

**LA ESCRITURA DEL LENGUAJE VERBAL COMO ELEMENTO PLÁSTICO EN
LA OBRA PICTÓRICA DE HUMBERTO CUAN.
UN ANÁLISIS SEMIÓTICO**

SILVIA SUSANA ESPINEL JASBÓN

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS, MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA**

2009

**LA ESCRITURA DEL LENGUAJE VERBAL COMO ELEMENTO PLÁSTICO EN
LA OBRA PICTÓRICA DE HUMBERTO CUAN.
UN ANÁLISIS SEMIÓTICO**

SILVIA SUSANA ESPINEL JASBÓN

**Proyecto de grado para optar el título de
Magíster en Semiótica**

**DIRECTOR
JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA
Doctor en ciencias del lenguaje**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS, MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA**

2009

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	13
1. LA OBRA PICTÓRICA DE HUMBERTO CUAN.....	33
1.1 LA SITUACIÓN SEMIÓTICA DE LA OBRA DE HUMBERTO CUAN.....	33
1.1.1 La forma de vida colombiana en Humberto Cuan.....	36
1.1.2 La trayectoria artística de Humberto Cuan.....	37
1.2 TRANSFORMACIONES DE LA ESCRITURA EN LA OBRA PICTÓRICA DE HUMBERTO CUAN.....	41
1.3 LA OBRA DE HUMBERTO CUAN, ESTRATEGIA PUBLICITARIA O ESTRATEGIA PICTÓRICA.....	50
1.3.1 El formato de las obras.	51
1.3.2 La existencia de la marca	51
1.3.3 La función del afiche publicitario y la existencia del producto.....	52
2. ESTRATEGIAS ENUNCIATIVAS EN LAS OBRAS DE CUAN.....	56
2.1 ANÁLISIS FIGURATIVO.....	56
2.1.1 Nivel plástico.....	57
2.1.2 Nivel figurativo.....	60
2.2 ANÁLISIS SEMI-SIMBÓLICO.....	66

2.2.1 Tensión cromática.....	66
2.2.2 Tensión caligráfica.....	68
2.2.3 Tensión icónica.....	74
2.2.4 Mise en abyme.....	79
2.3 ANÁLISIS AXIOLÓGICO.....	82
2.3.1 Entre la realidad y el ensueño.....	82
2.3.2 Identidad Vs. Alteridad.....	85
2.3.3 Entre lo aceptable y la exploración de lo prohibido.....	88
2.4 SITUACIÓN SOCIO-CULTURAL DE PRODUCCIÓN SEMIÓTICA.....	89
2.4.1. El sincretismo y la sinestesia.....	91
2.4.2. Doctor Jeckyll y Mister Hyde.....	95
2.4.3. El cuerpo, la publicidad y códigos culturales.....	97
3. CONCLUSIONES.....	99
BIBLIOGRAFIA.....	102
ANEXOS.....	109

LISTA DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración 1. Corpus de la investigación.....	16
Ilustración 2. La función persuasiva en Mermeladix y en Diarium	51
Ilustración 3. El producto en Diarium & la función informativa en Q-BO	53
Ilustración 4. Textura del fondo en Diarium	56
Ilustración 5. Fondo de Mermeladix.	57
Ilustración 6. Topología de Kill Pill	58
Ilustración 7. Primer y cuarto plano en <i>Kill Pill</i>	60
Ilustración 8. Primer plano en Diarium	61
Ilustración 9. Primer y segundo plano en <i>Mermeladix</i>	62
Ilustración 10. Primer y segundo plano en <i>Q-bo</i>	63
Ilustración 11. Tercer y cuarto plano de Q-bo.....	64
Ilustración 12. Humberto Cuan	64
Ilustración 13. Tensión entre el rojo y el azul en la obra <i>Kill Pill</i>	66
Ilustración 14. Fragmento del rostro de las obras <i>Mermeladix</i> y <i>Diarium</i>	67
Ilustración 15. Escritura realista en Kill Pill y Mermeladix	68
Ilustración 16. El secreto de Diarium	72
Ilustración 17. Escritura en el espacio pictórico de Kill Pill.....	73

Ilustración 18. Ensimismamiento	74
Ilustración 19. Tensión entre escritura y figura en Q-bo	76
Ilustración 20. Fragmento de <i>La Venus de Urbino</i> y <i>Diarium</i>	77
Ilustración 21. Afiche publicitario de la película <i>Kill Bill</i> y la obra <i>Kill Pill</i>	79
Ilustración 22. Afiches publicitarios de Willy Wonka (Charlie) y la fábrica de chocolates.....	80
Ilustración 23. Ella y Olor de Humberto Cuan.....	92
Ilustración 24. Sinestesia pictórica en Mermeladix	94

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Esquema ternario del conocimiento como objeto valor.....	27
Cuadro 2. Esquema narrativo del investigador	28
Cuadro 3. Recorrido narrativo del reconocimiento como objeto de valor.....	38
Cuadro 4. Esquema narrativo de Humberto Cuan.....	39
Cuadro 5. Mapeo años 2000 – 2001.....	43
Cuadro 6. Mapeo años 2003.....	45
Cuadro 7. Mapeo años 2004.....	47
Cuadro 8. Mapeo años 2005 – 2006.....	48
Cuadro 9. Mapeo año 2007	49
Cuadro 10. Escritura en la obra de Cuan.....	69
Cuadro 11. Escritura realista figurativa y plástica	70
Cuadro 12. Escritura irreal figurativa, plástica e iconografema.....	70
Cuadro 13. Escritura figurativa y plástica del fondo	72
Cuadro 14. Esquema tensivo de <i>Kill Pill</i>	82
Cuadro 15. Esquema tensivo de <i>Q-bo</i>	85
Cuadro 16. Esquema tensivo de <i>Diarium</i>	89

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. <i>Kill Pill</i> de Humberto Cuan.....	109
Anexo B. <i>Q-bo</i> de Humberto Cuan.....	110
Anexo C. <i>Diarium</i> de Humberto Cuan.....	111
Anexo D. <i>Mermeladix</i> de Humberto Cuan.....	112
Anexo E. <i>Las Meninas</i> de Diego Velázquez.....	113
Anexo F. <i>El Matrimonio Arnolfini</i> de Jan Van Eyck.....	114
Anexo G. <i>Psychological Games</i> de Humberto Cuan.....	115
Anexo H. <i>Charlie y la fábrica de chocolates</i> de Tim Burton.....	116
Anexo I. <i>Venus de Urbino</i> de Tiziano Vecellio.....	117

RESUMEN

TITULO

LA ESCRITURA DEL LENGUAJE VERBAL COMO ELEMENTO PLÁSTICO EN LA OBRA PICTÓRICA DE HUMBERTO CUAN. UN ANÁLISIS SEMIÓTICO *

AUTOR

SILVIA SUSANA ESPINEL JASBÓN **

PALABRAS CLAVES

Semiótica visible, Pictórico, Escritura, Tensión, Sinestesia, Forma de vida

DESCRIPCIÓN

Una cultura se conoce por los ideales que defiende, las leyes que imparten, la forma en que gobierna, en que celebra y en que se comunica, entonces las prácticas artísticas también son manifestaciones culturales. Así como las obras de arte cargadas de significación se convierten en objeto de estudio semiótico si se entiende éste como una descripción y explicación de los efectos locales y globales de sentido a partir de estrategias de organización, más o menos observables, del objeto significante. De esta forma, las obras *Kill Pill*, *Q-BO*, *Diarium* y *Mermeladix*, del artista Humberto Cuan, encarnan una visión del mundo natural, abordada desde algunas estrategias de enunciación y condiciones de sentido producidas por la interacción de la escritura con la situación pictórica en que emerge desde la plástica colombiana. Así mismo, este objeto de análisis sincrético pone a interactuar la imagen con la palabra, manifestación que se ha dado desde la edad media y que aún se mantiene en la contemporaneidad, de esta forma se ponen a prueba diferentes herramientas analíticas como la semiótica figurativa, semi-simbólica y los sistemas de valores, para dejar ver las tensiones existentes entre los actores del plano representado y los actantes escriturales que evidencian un esfuerzo desesperado por salir de la realidad, por encontrarse a si mismo e identificarse como un ser humano. El artista, se vale de la sinestesia, de la historia del arte y de las imágenes cinematográficas para producir diferentes efectos en el observador, para salirse del plano bidimensional de la obra pictórica y encarnar en su propio ser.

