
Artistas e identidades discursivas. *El gran telón*, el Luis Caballero de la crítica y el Caballero de Caballero*

Sergio Rodríguez**

RESUMEN

Recibido: 20 de febrero de 2015

Evaluado: 19 de marzo de 2015

Aceptado: 22 de abril de 2015

En este artículo presento un análisis de las producciones discursivas que circularon alrededor de la obra *El gran telón* (1990) del artista Luis Caballero, utilizando principalmente el método de análisis del discurso en tres capas propuesto por el teórico Norman Fairclough. Esto con el fin de delimitar las diferencias de identificación y representación que se produjeron entre la crítica de arte de la época y el propio artista sobre su obra. Además, en un sentido más amplio, busco ejemplificar la manera como la crítica de arte se integra a un sistema social en una influencia recíproca.

Palabras clave: Luis Caballero, análisis del discurso, crítica de arte, identidad.

* Artículo de reflexión que expone los resultados de un proyecto de investigación sobre análisis discursivo, desarrollado en la maestría en Semiótica de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Colombia). Cómo citar este artículo: Rodríguez, S. (2015). Artistas e identidades discursivas. *El gran telón*, el Luis Caballero de la crítica y el Caballero de Caballero. *Hallazgos*, 12(24), 19-30 (doi: <http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.01>).

** Estudiante de la maestría en Semiótica, Universidad Jorge Tadeo Lozano (Colombia); maestro en Arte, Universidad de los Andes (Colombia). Joven investigador, Universidad Jorge Tadeo Lozano. Correo electrónico: sergiol.rodriguezg@utadeo.edu.co

Artists and discursive identities. *El Gran Telón*, what the art critics said about Luis Caballero and what he said about himself

ABSTRACT

In this article I present an analysis of the discursive productions that circulated around the artwork *El gran telón* (1990) by the Colombian artist Luis Caballero, using primarily the three-layered method of discourse analysis originally proposed by the theorist Norman Fairclough. With this text, I have the purpose to delimitate the differences of identification and representation that were produced by the art critics of the time and by the artist himself about his own artwork. Besides, in a broader sense, I try to exemplify the way in that art criticism gets integrated in a social system in reciprocal influence.

Keywords: Luis Caballero, discourse analysis, art criticism, identity.

Received: February 20, 2015

Evaluated: March 19, 2015

Accepted: April 22, 2015

Artistas e identidades discursivas. *El gran telón*, o Luis Caballero da crítica e o Caballero de Caballero

Recebido: 20 de fevereiro de 2015

Avaliado: 19 de março de 2015

Aceito: 22 de abril de 2015

RESUMO

Neste artigo apresento uma análise das produções discursivas sobre a obra *El gran telón* (1990) do artista Luis Caballero, utilizando principalmente o método de análise do discurso em três capas proposto por o teórico Norman Fairclough. Com o objetivo de delimitar as diferenças de identificação e representação que se produziram entre a crítica de arte da época e o próprio artista sobre sua obra. Além disso, num sentido mais amplo, procuro exemplificar a forma como a crítica de arte integra-se num sistema social numa influencia recíproca.

Palavras-chave: Luis Caballero, análise do discurso, crítica de arte, identidade.

INTRODUCCIÓN. EL GRAN TELÓN Y LOS “COMODINES” DE CABALLERO

Durante septiembre de 1990, la prensa colombiana planteó enormes expectativas alrededor de la obra que haría por ese entonces el artista Luis Caballero en la galería Garcés Velázquez, denominada *El gran telón* (también conocida como *La cuarta ambición*). De acuerdo con la crítica de arte del momento, la obra prometía un procedimiento y unos resultados impactantes: “le tocó hacer su cuadro más grande” (Hernández, 22 de septiembre, 1990, p. 2A), una obra de seis metros por seis metros, en vivo, durante quince días, con un método espectacular. “Por las mañanas voy a trabajar en mi casa, con un modelo, los detalles de los personajes. Cada noche Mario Rivero fotografiará el cuadro y su proceso, y Diego Carrizosa filmará un video. Con esas fotografías, y con un comentario que escribiré cada noche, Ponto Moreno diseñará, también de noche, un libro-catálogo para la inauguración de esta exposición” (Hernández, 3 de septiembre, 1990, p. 2A).

