintor, sobre Francis Bacon*. Artículo. Revista CLAVE de razón práctica. N° 192. España.

Lévy, P. (2003). *¿Qué es lo Virtual?* Editorial 34.

Londoño, S. (2005) *Breve historia de la pintura en Colombia*. Fondo de cultura económica. Bogotá.

Malagón-Kurka, M. (2013) *Deseo y tormento en la obra de Luis Caballero*. Catálogo MAMM

Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I* (Vol. 1). Siglo XXI.

Océano-Instituto Gallach. (1996) *Historia del arte Vol. XII*. (ISBN 84-494-0322-7): España. Océano grupo editorial, S.A.

Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Palacio, Ciro, (2008) *El arte disonante de Francis Bacon*. En revista: Lienzo. Universidad de Lima, N° 29 Nov.

Rogliano, A. (1996) *Aproximaciones al Phatos Barroco*, Artículo – Revista Arte e Investigación, año 1, N°1 Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Rosenkranz, K. (1853) *Estética de lo feo*. Traducción y edición de Miguel Salmerón (1992).

Salabert, P. (2003). *El pensamiento visible*. Edición: posgrado de estética – Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.

Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes.

Stremmel, K. (2006). *Realismo*. Madrid: Taschen.

Traba, M, (s.f) *Teorías del Barroco* en: Conferencias sobre la historia del arte. Tema “el Barroco”. Bogotá, Universidad de los Andes.

Vega, V. (2011) *En Narcisismo e identificación en la fase del espejo*. Artículo, Universidad de Buenos Aires

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones Abya-Yala/UPS.

### **Webgrafía:**

Contreras, M. (2012) *Introducción a la semiótica del cuerpo: presencia, enunciación encarnada y memoria*. Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. Artículo en línea: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra%2012/maria%20jose%20contreras.pdf>.

Ortiz, P. P. (s.f.) Artículo en línea: *Las fiestas romanas*. Recuperado de: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38098144/fiestas\\_romanas.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1559608189&Signature=hjqFG8Js4bavgBXVqDDiNufVkhU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DFiestas\\_romanas.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38098144/fiestas_romanas.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1559608189&Signature=hjqFG8Js4bavgBXVqDDiNufVkhU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DFiestas_romanas.pdf)

Diccionario etimológico online: <http://etimologias.dechile.net/?estesia>

Luis Caballero en la colección del Banco de la república: <http://www.banrepcultural.org/luis-caballero/linea-de-tiempo.html#!prettyPhoto>

Documental: *La belleza del desastre* · *Théodore Géricault*:  
<https://www.youtube.com/watch?v=bTS3QMQFjTA>

Reseña sobre Luis Caballero. Audiovisual Canal Trece Colombia:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ewg5IBxL3g4&t=2s>

Blog *Existencia y arte*: <http://existenciayarte.blogspot.com/2016/06/tenebrismo.html>

Página web Ecofunerales. Artículo: *Biología de la muerte*:  
<https://www.ecofuneral.es/articulos/biologia-de-la-muerte>

Página web Colarte. Artículo: *Caballero y el erotismo*:  
<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=17&pest=critica&pagact=1&dirpa=%24%241col%24%24recuentos%24%241col%24%24C%24%241col%24%24CaballeroLuis%24%241col%24%24entrevista%2Ehtml>

Entrevista Noticiero 7:30pm. *Luis Caballero - entrevista septiembre 1990*:  
<https://www.youtube.com/watch?v=yUE33dNK-WY&list=PLxchpMbUg2aYzlFxdN-flBtOCWDzh-rj9>

Blog GAGOSIAN. Apartado sobre Jenny Saville: <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/>

## ANEXOS

### ANEXO A: Proceso con carboncillo sobre papel



**16** Dibujo 1. Laura Restrepo. 2018. 14x10 cm. Carboncillo sobre papel



**17** Dibujo 2. Laura Restrepo. 2018. 14x10 cm. Carboncillo sobre papel



**18** Dibujo 3. Laura Restrepo. 2018. 14x10 cm. Carboncillo sobre papel



**19** Dibujo 4. Laura Restrepo. 2018. 14x10 cm. Carboncillo sobre papel

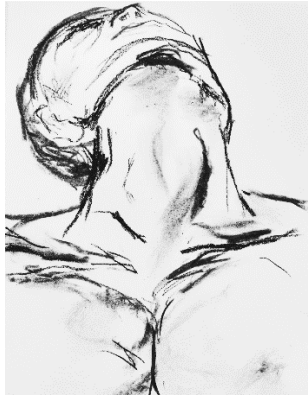


**20** Dibujo 5. Laura Restrepo. 2018. 21,8 X 14 cm. Carboncillo sobre papel.



**21** Dibujo 6. Laura Restrepo. 2018. 21,8 X 14 cm. Carboncillo sobre papel.





*22 Dibujo 7. Laura Restrepo. 2019. 21,8 X 14 cm. Carboncillo sobre papel.*



*23 Dibujo 8. Laura Restrepo. 2019. 21,8 X 14 cm. Carboncillo sobre papel*

### **ANEXO B: Proceso sobreposición en acetato**



*24 Pintura 1. Laura Restrepo. 2019. 28 X 21,5 cm. Acrílico sobre acetato*



*25 Pintura 2. Laura Restrepo. 2019. 28 X 21,5 cm. Acrílico sobre acetato*



*26 Pintura 3. Laura Restrepo. 2019. 28 X 21,5 cm. Acrílico sobre acetato*



*27 Pintura 4. Laura Restrepo. 2019. 28 X 21,5 cm. Acrílico sobre acetato*





*28 Prueba 1. Sobreposición de pinturas en acetato. 2019*



*29 Prueba 2. Sobreposición de pinturas en acetato. 2019*

### **ANEXO C: Proceso elaboración prototipo de obra**



*30 Boceto/figuras yuxtapuestas. 2019. 100 X 70 cm. Acrílico sobre papel*



*31 Proceso creación de obra. 2019. 200 x 180 cm*



32 Proceso creación de obra. 2019. 200 x 180 cm



33 Proceso creación de obra. 2019. 200 x 180 cm