* Proyecto de Grado Magister en Semiótica

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. José Horacio Rosales Cueva

ABSTRACT

TITLE

THE WRITING OF THE VERBAL LANGUAGE AS PLASTIC ELEMENT IN HUMBERTO CUAN'S PICTORIAL WORK. A SEMIOTIC ANALYSIS *

AUTHOR

SILVIA SUSANA ESPINEL JASBÓN **

KEY WORDS

Visible semiotic, Pictorial, Writing, Tension, Synesthesia, Form of life

DESCRIPTION

A culture is known by the ideal ones that it defends, the laws that they give, the form in which it governs, in that it celebrates and in which people communicates, then the artistic practices also are cultural manifestations. As well as the art works loaded with significance turn into object of semiotic study if this one understands itself as a description and explanation of the local and global effects of sense from strategies of organization of the significant object. Consequently, Humberto Cuan's paintings, titled *Kill Pill*, *Q-BO*, *Diarium* and *Mermeladix*, personify a vision of the natural world, approached from some strategies of statement and conditions of sense produced by the interaction of the writing with the pictorial situation in which emerges from the Colombian plastic arts. Likewise, this object of sincretics analysis sets to interact the image with the word, manifestation that has been given from the middle ages and modern ages and still is kept in the contemporaneity, of this form different analytical tools are tested like figurative semiotic, semi-symbolic semiotic and the values systems, to show the existing tensions between the actors of the space represented and the actants, demonstrating an effort by going out of the reality, for being to if same and to identify as a human being. The artist, uses of the sinesthesia, of the history of the art and of the cinematographic images to produce different effects in the observer, to leave of the two-dimensional plane of the work of art and to personify on to be own.

* Work Paper MA in Semiotic

** Faculty of Humanities. School of Language. José Horacio Rosales Cueva

INTRODUCCIÓN

El hombre nace con la necesidad de interpretarse a sí mismo y los artistas utilizan la plástica para expresar su modo de interpretar el mundo circundante; con ello, recrean, desde la experiencia estética, la realidad de su mundo cultural. De esta forma, ellos entablan una operación expresiva que significa y que posibilita la comunicación con los espectadores con la mediación de la imagen pictórica como objeto semiótico que genera sentido. Esta obra plástica es una manifestación de la praxis cultural, tanto en la dirección de que estos textos son elaboraciones de la cultura y en la dirección de que se trata de objetos de significación cuyo contenido es la misma cultura. Es así como las obras de arte son articulaciones de sentido que logran, a través de complejos procesos de significación, incorporar toda una serie de intencionalidades de una praxis enunciativa expresadas, como en el caso del artista, desde un cuerpo que construye (inmerso en un universo cultural) al cuerpo del objeto; éste ha de servir como el primer momento de todo análisis semiótico.

A lo largo de la historia se ha entendido al arte como medio de expresión y, conaturalmente, de comunicación de algo, lo que no depende sólo de la materialidad de la obra de arte, sino de la manera en que el objeto artístico-semiótico es interpretado por los sujetos que interactúan con él, de modo que definir algo como arte depende no sólo de su constitución como signo material, sino de la función que se le reconoce en el entorno sociocultural en que él aparece¹. Por ejemplo, durante la

¹ Sobre la relación entre la determinación del algo como arte, cf. JANDOVÁ, Jarmila y VOLEK, Emil (ed., introd. y tr.). Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovsky. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Plaza & Janés, 2000. Consúltese también la obra de Gillo DORFLES, por ejemplo: El devenir de las artes, México, FCE, 1963; El intervalo perdido. Barcelona: Lumen, 1984; Elogio de la inarmonía. Barcelona: Lumen, 1989. **S**

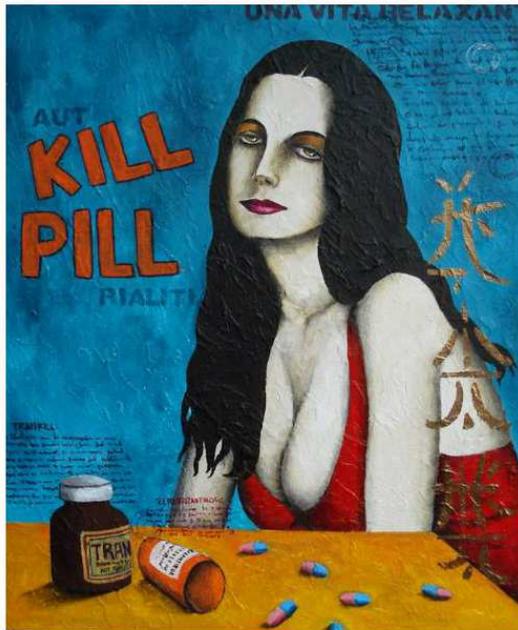
edad media, cuando la religión se apoderó de la función narrativa que tenía la pintura para establecer una relación pedagógica entre el pueblo (espectador de la obra de arte) y sus doctrinas, la obra pictórica aparecía con una función diferente a la que hoy le reconocemos como objeto artístico con predominio de la función estética, más aún, como algo interesante y provocador. Justamente, en esta eficacia narrativa de la imagen pictórica del Medioevo, se incorporó en ella el lenguaje verbal escrito con el fin de lograr la correcta interpretación de las imágenes. Desde entonces, la historia del arte ha mostrado no sólo los procesos a través de los cuales los artistas fueron recuperando la autoría de sus pinturas, sino también cómo los títulos de las obras, que funcionan como instrucción de interpretación, ya no serían asignados por un consenso social, sino según decisión del autor. Estos fenómenos de sincronización de la imagen con la palabra se han mantenido hasta hoy, dejando de ser un elemento novedoso en la plástica mundial y nacional; este tipo de escritura ha tenido funciones diversas, como instrucciones de lectura, declaratorias de amor, motivo de repulsión y hasta afinidad política. También se encuentra la escritura del lenguaje verbal con la ausencia de la imagen, en el arte conceptual o en la caligrafía artística, especialmente la oriental y la abstracta de nuestros días, pero lo que mueve este trabajo de investigación es precisamente el sincretismo que une dos lenguajes (pictórico y verbal), la forma en que interactúan en la contemporaneidad del arte colombiano y la función de la escritura en las construcciones icónicas.

Uno de los artistas colombianos contemporáneos que se destaca por esta articulación y progresiva fusión de lo pictórico y la palabra es el bogotano Humberto Cuan, quien comienza su formación pictórica en 1993, con los Maestros Fadi Feggalli y Francisco Orrillo, en España y, a partir de 1995, con los Maestros Roberto Rodríguez, Amadeo Rincón, Pepe Salabert Solé y Fernando Dávila, en Bogotá; también con formación de publicista, sus obras se han caracterizado por ser isomórficas con respecto de la realidad urbana bogotana.

Las obras de Cuan son muestra de un sincretismo semiótico que conforma un discurso visual, el cual se debe analizar en todos sus aspectos para comprender la organización de su significado y la dimensión multimodal que esta estrategia enunciativa genera. Tanto la escritura del lenguaje verbal como los lenguajes pictóricos (no verbales) se entrecruzan en sus obras y el uno y el otro no pueden ser vistos como entidades independientes, situación que da origen a preguntarse cómo se articula la escritura del lenguaje verbal con los demás elementos plásticos, para generar sentido en la obra pictórica del artista. Partiendo de la escritura del lenguaje verbal como elemento plástico, entonces, ¿cuál sería la función semiótica de este lenguaje escrito?, ¿cuáles estrategias enunciativas condicionan el sentido en estas pinturas? Finalmente, ¿cómo emerge y evoluciona la escritura del lenguaje verbal en la plástica de Humberto Cuan?

Así, el problema de investigación gira alrededor de la escritura del lenguaje verbal en la obra plástica, y para ello se toma en cuenta que las palabras están articuladas con la pintura, es decir, contenidas en el espacio demarcado por la superficie plana del cuadro. Por el contrario, no es objeto de estudio, aquí, la escritura que trasciende dichos límites de la obra plástica, salvo en las primeras etapas de la pintura de Humberto Cuan, cuando la escritura sólo se manifiesta como el título de la obra y, en su más reciente periodo de su producción artística, cuando se acude a estrategias intertextuales, en el caso en que se hace pertinente para nuestro análisis. Consecuentemente, este proyecto corresponde al interés personal de la investigadora que, como artista plástica, recurre al lenguaje verbal escrito para la realización de sus obras pictóricas. Así mismo, los resultados de esta investigación pueden ser de gran ayuda para los artistas emergentes que deseen explorar con la escritura del lenguaje verbal en sus futuras obras de arte del contexto cultural regional y nacional.