A esas alturas de la carrera de Caballero, las personas que escribían sobre arte ya habían propuesto una lectura canónica de sus obras, y *El gran telón* se percibía como la pintura que resumiría todas las cualidades de la producción del artista. Si nos fijamos en los artículos de prensa que giran alrededor de la obra de Caballero desde sus inicios, es posible notar un conjunto de interpretaciones institucionalizadas, es decir, establecidas, impuestas, “prestadas” (Pocock, 2011, p. 54), que se habían asentado y que se usaban recurrentemente. Entre esas interpretaciones

cabe resaltar dos¹: la primera es la idea de que la obra de Caballero manifiesta la combinación entre lo romántico y lo contemporáneo (cf. Serrano, 1973), la mezcla entre Miguel Ángel y Francis Bacon (cf. Traba, 1968), es decir, un intermedio entre la tradición de la pintura clásica y las nuevas tendencias del arte de su tiempo. La segunda consiste en la interpretación de la obra de Caballero como la representación de los sentimientos humanos expresados a través de la pintura: “la importancia del hombre como centro”, “entrado en la experimentación de las experiencias” (Escallón, 4 de agosto, 1989, p. 3A). Es común que a Caballero se le asocie con la idea de un hombre frágil que transmite sentimientos de angustia y desesperación en su obra, o que se le relacione con la “humanidad”, en referencia a que sus habilidades en dibujo anatómico son solo una excusa y un medio para transmitir sensaciones humanas más “profundas” (cf. Echeverry, 1987). La primera interpretación correspondería con los intereses de los críticos de la época de promocionar a un grupo de artistas colombianos que estuvieran a la par del arte contemporáneo internacional (entre los que se podrían incluir también a Beatriz González, Fernando Botero, Alejandro Obregón, y un largo etcétera), una interpretación que fue abiertamente rechazada por Caballero, como veremos más adelante. La segunda interpretación estaría más de acuerdo con lo que el propio Caballero pensaba con respecto a su trabajo.

1 Existen otras interpretaciones institucionalizadas, como las apreciaciones acerca del contenido erótico, sagrado o violento de las obras de Caballero, el aspecto supuestamente no-narracional de sus pinturas o los señalamientos donde se establecen relaciones entre su homosexualidad y las pinturas de cuerpos de hombres desnudos. Sin embargo, solo voy a centrarme en las dos interpretaciones generales que menciono en el texto.

De este modo, estando ya abonado el terreno de las interpretaciones recurrentes, cuando Caballero inició *El gran telón*, y “las cámaras de *Magazín 7:30* siguieron trazo a trazo el espectacular dibujo realizado en lienzo por Luis Caballero, a la vista del público bogotano” (Audiovisuales, 1990), los críticos de arte produjeron apreciaciones similares a las que ya se encontraban institucionalizadas, las que podrían considerarse “comodines” de interpretación de la obra del artista. Un ejemplo claro de esta situación es la apreciación de la crítica Ana María Escallón en su texto “Caballero y el combate de lo incierto”, al resaltar con respecto a *El gran telón* cosas como “la creación de Miguel Ángel, el destierro de la muerte, el agobio de Bacon en la vida” o que “cada sensación son (sic) momentos donde *lo contemporáneo se une a lo clásico* en esa necesidad de expresar muda y solitariamente un grito: el del hombre que tiene ante sí un espejo para describirse” (5 de octubre, 1990, p. 7A) [énfasis añadido]. O al afirmar que la obra “Cuenta lo que no cambia. Cuenta el mundo del hombre, el de los sentimientos eternos, el de los sufrimientos de siempre, el de la soledad, el del agobio [...] Simbólicamente está el hombre expoliado y condenado a la soledad de sí mismo” (5 de octubre, 1990, p. 7A).