Ilustración 1. Corpus de la investigación



Kill Pill. Acrílico sobre Lona. 75 x 60 cm. 2007



Q-BO. Acrílico sobre Lona. 61 x 51 cm. 2007



Diarium. Acrílico sobre Lona. 75 x 60 cm. 2007



Mermeladix. Acrílico sobre Lona. 75 x 60 cm. 2007

Fuente: Fotografías suministradas por el artista

En la obra de Cuan, las articulaciones de sentido entre los elementos plásticos y figurativos están siempre en relación con la escritura del lenguaje verbal, lo que convierte a estos objetos artísticos en el centro de esta investigación que pretende el análisis de esta práctica expresiva como una estrategia de enunciación pictórica que, en cierto sentido, se desprende de los análisis y las relaciones canónicas de los elementos plásticos, es decir, de la consideración del sentido del color, las formas y texturas de manera aislada o fragmentadas con respecto de la escritura de la palabra. Esta concepción del análisis, que encierra una hipótesis sobre el sentido de los objetos que se analizan y una concepción del proceso metodológico de la semiótica, constituyen los límites y alcances de este trabajo.

Humberto Cuan y su obra

El corpus de la investigación está conformado por cuatro ejemplares de la obra más reciente de Humberto Cuan, como puede observarse en la ilustración 1. La totalidad de la obra pictórica del artista, comprendida entre el año 2000 y 2007, sólo se tiene en cuenta al analizar la transformación de la escritura del lenguaje verbal, pero esto no difiere de la posibilidad de utilizar las demás pinturas para reforzar elementos característicos de su obra. La articulación de estos códigos, palabra escrita e icono, en principio, diferentes entre sí, son abordados con las teorías y modelos de la semiótica visual, los cuales poco han sido aplicados a prácticas artísticas contemporáneas en Colombia. En suma, Esta investigación analiza la forma como la escritura del lenguaje verbal se articula, para generar sentido, con los demás elementos plásticos en la obra pictórica de Humberto Cuan, analiza la evolución de la escritura del lenguaje verbal en sus pinturas, determina las estrategias y operaciones de enunciación en algunos de sus ejemplares más recientes y construye algunas hipótesis sobre el significado de la escritura del lenguaje verbal en la plástica de Humberto Cuan con respecto a la situación socio-cultural de producción semiótica.

Entre las obras más representativas de la producción pictórica de Cuan se han seleccionado del periodo 2007 por su riqueza en los elementos comprometidos con la escritura del lenguaje verbal en el plano pictórico, lo que representa toda la experiencia del artista de los años anteriores ahora expuesta en estas obras más recientes. Las categorías expuestas en los cuadros que organizan la trayectoria de la producción artística de Cuan (ver infra) dejan ver, además del periodo de producción, los títulos de las obras, las palabras escritas y el tipo de firma del artista, en un continuo florecimiento y desvanecimiento entre los cuales se seleccionan las obras *Diarium*, *Kill Pill*, *Mermeladix* y *Q-bo* sometidos a los procedimientos analíticos pertinentes en el estudio semiótico de la pintura sincrética de Humberto Cuan.

El análisis semiótico de obras pictóricas producidas por artistas nacionales se considera de gran importancia para Colombia porque se trata de dar cuenta de la plástica colombiana como una forma de expresión y de comprensión de las prácticas culturales que, de alguna manera y a su vez, enuncian sobre la forma de vida del colombiano y cómo éste evalúa su propio universo cultural. Analistas como Martha Traba, Carolina Ponce de León y Jaime Cerón, entre otros, han trabajado para combatir las “sociedades del desconocimiento”, en términos de Martín-Barbero², a través del lenguaje verbal como sistema modelizante primario y que traduce los otros lenguajes de las prácticas culturales, dando cuenta de los artistas colombianos; con ello, tales investigadores abrían el camino de la investigación de procesos artísticos que generan no sólo el conocimiento sino el reconocimiento de los artistas en el mundo de la plástica tanto nacional como internacional, expandieron la cultura colombiana a nuevos territorios y enriquecieron la valoración del patrimonio cultural colombiano.

² MARTIN-BARBERO, Jesús. Transdisciplinariedad: notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales. En: JARAMILLO JIMÉNEZ, Jaime Eduardo. Cultura Identidades y Saberes Fronterizos. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia. Colecciones CES, 2005, p. 63.

En la actualidad es poco lo que se encuentra acerca de Humberto Cuan y su obra artística. Sin embargo, una breve biografía se encuentra disponible en Colarte³, donde se publica que el pintor inició su carrera como creador plástico en el año 1993, en Madrid, España, donde estudió dibujo y pintura con los Maestros Francisco Orrillo y Fadi Fegalli, quien le otorgó la misión de exponer en su propio taller, un año más tarde. En 1995, Cuan prosigue con sus estudios en dibujo y pintura con los Maestros Roberto Rodríguez, Pepe Salabert Sole, Fernando Dávila y Amadeo Rincón, pero, esta vez en Bogotá. Así mismo, comienza exponiendo en la sala de Tecminas Ltda para ocupar, cuatro años más tarde, otros lugares culturales de la ciudad, como la Casa de Risaralda y la Galería Casa Cuadrada. Este mismo año, las obras de Cuan son exhibidas en la Casa Grosjean, de Montpellier y de París, en Francia. En el año 2000, Cuan se ve impulsado a fundar y dirigir la Galería Periferia, junto con su socia Maria Fernanda Hello, en Bogotá, lugar donde expone su obra pictórica; desde entonces, abre camino a sus siguientes exhibiciones en las galerías del Club del Comercio, Iberarte, La Pared, Compas, Taller Suaba y su participación en el Salón Fundación Gilberto Alzate Avendaño, espacios ubicados en la misma ciudad capital.

Así mismo, existen dos reseñas referentes al trabajo de Cuan, la primera de ellas en: *The Art Fusion Gallery*⁴, la cual no ofrece datos exactos de su autor, ni de la obra del artista; es un comentario global e inexacto que simplemente acompaña las obras del artista. La segunda reseña se encuentra en la *Revista Diners*⁵, bajo el título de “Humberto Cuan, Rostros de ciudad”, en la que Óscar Castaño Lloren-

³ Colarte: Arte en Colombia. [en línea]. [citado en 8 septiembre de 2007]. Disponible en Internet: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=6028>.

⁴ Art Fusion Gallery. [en línea]. [citado en 10 diciembre de 2007]. Disponible en Internet: <http://artfusiongallery.com/works.p-hp?code=36>.

⁵ CASTAÑO, Oscar. Personaje: Humberto Cuan. Rostros de ciudad. En: Revista Diners / Germán Santamaría. No. 451 (octubre, 2007); 96 p.

te⁶ describe con tinte poético algunos datos de la vida y de la obra del artista y hace una relación entre los personajes de sus obras con la sociedad bogotana. La recopilación de la información primaria de esta investigación, con respecto de Cuan, concluye con una entrevista realizada al mismo artista, en noviembre 10 del 2007, en su taller de trabajo en la ciudad de Bogotá, donde se lograron observar varias de sus obras, sentir la textura, el color y los grandes formatos que las caracterizan.

Investigaciones sobre la relación palabra escrita e imagen pictórica

Además de lo anterior, y ya con respecto a los análisis concretos de obras de arte, especialmente pictóricas, se encontraron diversos estudios semióticos en un panorama mundial, dentro de los cual cabe la pena destacar el de Meyer Schapiro⁷ y sus investigaciones alrededor del arte y la palabra en la imagen pictórica, compiladas en el libro “Palabras, escritos e imágenes”.⁸ En esta obra, el autor trata lo literal y lo simbólico en la ilustración de un texto por parte de un artista y el problema de cómo representar la palabra escrita en un medio pictórico. El autor hace un recorrido desde el arte medieval hasta principios del siglo XX y, además de dejar aportes muy valiosos, aporta elementos al problema de la definición y abordaje del arte conceptual, con lo que invita a continuar la articulación entre la imagen y la escritura del lenguaje verbal en nuestras culturas.

El investigador José Pascual Buxo también se ha ocupado del lenguaje sincrético entre palabra e imagen en obras como *El resplandor intelectual de las imágenes*.

⁶ Abogado de la Universidad Sergio Arboleda de Bogotá y periodista de la revista *Diners*. Ganó el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar en el 2005.

⁷ Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Columbia, Harvard y Oxford. Ganador del Premio del Nacional Book Critics Circle en 1978 y el Premio Mitchell de Historia del Arte en 1979.

⁸ SCHAPIRO, Meyer. *Palabras, escritos e imágenes*. Semiótica del lenguaje visual. Madrid: Ediciones Encuentro. 1998.

*Estudio emblemática y literatura novohispana*⁹. En este caso, la imagen es un emblema y las palabras conforman un lema que en conjunto están destinados a un significado específico; para este análisis se emplea la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce y el concepto de icono emblemático.

Geles Mit plantea, en su tesis publicada bajo el nombre *El Título en las Artes Plásticas. La Imagen Desvelada por el Nombre*,¹⁰ el sincretismo existente entre el título y la misma obra de arte. Su trabajo alrededor de la pintura hace una descripción detallada de la unión de palabras e imágenes a través de la historia del arte, lo que es un aporte importante para la presente investigación, al igual que en el capítulo, de la misma tesis, *El estatuto semiótico del título*, donde hace referencia a Umberto Eco, A. J. Greimas y Alberto Carrère entre otros, penosamente el método de análisis se encuentra ausente.

Un recorrido obligado al investigar la escritura en el plano pictórico es el libro *Retórica de la pintura*¹¹, el cual presenta un capítulo completo dedicado a la pintura como lenguaje y su relación con la escritura. Alberto Carrere y José Saborit presentan algunos tópicos utilizados en el modelo semiótico de los años 90, los cuales sirven de base para los análisis semióticos vigentes, como el Grupo μ , el cual complementa su teoría en el *Tratado del signo visual*. Siguiendo esta línea de investigación, Jacques Fontanille lleva la semiótica tensiva al campo de lo visual como aparece en su libro *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Así mismo, investigaciones recientes se encuentran bajo el título de *L'hétérogénéité du*

⁹ BUXO, José Pascual. El resplandor intelectual de las imágenes. Estudio emblemática y literatura novohispana. *En*: DeSignis No. 6. Comunicación y Conflicto Intercultural. Barcelona: Editorial Gedisa. 2005. p.213-215.

¹⁰ MIT, Geles. *El Título en las Artes Plásticas. La Imagen Desvelada por el Nombre*. Valencia: Gráficas Marí Montaña. 2002.

¹¹ CARRERE, Alberto y SABORIT, José. *Retórica de la Pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2000.

*visuel*¹², revista donde aparecen grandes aportes como el artículo de Maria Giulia Dondero, *Quand l'écriture devient texture de l'image y Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. L'écriture comme image* de Jean-Marie Klinkenberg, entre otros, es una obra de sistematización de parte de las más importantes investigaciones semióticas sobre el tópico.

Daniele Barbieri, en su ponencia “Mirar y leer: de la pintura a la tipografía”, hace un recorrido desde la palabra hablada, pasando por la comunicación visual, para llegar a la palabra escrita, y explica cómo varían los ritmos de producción de sentido, cómo se juega con la visibilidad en la imagen y la diferencia entre el mirar natural y el mirar como artefacto comunicativo¹³. Ana García Varas, por su parte, en su tesis doctoral¹⁴ *Hacia una semiótica de las imágenes*, trata la relación entre la imagen y el lenguaje, imagen y palabra, aunque no trata el tema específico de la escritura de la palabra en la imagen, es un importante tratamiento del tema, por ser uno de los trabajos más recientes a los que se puede tener acceso en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en Bogotá.

Otros estudios del ámbito artístico y relacionados por nosotros con la presente investigación fueron realizados en Inglaterra por Brandon Taylor¹⁵, quien profundiza sobre los movimientos artísticos de éste país, Estados Unidos, Francia, Alemania

¹² La revista consta de dos partes, la primera: *l'écriture dans l'image* y la segunda: *sémiotiques syncrétiques: l'espace du jardin*, para efectos de esta investigación, la primera parte dedicada a la escritura en la imagen, contiene siete artículos de estudiosos de la semiótica visual como son: Maria Giulia Dondero, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Winand, Tiziana Migliore, Elisabetta Gigante, Francis Edeline y Françoise Parouty. Consúltese la obra de Maria Giulia Dondero y Nanta Novello *En: Visible: L'hétérogénéité du visuel, les syncrétismes*. Noviembre, 2006. No. 2, p. 11-31.

¹³ BARBIERI, Daniele. *Mirar y leer: de la pintura a la tipografía*. En: Ponencia V Congreso Venezolano Internacional De Semiótica Inter(Art)Cciones. *Semiótica Y Estética De Las Artes Y Del Diseño Hoy*. Mérida: Universidad de los Andes, 2007.

¹⁴ GARCÍA VARAS, Ana. *Hacia una semiótica de las imágenes*. [CD-ROM]. 1 ed. Salamanca: Universidad de Salamanca. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia. Programa de Revisión de la Modernidad: filosofía, ciencia y estética. 2004, ISBN 84-7800-483-1.

¹⁵ Profesor del Departamento de Historia del Arte y el Diseño en la Winchester School of Art y autor del libro *Arte Hoy*.

y Rusia, desde los años 70 hasta mediados de los 90, relacionando las obras con los artistas, los críticos, los conservadores y los teóricos. Artistas, como el estadounidense Larry Jonson, llamaron la atención de Taylor por implementar tanto el lenguaje de la animación como la escritura del lenguaje verbal en sus obras. De igual forma, dedica un artículo a Michael Baldwin y Mel Ramsdem, conocidos con el nombre *Art and Language* y quienes desarrollan un proyecto artístico en el cual incluyen en sus pinturas, llamadas *Index: Incident in a Museum*, que son palabras pertenecientes a los crímenes de un libreto de ópera¹⁶. En este artículo, se explica cómo las palabras crean una distinción entre el espectador que es parte de la obra, el que lee la pintura y el que lee una pared en un museo.

De las investigaciones en Colombia, cabe destacar el Proyecto Pentágono¹⁷, a través del cual el Ministerio de Cultura patrocina una serie de investigaciones sobre arte contemporáneo en nuestro país. La escritura del lenguaje verbal en la plástica se evidencia en las obras de Juan Fernando Ospina, Jorge Yoani Ruiz, Bernardo Salcedo y Antonio Caro, entre otros, sin ahondar teóricamente en las estrategias enunciativas o del sentido de la escritura en las obras de arte. Así mismo, el periódico *Arteria*¹⁸ hizo una reseña sobre la obra de Dilsa Jiménez, creadora de pinturas abstractas con lenguaje verbal escrito sobre y entre ellas, con motivo de una exposición llamada “Mañana, Tarde, noche”, en la Galería La Calleja, en Bogotá. El comentario inicia con las siguientes palabras: “Con unas imágenes que presentan un espacio de legibilidad ilimitada, sin distancia entre escritura e imagen...” y hace referencia a las múltiples interpretaciones que puede generar la obra de la artista; este es uno de los pocos escritos que hace referencia a la escritura del lenguaje verbal en la obra pictórica contemporánea colombiana, a pesar de que en la prác-

¹⁶ TAYLOR, Brandon. *Arte Hoy*. Madrid: Ediciones Akal S.A. 2000. p. 112.

¹⁷ IOVINO, María A. *Después del límite: Dibujo y pintura*. En: *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia. Proyecto pentágono*. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2000. ISBN 958-8052-67-X

¹⁸ PEÑARANDA, Nelly. Galería La Calleja. En: *Revista Arteria*. Año 3. ISSN: 1794-9653. No. 14 (Mar. May. 2008); p. 15

tica son muchos los artistas que emplean la escritura como elemento plástico, como por ejemplo, Johanna Calle, Álvaro Barrios, Fernando Uhía, Luís Luna y Leonardo Pineda entre otros.

El panorama en Bucaramanga es bastante pobre en relación con las investigaciones sobre arte y el sincretismo de la palabra escrita e imagen. Escasamente, en la tesis de grado de la autora de esta investigación¹⁹ se encuentra una reseña sobre el trabajo artístico de Fabrice Hybert²⁰, uno de los artistas que emplea la escritura del lenguaje verbal en sus dibujos y pinturas para dar forma coherente al sentido de la obra; la escritura se revela en sus pinturas con movimiento y veracidad, destacando la importancia en los procesos artísticos al lograr un aspecto de obra en elaboración o de boceto. Sin embargo, el grupo de investigación cultura y narración en Colombia, CUYNACO, de la Universidad Industrial de Santander, agremia una serie de investigaciones sobre las meta-representaciones de la cultura colombiana²¹, entre ellas, esta que se presenta aquí y en la que la escritura del lenguaje verbal, como elemento plástico en la obra pictórica de un artista colombiano, se articula al proyecto académico en tanto que ayuda a involucrar a las prácticas artísticas como manifestaciones de la cultura colombiana merecedoras de análisis científicos, como en la semiótica. Es posible identificar, luego del análisis de estos objetos, elementos que contribuyan a elaborar modelos de la forma de vida colombiana (expresada en el arte).

Consecuentemente, el presente trabajo es abordado desde la metodología de análisis semiótico de la Escuela de París con el fin de evitar discrepancias entre

¹⁹ ESPINEL, Silvia. Zapatos de Charol. Evanescencia acrílica del recuerdo. Bucaramanga, 2006, 60 p. Proyecto de grado (Maestra en Bellas Artes). Universidad Industrial de Santander. Programa de Bellas artes. INSED.