En contraparte a las versiones de la identidad del artista y de su obra institucionalizadas por la crítica, se encuentra la propia versión que tenía Luis Caballero sobre sí mismo. Pues mientras que la prensa en general veía con optimismo los resultados propuestos en *El gran telón* que, para esa época, supuestamente “no solo resume lo que ha hecho sino que plantea lo que va a hacer” (Escallón, 5 de octubre, 1990, p. 7A),

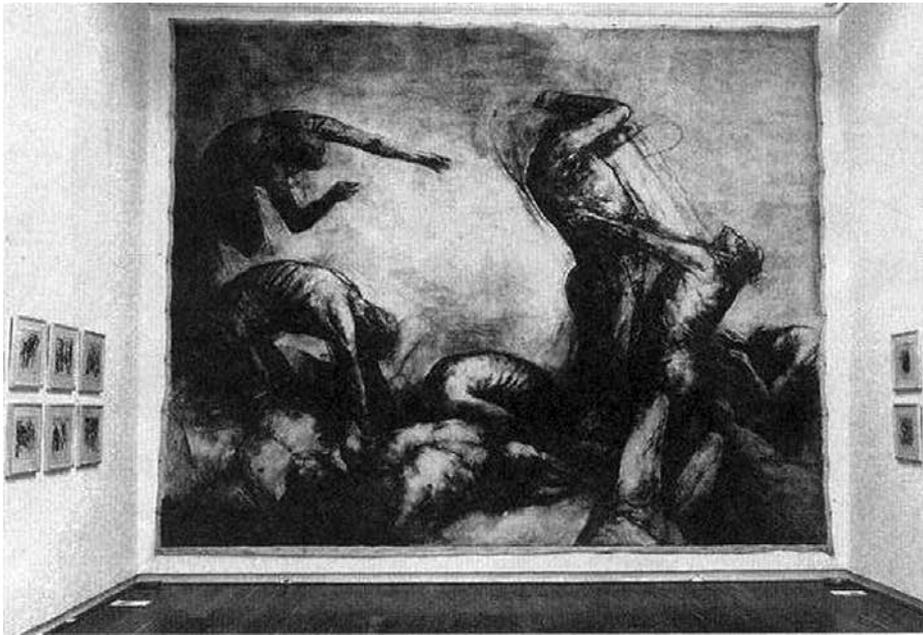
Luis Caballero parecía estar preocupado por aspectos que no correspondían exactamente con las afirmaciones infladas y de exaltación que proponían sus críticos. Esta situación se evidencia en una entrevista que Caballero proporcionó a José Hernández, en la cual, a manera de confesión, afirma:

No me quedo tan bueno como lo deseé. En buena parte porque tuve problemas técnicos. La tela quedó mal preparada y el carboncillo no agarraba [...] Me di cuenta además de que tengo tendencia a perderme en los detalles y de que así voy quitando fuerza a la obra. Un cuadro tan grande hay que verlo precisamente de manera global. La idea primera era diferente pero tampoco me avergüenzo del resultado final. Para que quedara como quería hubiera tocado trabajarlo más. No, lo mejor hubiera sido volverlo a empezar [...] ahora creo que si hubiera improvisado ese cuadro me habría quedado mucho mejor (Hernández, 22 de septiembre, 1990, p. 2A).

LAS TRES DIMENSIONES DEL DISCURSO

Ambas versiones acerca de Luis Caballero y de su obra —la de los críticos y la de él mismo— pueden entenderse como producciones discursivas fabricadas con el propósito de producir una identidad institucional del artista, consolidada de manera absoluta con la producción de *El gran telón*. Ambas son maneras de *marketizar* el nombre de Luis Caballero y de lo que lleva su firma, a pesar de que sean aproximaciones tan disímiles. Utilizando el modelo tridimensional de análisis crítico del discurso propuesto por Norman Fairclough (texto, práctica

Figura 1. Luis Caballero, *El gran telón* (1990)



discursiva, práctica social) se pueden delimitar las diferencias y similitudes entre el Caballero propuesto por la crítica y el Caballero propuesto por él mismo y dar cuenta de algunas implicaciones complejas que tiene el discurso que se forma alrededor de los artistas.

Dentro de la metodología propuesta por Fairclough (1996), el análisis discursivo se puede realizar a la luz de tres elementos interdependientes: el análisis formal y semántico del texto, los "aspectos sociocognitivos de la producción y de la interpretación del texto" (Fairclough, 1993, p. 136) y el análisis del evento discursivo dentro de su contexto social amplio. Los tres elementos analizables constituyen distintos niveles de especificidad dentro del *orden del discurso* y buscan mediar el análisis lingüístico y pragmático para esclarecer cómo intervienen las

particularidades del texto dentro del orden general del discurso y viceversa. En otras palabras, Fairclough contempla el discurso desde el aspecto semiótico y semántico, pero también lo concibe desde el aspecto pragmático, como una forma de acción incrustada socialmente. Debido a que ambos aspectos se retroalimentan constantemente, resultaría adecuado afirmar que el discurso está conformado socialmente y a la vez es constitutivo de la sociedad (Fairclough, 1993, p. 134).