²⁰ Artista contemporáneo francés nacido el 12 de julio de 1961 en Luçon, Vendée. Se puede observar parte de su trabajo En: HYBERT, Fabrice, [en línea]. [citado en 4 enero de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.hyber.tv/>.

²¹ ROSALES, Horacio. Algunas consideraciones para la investigación semiótica de las prácticas culturales. En: Revista S. Junio, 2008. vol.2, no. 2, p. 101-106.

las diferentes líneas de investigación que la semiótica puede generar. Los grandes aportes a la semiótica de lo visible de Jaques Fontanille²², el Grupo μ ²³, Félix Thürlemann²⁴ y las últimas investigaciones sobre la imagen realizadas por el Centro de investigaciones semióticas (CeReS) de la Universidad de Limoges, hacen plausible una teoría semiótica aplicable al sincretismo producido por la escritura del lenguaje verbal fusionado con el lenguaje visual en una obra pictórica.

En general, se ponen a prueba las teorías necesarias para los análisis axiológicos, representacionales e interpretativos que fueron necesarios, como las propuestas del Grupo semi-lingüístico de L'EHESS²⁵ y el Grupo de Investigación ACI²⁶, con el fin de engranar un modelo funcional al objeto sincrético de la escritura del lenguaje verbal como elemento plástico en la obra pictórica de Humberto Cuan.

Desafíos analíticos de la obra de Humberto Cuan

La utilización de la escritura del lenguaje verbal en el plano pictórico ha sido uno de los temas de búsqueda, en su quehacer artístico, en los últimos años del investigador del presente objeto de estudio. Sin embargo, la lectura que hasta entonces se había realizado, tanto de sus propias obras pictóricas como las de los artistas

²² Jacques Fontanille es el autor de: *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de cultura económica. Universidad de Lima. 2001, *Sémiotique du Visible. Des mondes de lumière*. París: Presses Universitaires de France. 1995, las obras conjuntas con A.J. Greimas. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI editores. 1994 y con Claude Zilberberg. *Tensión y significación*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial. Universidad de Lima. 2004

²³ GRUPO μ . *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1993

²⁴ HÉNAULT, Anne et BEYAERT, Anne. *Ateliers de Sémiotique Visuelle*. Paris: Presses Universitaires de France. 2004. p.13-40

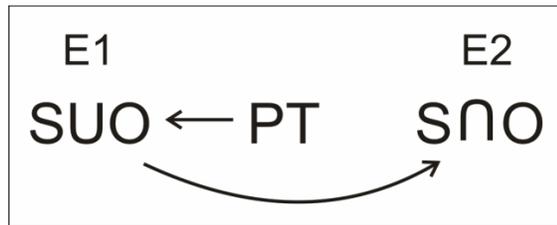
²⁵ El Grupo semio-lingüístico de L'EHESS es un grupo de investigadores de la École des Hautes Études en Sciences Sociales en París, con especial interés en objetos semióticos visuales, objetos plásticos artísticos y publicitarios. Entre sus investigadores se encuentran Jean-Marie Floch, Odile Le Guern y Anne Hénault.

²⁶ El Grupo ACI ha venido realizando estudios alrededor de la heterogeneidad de lo visual, conformado por investigadores de Francia (Limoges), Bélgica (Liège) e Italia (Bolonía y Venecia) como por ejemplo Jean-Marie Klinkenberg y Maria Giulia Dondero.

contemporáneos y de la historia del arte, había sido hasta entonces una interpretación semántica, preocupada por la significación de la imagen. De esta forma, el investigador es impulsado ahora a seguir la búsqueda en las artes plásticas y en el amplio espectro de las ciencias humanas, tras una interpretación crítica que se soporte en la obtención de las estrategias enunciativas que hacen que la escritura genere sentido en la obra pictórica, es decir, una lectura semiótica. Consecuentemente, se parte de la búsqueda de un objeto de estudio que contenga la escritura en el plano pictórico y es cuando la publicación de octubre del 2007 de la *Revista Diners*, presenta algunas obras del artista Humberto Cuan, con un lenguaje pictórico sincrético que hacen viable la investigación. De este modo, la investigadora de la obra de Cuan se ubica en un territorio en que la pesquisa sobre la obra plástica interesa para la comprensión de la práctica creativa y cultural que ella misma realiza, pero, y de manera sobresaliente, sobre la comprensión de los mecanismos de producción de sentido y la mediación de éste con las formas significantes. Así, la investigadora es parte de un programa de búsqueda, es el sujeto que se encuentra en conjunción o en disyunción con un objeto valor que, en este caso, es a) el conocimiento implicado en una práctica cultural, b) las herramientas necesarias para realizar una lectura semiótica de la obra de arte, c) el lenguaje plástico y d) una forma de vida²⁷ colombiana. Esta relación puede representarse en el esquema siguiente:

²⁷ La forma de vida colombiana define el estilo cultural de una colectividad expresado a través de prácticas artísticas y culturales. cf. ROSALES, Horacio. Algunas consideraciones para la investigación semiótica de las prácticas culturales. En: *Revista S. Junio*, 2008. vol.2, no. 2, p. 101-106.

Cuadro 1. Esquema ternario del conocimiento como objeto valor



Fuente: Esquema terciario de Joseph Courtés²⁸

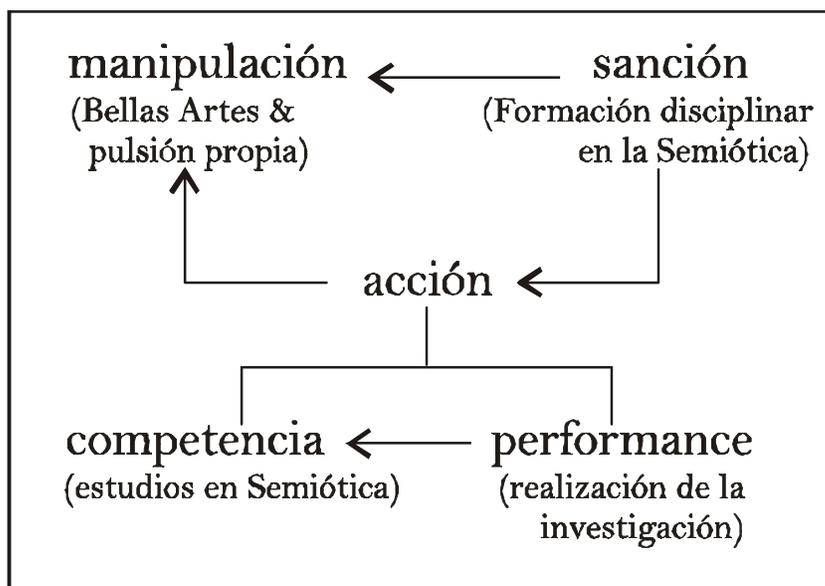
En un estado inicial (E1), la investigadora o el investigador se encuentra en disyunción con el objeto valor, ya que él no posee los conocimientos semióticos necesarios para realizar una investigación sobre el sincretismo existente en la obra pictórica de Humberto Cuan, sobre las estrategias enunciativas que utiliza el artista al introducir la escritura en el plano pictórico. Sin embargo, abordar la investigación en las ciencias del lenguaje y en la semiótica es un proceso de transformación que hace que el sujeto (investigador) se encuentre en un estado de conjunción con el conocimiento y fortalezca sus competencias para la investigación sobre el sentido en el arte pictórico, lo cual se ve reflejado en el estado dos del esquema ternario (véase cuadro 1). De esta forma, se puede decir que la manipulación por tentación²⁹ es ejercida por una pulsión interna del cuerpo sintiente del investigador y su formación académica en bellas artes, que lo llevan a cuestionarse por las representaciones del mundo de la vida en las obras pictóricas y los lenguajes plásticos que se utilizan para ello. Así mismo, la sanción se encuentra figurada en la comunidad científica y universitaria, organismos que se encargan de actuar como destinador y juez, los cuales califican y dan valor a la acción realizada por el sujeto investigador. Esta acción, descrita anteriormente con el programa narrativo está formada por dos partes, una performance y otra competencia; es decir, para lograr la realización de la investigación se hace necesario adquirir las

²⁸ COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997. p. 105-106

²⁹ *Ibid.*, p. 161.

competencias, en este caso, lo relacionado con el análisis científico de los objetos semióticos. El cuadro 2 muestra cómo la teoría y los análisis semióticos fortalecen la competencia comprensiva analítica (y creadora) del analista e investigador.

Cuadro 2. Esquema narrativo del investigador



Fuente: Adaptación del esquema narrativo de Joseph Courtés

En la motivación se pueden destacar dos modalidades, el querer hacer y el deber hacer que están representados por el propio sujeto. Es decir, el investigador quiere hacer la investigación para satisfacer su deseo interior y debe hacerlo porque siente que es su deber realizar investigaciones relacionadas con las artes plásticas. Así mismo el investigador, una vez alcanza las competencias requeridas, sabe hacer la investigación puesto que tiene el conocimiento requerido para ello y puede hacer la indagación en cuanto posee la credibilidad necesaria (y construida a través del fortalecimiento de sus competencias analíticas desde un soporte científico proporcionado por las ciencias del lenguaje) para realizarla en el ámbito de las artes plásticas. En la performance, las estructuras modales son las de ser y hacer, las cuales se ven en la realización de la investigación.

Elementos conceptuales de la semiótica visual

En el contexto de la semiótica visual, se encuentran dos conceptos que valen la pena resaltar en esta investigación, como el análisis semiótico plástico y el análisis semiótico figurativo³⁰. Este último es entendido como el plano del contenido de las imágenes, el paso en el cual las figuras visuales pasan a ser percibidas como objetos, los cuales son representaciones del mundo natural. Por el contrario el análisis semiótico plástico se ocupa del plano de la expresión de las imágenes por medio de categorías constitucionales y no constitucionales.

Las categorías no constitucionales son aquellas topológicas, que ayudan a dar una configuración en el espacio como la vecindad, separación, contigüidad, orientación y posición, como cuando se relaciona un conjunto de palabras a la representación de un objeto por vecindad, por ejemplo; es decir, por categorías integradas a la organización espacial con efectos composicionales. Mientras que las categorías constitucionales pueden ser de naturaleza constituyente, como las cromáticas, y de naturaleza no constituyente, como las eidéticas. Las cromáticas son todas aquellas relacionadas con el color de las figuras y de las palabras, pueden, a su vez ser: no graduables, como la cromaticidad, y graduables, como la saturación y la luminosidad, y la subcategoría acromática, cuando los elementos pictóricos carecen de color y se presentan en blanco y/o negro. En cambio, las eidéticas son todas aquellas como el contorno recto/curvo, oposición cóncavo/convexo, etc., que dan cuenta de la forma y, en muchas ocasiones, actúan como puentes de comunicación entre un trazo inconcluso y una figura, posibilitando al observador interpretar un elemento plástico-pictórico como un objeto del mundo natural.

³⁰ Conceptos empleados en la semiótica visual de Felix Thürlemann y adoptados por Greimas y Fontanille. Consulte Blumen-Mythos (1918) de P. Klee. En : HÉNAULT, Anne et BEYAERT, Anne. Ateliers de Sémiotique Visuelle. Paris : Presses Universitaires de France. 2004

Entre otras consideraciones, se hace necesaria la diferenciación de los términos texto, relato y discurso, en tanto que las obras plásticas son manifestaciones semióticas que pueden ser consideradas como tales fenómenos. Cuando se busca la intencionalidad del texto o del discurso en tanto enunciados que relatan algún acontecimiento, se hace imprescindible definir la operatividad de esa intencionalidad manifestada con las figuraciones del objeto semiótico y no como la intención del enunciador (esto desprende el análisis del sentido y de la intencionalidad misma de la obra de arte, por ejemplo, de las condiciones psicológicas del autor). En este sentido, si se busca la narratividad, es decir lo predicado en el enunciado, se requiere de un proceso de análisis de las condiciones de la acción y de los valores que ella reviste, lo que es constitutivo de la intencionalidad misma enmarcada en una visión de mundo que se expresa con los recursos de una praxis enunciativa o con el modo de predicar tan poderosa, con operaciones propias de un universo socio-cultural, que el mismo “autor” no puede controlar totalmente y que se le imponen en el momento de la producción o creación de su objeto mediador de sentido. Si se trata de la obra vista como un discurso, se está, de nuevo, en las inmediaciones del análisis de la praxis enunciativa y en las estrategias enunciativas en acto que inciden en el modo en que la cosa (el objeto semiótico) es comprendida en su situación manifestación.³¹

En este horizonte de referencia semiótica, se puede entender la práctica pictórica de Humberto Cuan como un discurso pictórico, sobre todo si se tiene en cuenta:

- a) la instancia de discurso que toma posición en cada obra para enunciar (desde la obra misma).

- b) las operaciones pertinentes para la producción de sentido y la representación de otra realidad.

³¹ Sobre estas distinciones, cf. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de cultura económica. Universidad de Lima. 2001. p.73-77

Para esto, partimos de la noción de significado de la representación que plantean Charaudeau y Maingueneau, quienes dejan claro que “las representaciones se configuran en discursos sociales que dan testimonio, unos, de un saber de conocimiento sobre el mundo; otros, de un saber de creencia abarcador de sistemas de valores que los individuos se proveen para juzgar esa realidad”³². De este panorama, en que la obra pictórica y la integración en ella de la palabra escrita se constituyen en una compleja práctica semiótica o significante, se tiene la hipótesis siguiente:

- a) Las transformaciones de la escritura en la obra pictórica de Humberto Cuan obedecen a la búsqueda de efectos de sentido sinestésicos expresados en un discurso de naturaleza bidimensional.
- b) En este sentido, la estrategia discursiva de Humberto Cuan es simular una estrategia publicitaria al emplear la escritura del lenguaje verbal en su obra, con ello crea un discurso plástico complejo y sincrético.
- c) Finalmente, la construcción figurativa de la articulación de palabra e imagen en la obra pictórica de Humberto Cuan es un modo de representación de las tensiones socio-culturales de la sociedad contemporánea, lo que atañe a la creación artística inmersa en la praxis enunciativa de un universo socio-cultural dinámico y complejo.

De esta forma, la investigación se encuentra estructurada en dos grandes partes. La primera da cuenta de la situación semiótica de la obra y del mismo Humberto Cuan, las transformaciones que ha tenido la escritura del lenguaje verbal a través de los diferentes periodos de creación del artista y algunos desafíos de la investigación sobre las estrategias enunciativas entroncadas o encabalgadas con las pu-

³² CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique. Diccionario de análisis del discurso. Buenos Aires: Amorrortu editores. 2005. p.506

blicitarias en tanto estrategias pictóricas en las obras del mismo Cuan. Esto abre paso a la segunda parte de la investigación, donde se ponen a prueba las metodologías de la semiótica del discurso y de lo visible, basadas en la semiótica tensiva, en cada una de las obras que integran el corpus de investigación: *Kill Pill*, *Q-BO*, *Diarium* y *Mermeladix*, enfatizando el nivel axiológico en las tres primeras pinturas, dejando abierta la posibilidad al lector de extrapolar alguna de las tensiones axiológicas aplicadas en este análisis, para *Mermeladix*, o creando una nueva. Finalmente, aproximaciones retóricas alrededor de la sinestesia pictórica y la situación socio-cultural de producción semiótica en la obra de Humberto Cuan.

1. LA OBRA PICTÓRICA DE HUMBERTO CUAN

1.1 LA SITUACIÓN SEMIÓTICA DE LA OBRA DE HUMBERTO CUAN

Partiendo del concepto de mimesis de Paul Ricoeur³³ y la interpretación de las tres etapas que conforman esta noción, se puede decir que la mimesis I corresponde al mundo natural o mundo práctico, aquel ordenado por el hombre para su propia existencia. En otras palabras, el mundo de la cultura o el mundo de la vida, el lugar donde puede existir el arte, donde se construyen las relaciones de la vida cotidiana y donde se producen los procesos significativos e interpretativos³⁴. De esta forma, cuando el hombre realiza una obra de arte, está realizando también un discurso, el cual agremia elementos sensibles en una dimensión plástica, una práctica cultural o una praxis enunciativa, que es la forma como una cultura se manifiesta y, en este momento, ya se estaría hablando de la mimesis II. “De algún modo, esas imágenes artísticas apuntan a las imágenes que somos y que nos hacen ser, es decir, el arte revela re-conocimiento porque lo que define la situación del hombre en el mundo es su ser (a través de la) imagen, forma, dibujo, imaginación: experiencia de fusión y de reintegración de los elementos del mundo³⁵”. La mimesis III, se presenta en el momento en que el analista hace visible la relación que existe

³³ Para entender el concepto de mimesis, consulte las publicaciones de Paul Ricoeur, *La metáfora viva*. Madrid: ediciones cristiandad, 2001, *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 1995 y *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 1995

³⁴ MÈLICH, Joan-Carles. *Del extraño al cómplice. La educación en la vida cotidiana*. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 76.