Si nos fijamos en detalle, es posible evidenciar a través del análisis de las tres capas discursivas que contempla Fairclough, las relaciones opacas de causalidad, es decir, no aparentes (Fairclough, 1993, p. 135) que existen entre las dos posiciones discursivas mencionadas antes, que buscan definir una identidad de Luis Caballero dentro de la

práctica social del arte colombiano de fines del siglo pasado.

CABALLERO, GRAN MAESTRO PERO SIMPLE PINTOR

Empecemos observando el texto; veamos las constantes comparaciones que se hacían entre Luis Caballero y Francis Bacon², la idea de “gran maestro” con la que se le ligaba y las supuestas relaciones entre la emigración de Caballero a París y la búsqueda de la fama, con el fin de entender las estrategias discursivas que buscaban legitimar a Caballero como un artista consagrado.

Es curiosa la insistencia de los críticos y periodistas en conectar a Luis Caballero con Francis Bacon, aun cuando a inicios de su carrera Caballero ya había afirmado que, aunque sí le había servido de inspiración, sus caminos y sus modos de hacer se habían separado y él había conseguido su propio estilo artístico. En una entrevista realizada por Marta Traba en 1973, en la que ella le pregunta si “Bacon está siempre presente”, Luis Caballero responde contundentemente que:

Bacon fue para mí hace diez años³ un gran choque y una gran influencia [...] quise entonces apoderarme de su lenguaje, y con su lenguaje me vi obligado a decir lo que él decía y no lo que yo sentía. Pero poco a poco, a medida que iba descubriendo qué era lo que yo verdaderamente quería hacer y decir con

la pintura, me fui alejando del lenguaje de Bacon para tratar de crear el mío propio (Traba, 1973).

Aun así, es fácil encontrar referencias a Bacon en todos los siguientes años de su carrera. Ana María Escallón, una crítica recurrente de la obra de Caballero, afirma por las épocas de *El gran telón* que: “No estaría mal compararlo con los poetas malditos. Así como lo puede ser George Bataille o *Francis Bacon*. Este colombiano reúne las cualidades de lo inesperado, lo impredecible o lo marginal. El que saca de la abyección un pedazo de *gloria*” (Escallón, 5 de septiembre, 1990, p. 9) [énfasis añadido].

Una idea similar se transmite en otros artículos, en los que se busca reafirmar a Caballero como “gran maestro” y se busca anclarlo a la historia canónica del arte. Por ejemplo, en una ocasión, José Hernán Aguilar recurre a una analogía entre la realización de *El gran telón* en la galería Garcés Velázquez y los pintores renacentistas en la Capilla Sixtina. La presencia del artista junto a andamios y montones de bocetos y el gran tamaño de la obra realizada en la galería, que antes fue una iglesia, fundamenta la asociación con un pequeño Miguel Ángel (Aguilar, 22 de septiembre, 1990).

Con la misma intención de legitimación, es recurrente la asociación de la emigración de Caballero a París con la búsqueda de algún tipo de gloria artística. En su texto “Pintores colombianos en París. La generación de los 80”, Martín Zapater dice que “El mito no ha muerto. Como los musulmanes van a La Meca, los pintores colombianos, quizás desde siempre, se dan cita en París” (19 de diciembre, 1989). Además, reconoce a Caballero como uno de los pintores que

2 Pintor Inglés del siglo XX. No debe ser confundido con el filósofo del siglo XVI con el mismo nombre y la misma nacionalidad.

3 Esto es relevante porque, diez años antes de la entrevista, Caballero estaba apenas empezando sus estudios en artes plásticas, lo que implica que su separación con la “inspiración” de Bacon empezó desde muy temprano en su carrera.

abonaron el terreno en los “grandes eventos internacionales” para los próximos pintores viajeros. Sin embargo, Luis Caballero no está de acuerdo con esa apreciación recurrente; lo que se evidencia en entrevistas como la de Ana María Escallón:

¿Vive en París para tener éxito?

En París el éxito es relativo, además el éxito en la pintura es algo falso.

¿Por qué?

Hace 20 años he visto nacer y morir al menos tres artistas por semana. Si se trata de algo largo a eso solo se llega con seriedad (Escallón, 5 de septiembre, 1990, p. 11).

O en esta de Gilma Jiménez Castillo:

¿La tendencia del público a idealizar al artista le incomoda a usted?

A mí no porque vivo en París de una manera completamente anónima. Cuando voy por la calle el panadero no sabe si soy artista o médico.

¿Esa es la razón por la cual vive lejos del país?

Pues no la única pero sí cuenta. No viene gente como tú a hacerme entrevistas.

¿Qué pasa con la gente como yo?

Que de manera consciente o inconsciente uno tiene el riesgo de empezar a tomarse en serio y a creer que cualquier cosa que uno pinta tiene valor (Jiménez, 16 de diciembre, 1990, p. 6).

O también en esta de Joaquín Manolo Baro, un corresponsal del diario *El Espectador* en París:

¿Y de los pintores que están en París?

Hace 10 años los veía casi a todos, pero en este momento son más de 80 por lo que me queda muy difícil ver y saber lo que hacen. Pero en general, a mí me parece –lo cual no le gusta a todo el mundo–, que los mejores pintores colombianos no están acá sino allá.

Pero aquí vienen por el mito de París, un mito que se debe a su obra, a la de Morales, y ahora a Botero.

El mito de París lo crearon ustedes lo periodistas. Todos los pintores creían que debían ir a París a triunfar, en vez de pensar en Nueva York, Milán o Berlín.

Usted acabó en París y hace parte del mito.

Pero por razones personales. Yo me casé con una gringa con quien viví años en Colombia. En esa época, para una mujer sola y gringa, vivir en nuestro país era complicadísimo. Por eso decidimos venirnos a Francia. Luego me quedé por inercia (Baro, 2 de junio, 1992, p. 2B).

Mientras que en las apreciaciones críticas con respecto a *El gran telón*—y a la obra de Caballero en general— es común encontrar palabras como artista, éxito, gloria, fama, maestro, representante del arte colombiano, clásico, contemporáneo; en las respuestas de Caballero se manifiesta una aparente humildad —que muchas veces se vuelve antipatía— y que también parece diseñada intencionalmente, que busca reducir el carácter de exaltación de sus críticos: “Mi oficio es pintar y no sé hacer nada más” (*Semana*, septiembre, 1985), “Yo no sé si soy

artista. Soy pintor. Y para mí ser pintor es tratar de dar una forma visual a mis emociones y a mis sentimientos” (*El Tiempo*, 20 de junio, 1995).

Tal vez, donde se manifiesta de manera más evidente el contraste entre la actitud optimista y halagüeña de los críticos y la posición de defensa de su oficio de Luis Caballero es en el especial que realizó la productora Audiovisuales para el programa *Magazín 7:30*, alrededor de la producción de *El gran telón*.

Presentadora: Luis Caballero acaba de realizar en la galería Garcés Velázquez uno de los trabajos más relevantes de la pintura colombiana en 1990 [...].

Presentador: maestro, gracias por venir, podemos empezar preguntándole ¿quién es Luis Caballero?

Luis Caballero: pues es muy difícil para mí decirle quién es Luis Caballero, lo que cuenta en un pintor son los cuadros y no su vida personal, yo soy simplemente un pintor.

Presentador: ¿y a través de su obra?

Luis Caballero: un pintor que a través de su obra trata de expresarse, trata de decir un montón de cosas, pero que espera, como todos los pintores, que todo eso se vea en sus cuadros y no en su cara o en su vida personal.

Presentadora: ¿por qué decidió radicarse en París?

Luis Caballero: eso fue hace ya tanto tiempo, hace veintidós años que estoy viviendo en París. Una parte muy importante de las razones es por el

anonimato que uno puede tener en París, precisamente. Pero ante todo, por razones personales. Yo me fui a vivir hace 21 años por razones personales que luego ya no existían pero me quedé a vivir ya por costumbre. Mi vida en París es muy agradable (Audiovisuales, 1990, s. p.).

En la entrevista parece que los presentadores no quisieran entrevistar a la persona Luis Caballero, sino que buscaran que un personaje idealizado dijera lo que quieren oír, hasta el punto en el que no notan su molestia con las preguntas. Justo después de la entrevista, se muestra un video realizado por la producción del programa, en el que se representa a Luis Caballero con los “comodines” usuales, y además se utilizan estrategias audiovisuales — como acercamientos a la cara del artista, sonido orquestal o movimientos en cámara lenta— para dar una impresión de trascendencia y genialidad que resulta muy forzada.