³⁵ SÁNCHEZ CAPDEQUÍ, Celso. *Las verdades del arte para el conocimiento del hombre: El legado teórico de H.G. Gadamer*. [en línea]. Universidad pública de Navarra. *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 38, 2007 [citado en 20 diciembre de 2007]. Disponible en Internet: <http://www.institucional.us.es/revistas/themata/pdf/38/art9.pdf>.

entre la obra de arte y el mundo natural, en el momento en que desmantela todos los elementos que hicieron viables las pinturas de Humberto Cuan, es decir, la situación de desentrañamiento de la significación mediada semióticamente.

Así pues, la situación semiótica no se encuentra en la mente del investigador, ni tampoco en el contexto del pintor, puesto que el contexto relata los acontecimientos sociales, políticos y culturales del lugar y el momento en que se realizó la obra de arte, sean o no pertinentes. Por el contrario, la situación semiótica es una configuración heterogénea que reúne todos los elementos necesarios para la producción y la interpretación de la significación de una interacción comunicativa, conformada por la experiencia figurativa de la que se extraen los signos y la experiencia textual de la que se extraen los enunciados³⁶, como sucedería, por ejemplo, en el análisis de prácticas pictóricas como las obras de Humberto Cuan, específicamente las del periodo del 2003 al 2006, justo cuando se evidencia no sólo la crítica a las personas que son sujetos de manipulación por parte de los medios de comunicación, sino también a los **realities shows**, a los desplazados que llegan a la ciudad, al abuso de niños, la prostitución y al afán de las personas por sentirse **fashion**³⁷, por mostrarse diferente y lucirse en el parque de la 93 de Bogotá³⁸. Aquí, pareciera que la obra de arte trasciende de su concepción como fenómeno de interacción y como objeto decorativo para llegar a ser la mediación de una compleja forma de vida que caracteriza la cultura bogotana e, isométricamente, a la cultura urbana de Colombia.

³⁶ FONTANILLE, Jacques. Textos, objetos, situaciones y formas de vida: Los niveles de pertinencia de la semiótica de las culturas. En: BERTRAND, Denis. *Transversalita du sens. Actes du colloque de Saint-Denis*. París: Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

³⁷ Fashion se toma aquí como el mundo de la moda, como la persona que siempre está a la moda, que está renovando constantemente su vestuario para estar en la moda internacional o local.

³⁸ El parque de la 93 de Bogotá, es un lugar de la ciudad donde se configuran los estereotipos artísticos de las personas que lo frecuentan, los restaurantes, almacenes y galerías que circundan el parque marcan las pautas en diversas practicas culturales como en la música, la moda y las artes plásticas.

Una obra pictórica, es sin lugar a duda, la enunciación de una cultura; tanto en el plano del contenido como en el plano de la expresión, donde los materiales del soporte se muestran propios del tiempo y del lugar de elaboración. Las obras de Cuan, realizadas sobre madera, lona costeña y caseína de imprimatura, hacen que los materiales sean propios de la cultura colombiana, haciendo de esta la relación que existe entre el hombre y los objetos que el mismo produce y transforma³⁹. Así mismo, la cultura está compuesta por estructuras psicológicas que median el comportamiento de los individuos que la conforman, también puede ser el conjunto de saberes que se deben tener para actuar correctamente según el colectivo del que se es miembro⁴⁰, y a pesar de las múltiples escuelas de artes plásticas a lo largo y ancho del país, el imaginario de la cultura colombiana, aun, presupone que la practica artística depende de un conjunto de técnicas utilizadas para recrear fotográficamente el mundo natural. Esta concepción está siendo reevaluada por la academia, en tanto que ya no propicia la pureza de la técnica, por el contrario motiva el artista por proyecto⁴¹. Además, este giro artístico es reforzado por salones y convocatorias nacionales donde cada vez toman más fuerza los proyectos artísticos colectivos, comunitarios, el arte participativo, político y comprometido, así como las obras que den cuenta de prácticas culturales y el rescate del patrimonio cultural, alejando la concepción moderna del arte por el arte y el decorativismo, para centrarse más en el individuo, en sus practicas culturales y su forma de vida.

³⁹ PERICOT, Jordi. El individuo abierto al mundo. Servirse de la imagen. Barcelona: Ariel, 1987.

⁴⁰ Para ver más acerca del concepto de cultura. Consulte: LOTMAN, Iuri M. Semiosfera III Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid: Cátedra, 2000 y GEERTZ, Clifford. La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa, 2003.

⁴¹ El artista por proyecto es aquel que no desarrolla las habilidades tradicionales de las artes plásticas como la pintura o la escultura, entre otras, como lo hacía el pintor o el escultor de oficio. El artista por proyecto ya no se ocupa de crear el objeto, sino de interactuar con él. Rescata los procesos artísticos y las practicas culturales. Un ejemplo de esto, es el artista contemporáneo que hoy está exponiendo un video arte y mañana su obra constará de una instalación, puesto que la temática a tratar será la que exija el soporte adecuado para ello (el proyecto) y no dependerá si el artista es pintor o escultor (oficio). Sin embargo, no significa que el artista no pueda utilizar su experiencia pictórica en el video o en la instalación.

1.1.1 La forma de vida⁴² colombiana en Humberto Cuan. Al igual que Frida Kahlo, Humberto Cuan, toma el hábito de pintar a partir de un accidente automovilístico que lo deja inmovilizado por un año, entonces su rabia y su dolor se vuelca sobre la sociedad para hacer una crítica a partir de su pintura, esta situación predicativa y estratégica a la vez, hace que las pinturas de Cuan sean enunciados pictóricos y culturales, comercializados en el exterior, “Se trata de un universo que ya registran galerías de París, Madrid, Barcelona, Nueva York y Miami, donde las obras de Cuan gozan de prestigio y aceptación”⁴³ como lo afirma Oscar Castaño en el artículo de la *Revista Diners*.

De igual forma, el arte bidimensional en Colombia se ha manifestado a través de artistas que recibieron su formación artística-académica en Europa. Así, Enrique Grau, Juan Antonio Roda y Alejandro Obregón entre muchos otros, adaptaron técnicas y estilos de los movimientos de la modernidad europea a los temas nacionales, creando con ello un eclecticismo en el arte. Rápidamente sus nombres se volvieron populares entre la crítica del arte y se creó un halo inmortal para estos nombres inolvidables de la gramática del arte en Colombia. Ya, en la contemporaneidad, alcanzar el centro o ser parte de la gramática aceptada del arte no sólo dependía de los atributos y virtuosismo del artista, sino de la crítica y del significado de la obra de arte, cobrando mayor importancia el arte conceptual.

De la misma forma como se conseguía reconocimiento como artista en los años 60, a través del apoyo de un crítico de arte y la participación en salones regionales y nacionales, en los años 90, las galerías de arte reconocidas jugaron un papel

⁴² El concepto de forma de vida para la semiótica abarca el estilo y la regularidad con que se realiza un comportamiento, entrelazado con las estrategias, las prácticas culturales, los objetos, los signos y sus discursos para crear un todo identitario. Cf. FONTANILLE, Jacques. Textos, objetos, situaciones y formas de vida: los niveles de pertinencia de la semiótica de las culturas. En: BERTRAND, Denis (dir.): *Transversalité du sens. Actes du colloque de Saint-Denis*. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 2005.

⁴³ CASTAÑO. Op. cit., p. 48.

importante. En este escenario, Humberto Cuan, da un salto y obtiene reconocimiento como artista a la vez que actúa como destinador y juez del arte local bogotano cuando crea la galería Periferia, junto con su socia María Fernanda Hello, pero la inestable comercialización de las obras pictóricas en este nuevo siglo, replantean la función de las galerías y museos, la labor del pintor.

Mientras que algunos artistas cambian los soportes de sus obras de arte, otros defensores de la pintura, como Ilya Kabakov, afirman que: “La pintura no ha sido desplazada por la instalación, es parte de ella como un objeto más. Aunque hoy en día se la sigue atacando, estas actitudes son un fracaso, porque la pintura sigue existiendo en lo más profundo y en el centro del mundo, como algo que apunta a su pasado”⁴⁴. Y con los nuevos desafíos a los que se enfrenta la pintura en el medio, Cuan continúa pintando, un trabajo mucho más introspectivo, en el último periodo de su obra, ya no se trata de personas aisladas de la sociedad bogotana, sino de cómo ha afectado al artista su propio medio, el individuo cobra protagonismo y tal vez por eso sus retratos dejan de lado el paisaje de los fondos y el artista se encuentra permeado de cada uno de los roles actanciales que cumplen los personajes en los programas narrativos de sus pinturas.