Todos los textos ya mencionados dan cuenta de una predisposición a interpretar las obras de Caballero de acuerdo con su legitimación como artista consagrado. Muchos críticos de arte configuraron una práctica discursiva en la que se evaluaban positivamente sus obras sin siquiera detallarlas, en parte debido a una “estandarización” del lenguaje (Fairclough, 1993, p. 139), en la cual no se proponen nuevas lecturas sino que se asientan las ya existentes. Los textos de crítica son una forma de acción, de representación y de identificación (Fairclough, 2003, p. 26), porque manifiestan una interpretación autorizada por un experto con la que se propone un modo de lectura de las obras y una caracterización del artista, que

Figura 2. Caballero exasperado



Fuente: audiovisuales (1990)

finalmente va a ser seguida y aceptada por un grupo de lectores. Por lo tanto, hay que decir que los discursos que se produjeron influyeron en la apreciación que tuvo finalmente *El gran telón* y en el estatus que adquirió como obra importante; sin pasar por un análisis profundo, ya contaba con una aprobación previa. Como lo sugiere su título alternativo, *La cuarta ambición*, *El gran telón* es una obra que no sale bien librada de su formulación ambiciosa en términos plásticos, como el propio Caballero lo reconoce en ocasiones, pero aun así supera el proceso de legitimación y termina convertida en una obra paradigmática, es víctima de su propio éxito. En ese sentido, hay que reconocer que *El gran telón* no se produjo en un mundo neutral, sino en uno con un orden del discurso preestablecido, con un control de las posibilidades lingüísticas para referirse a la obra de Caballero; paradójicamente, un orden del discurso favorable, incluso cuando su autor tuvo una “cuota desagradable” realizándola (Hernández, 22 de septiembre 1990). Un muestra de esa legitimación es lo

sucedido en la exposición *Arte para la historia* presentada en el Museo Nacional en 1993, donde se presentaron obras que pertenecían a colecciones privadas que eran catalogadas como productos de valor cultural para la nación, y que debían ser adquiridas para las colecciones estatales. En esa exposición no pudo faltar *El gran telón*.

¿Qué puede decirnos el caso de *El gran telón* sobre la situación de la crítica de arte como práctica social? Existen intereses en la crítica de arte que no solo tienen que ver con el análisis de las obras o con la caracterización de los estilos y los intereses de los artistas. Al igual que con otras producciones discursivas incrustadas en contextos sociales, se ponen en juego problemas como la identidad nacional, la representación de lo propio o el valor artístico de los productos de una nación; es decir, involucra otras prácticas sociales y pertenece a un contexto social amplio. Los críticos de arte contemporáneos a Caballero, que fueron agentes autorizados para hacer interpretaciones de las obras de

arte con el fin de establecerlas socialmente, manifiestan casi en general una necesidad de posicionar una representación nacional y unos artistas consagrados. Ha sido muy estudiada, por ejemplo, la influencia de la crítica Marta Traba en el arte colombiano de la segunda mitad del siglo XX, su autoridad popular frente a los públicos de masas gracias a su frecuente aparición en medios de comunicación (Gómez, 2007) y el carácter muchas veces “promocional” de sus críticas (Giraldo, 2007), donde se legitimaban a ciertos artistas (entre esos, el joven Caballero) y se rechazaban a otros. Hay que decir que existe una relación cercana entre el lenguaje y el poder, pues el “discurso es un lugar donde las relaciones de poder son efectivamente ejecutadas y enactuadas” (Fairclough, 1996, p. 43). En el caso de *El gran telón* se presenta un encuentro discursivo desigual (Fairclough, 1996, p. 44) en el que se privilegia la visión del crítico. Aunque las conclusiones de los críticos sean mediocres por repetitivas, se logra consolidar un artista nacional que sirve para representar a los colombianos como un objeto de orgullo.

CONCLUSIONES. POR FAVOR, NO QUIERO SER FAMOSO

A partir de un análisis de los discursos producidos por críticos de arte, pudimos hacer evidente la relación sesgada e idealizada que circuló en la prensa después de que Luis Caballero fuera legitimado como “gran maestro del arte nacional”. La obra *El gran telón* tuvo el éxito institucional asegurado incluso antes de ser hecha; tenía las fuerzas discursivas a su favor, lo que le permitió una legitimación sin un análisis profundo ni una evaluación de su calidad. El caso no fue igual de grato para su autor, quien a

pesar de tener una imagen idealizada y con alto estatus no fue tenido muy en cuenta a la hora de realizar apreciaciones sobre su propia obra. Aquí, dentro de lo irónico de la situación, vale citar de nuevo a uno de los críticos: “está el hombre expoliado y condenado a la soledad de sí mismo” (Escallón, 5 de octubre, 1990, p. 7A). Podemos decir que se pusieron en juego dos modos de representación discursiva, en los cuales solo una —la versión estereotipada de la crítica— tuvo finalmente impacto en otras prácticas sociales. El análisis de la crítica de arte, y el caso concreto de *El gran telón*, formula un ejemplo claro de cómo las producciones discursivas se ven alimentadas por su contexto social (una necesidad de representación nacional) y cómo, en el sentido contrario, influyen decisiones más amplias en ese contexto (el establecimiento de una historia del arte canónica, la adquisición por parte del estado de obras supuestamente valiosas, la delimitación de lo que se debe mostrar en los museos públicos, etc.). Retroactivamente, el discurso está conformado socialmente y a la vez es constitutivo de la sociedad (Fairclough, 1993, p. 134).

REFERENCIAS

- Aguilar, J. H. (22 de septiembre de 1990). El gran juicio inicial. *El Tiempo*, 5D.
- Audiovisuales (septiembre de 1990). *El gran telón. Programa de televisión*. Bogotá, Colombia.
- Audiovisuales (29 de septiembre 1990). Luis Caballero, arte a la vista. *El tiempo*, 28.
- Baena, R. (29 de septiembre de 1997). L. Caballero, Aquel desconocido. *Cambio* 16, 60.

- Baro, J. M. (2 de junio de 1992). Juzgar a un pintor por su vida me parece idiota. *El Espectador*, 2B.
- Echeverri, A. M. (20 de noviembre de 1987). El arte es producto de la insatisfacción. *El Tiempo*, 1B.
- El Tiempo. (20 de junio de 1995). Murió Luis Caballero. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-348502>
- Escallón, A. M. (4 de agosto de 1989). Caballero: decálogo de sensaciones. *El Espectador*, 3A.
- Escallón, A. M. (5 de septiembre de 1990). La soledad desnuda. *Magazín Dominical*, 9-11.
- Escallón, A. M. (5 de octubre de 1990). Caballero y el combate de lo incierto. *El Espectador*, 7A.
- Fairclough, N. (1993). Critical discourse analysis and the marketization of public discourse: the universities. *Discourse Society*, (4), 133-168.
- Fairclough, N. (1996). *Language and power*. New York: Longman.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse*. London: Routledge.
- Giraldo, E. (2007). De la escritura a la teoría: Marta Traba y la crítica modernista en Colombia. En N. Gómez Echeverri, F. González Espinosa y M. C. Bernal (Eds.), *Los pasos sobre las huellas. Ensayos sobre crítica de arte* (pp. 101-124). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Gómez, N. (2007). El crítico en medio. En N. Gómez Echeverri, F. González Espinosa y M. C. Bernal, *Los pasos sobre las huellas. Ensayos sobre crítica de arte* (pp. 41-61). Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Hernández, J. (3 de septiembre 1990). Caballero, a oscuras. *El Tiempo*, 2A.
- Hernández, J. (22 de septiembre de 1990). Viaje a lo imposible. *El Tiempo*, 2A.
- Jiménez, G. (16 de diciembre de 1990). Match entre el pincel y la pluma. *La República Dominical*, 6.
- Pocock, J. (2011). *Pensamiento político e historia. Ensayos sobre teoría y método*. Madrid: Akal.
- Revista Semana. (septiembre de 1985). Mi oficio es pintar y no sé hacer nada más. *Semana*, 60.
- Serrano, E. (1973). *Folleto Colombia - XII Bienal de Sao Paulo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Traba, M. (1968). Luis Caballero. Bogotá: *Revista Diners*.
- Traba, M. (1973). *Luis Caballero/Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte moderno de Bogotá.
- Zapater, M. (19 de diciembre de 1989). Pintores colombianos en París. La generación de los 80. *El Tiempo*.