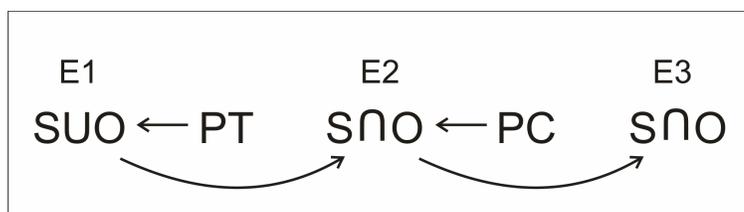
1.1.2 La trayectoria artística de Humberto Cuan. De la bibliografía del artista, tomada de su propio portal en Internet, algunos fragmentos sobre su vida describen a Cuan como un artista bogotano de la época de los 70's. Estudió Mercadeo y Publicidad en la Fundación Universitaria Politécnico Gran Colombiano y posteriormente pintura y dibujo en España. Sus primeros cuadros fueron oscuros espacios ocupados por seres expresivamente lánguidos y aburridos, después de la pausa de un año por un accidente automovilístico, retoma la pintura pero esta vez cargada de color, luz y vida. Durante dos años, abrió las puertas a estudiantes de arte en

⁴⁴ KABAKOV, Ilya. Después del límite: Dibujo y pintura, Citado por IOVINO, María. Proyecto Pentágono. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. p.161.

su propia galería llamada Periferia y actualmente está dedicado a las exposiciones de pintura dentro y fuera del país⁴⁵.

De este breve relato de la trayectoria de Cuan, podemos construir un programa narrativo de la relación del artista bogotano con el objeto valor que, para el caso, sería el reconocimiento que todo artista desea obtener a través de sus obras de arte.

Cuadro 3. Recorrido narrativo del reconocimiento como objeto de valor⁴⁶



Fuente: Esquema quinario⁴⁷ de Tzvetan Todorov

En el anterior cuadro se puede observar que el sujeto de la acción, que en este caso es Cuan, se encuentra en disjunción con el objeto valor, es decir, no posee las competencias necesarias para obtener el reconocimiento como artista. Sin embargo este estado inicial es factible de modificar, en un estado intermedio donde Cuan se encuentre en conjunción con el reconocimiento, en tanto que un proceso de transformación se lleve a cabo. Así, el proceso de aprendizaje de dibujo y pintura en España, hace que Cuan se encuentre en conjunción con el objeto valor.

⁴⁵ CUAN, Humberto. Portafolio del artista [en línea]. [citado en 2 octubre de 2008]. Disponible en Internet: <<http://www.cuan.8m.com/index.html>>.

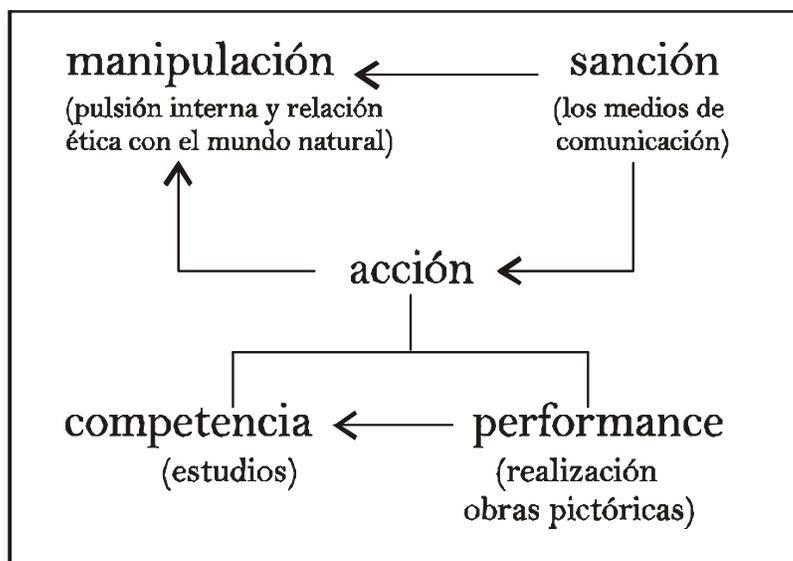
⁴⁶ Las abreviaciones y símbolos del gráfico significan: a) E1: Estado Inicial; b) E2: Estado intermedio; c) E3: Estado final; d) S: Sujeto de la acción; e) O: Objeto valor; f) PT: Proceso de transformación; g) PC: Proceso de conservación; h) U: Disjunción; i) ∩: Conjunción.

⁴⁷ Un esquema quinario es aquel en el que no solo interviene un estado inicial y un estado final, por lo tanto el estado final se transforma en estado inicial de un nuevo proceso de transformación para generar un nuevo estado final. Este esquema quinario fue propuesto por Tzvetan Todorov. Sin embargo, se podría decir que es una prolongación del esquema ternario de Joseph Courtes, donde solo interviene un estado inicial y un estado final.

Posteriormente, un estado de conservación entra en juego; Cuan no solo se expone como artista, sino como curador de la Galería Periferia y de esta forma, mantener en conjunción con el objeto valor.

En el cuadro 4 se esquematiza la acción que el artista ejerce, como resultado de un performance, es decir, la realización de las obras pictóricas, gracias a la adquisición de una serie de competencias obtenidas como los estudios de mercadeo y publicidad, y los cursos de dibujo y pintura en España. El artista cae en la manipulación de sí mismo y una seducción por parte del medio cultural que él habita, el medio de la publicidad tanto mediática como académica y su relación con el arte que lo llevan a realizar la acción. Así mismo, algunos medios de comunicación como la *Revista Diners*, ocupan el rol actancial de la sanción, puesto que, una vez terminada la acción, son los medios los que otorgan el reconocimiento al artista.

Cuadro 4. Esquema narrativo de Humberto Cuan



Fuente: Adaptación del esquema narrativo de Joseph Courtés

Así mismo, para poder realizar la acción, se requiere de un sujeto de hacer, en este caso Humberto Cuan, quien es un sujeto modal, puesto que quiere ser artista, sabe y puede hacerlo, y siente que debe serlo. El querer hacer las obras de arte

para Humberto Cuan obedece a una pasión motivada por el si-cuerpo interno o el interior del cuerpo sintiente que lo lleva a un deber hacer para satisfacer su deseo interno. Sin embargo, Cuan siente que es su deber predicar sobre la forma de vida de su cultura a través de las obras plásticas por su relación con el medio publicitario anteriormente mencionado, una relación comprometida y evaluadora del mundo en que el artista plástico está, en consecuencia, se trata de la pulsión interna y de la relación del sí mismo con el mundo observado críticamente y frente al cual se tiene un compromiso ético y estético de manifestaciones artísticas desde su perspectiva, sobre la misma relación que lo involucra, por ejemplo, en la entrevista realizada a Cuan, él dice que se siente con el deber de pintar para que la gente no se olvide de cosas como “la del cura que violó a los niños, plasmado en su cuadro *Olvido*, el cual fue censurado en una conferencia en la Universidad Javeriana, pero que de todas formas fue su responsabilidad como parte de esta sociedad”⁴⁸, de esta forma, se demuestra que más que pulsión interna, el deber hacer del artista está manipulado por un orden ético y moral del mundo en que vive el artista.

El saber hacer de Cuan, se encuentra relacionado con las competencias adquiridas en los estudios realizados de mercadeo y publicidad y los de dibujo y pintura, como ya se ha mencionado anteriormente. Finalmente, la modalidad de poder del artista se debe al apoyo de los medios de comunicación, la revista *Diners*, el reconocimiento alcanzado por el artista en sus exposiciones nacionales e internacionales y su propia galería de arte, lo cual le da la credibilidad para realizar sus obras de arte⁴⁸.

* ENTREVISTA con Humberto Cuan, Artista plástico. Bogotá, 10 de noviembre de 2007

⁴⁸ Sobre las imágenes de sus pinturas, cf. CUAN, Humberto. Portafolio del artista [en línea]. [citado en 2 octubre de 2008]. Disponible en Internet: <<http://www.cuan.8m.com/index.html>>.

1.2 TRANSFORMACIONES DE LA ESCRITURA EN LA OBRA PICTÓRICA DE HUMBERTO CUAN

Después de varios años de experimentación, el artista obtiene una pintura estructurada que nace de la mano de la escritura del lenguaje verbal. Es así como para el año 2000, para los títulos de los cuadros, recurre al juego interpretativo que describe Hans-Georg Gadamer como el oleaje del mar, es decir, cuando el artista transforma algo en otra cosa, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, involucrando al espectador quien a través de la experiencia del arte, se convierte en parte del juego⁴⁹. Para la semiótica, el título es una instrucción de lectura, una clave de interpretación de la obra, una delimitación de los marcos de referencia dentro de la enciclopedia cultural del espectador. Entre muchas funciones, en título es una “pista” sobre la intertextualidad de la obra, un sistema de conexiones culturales que orienta al lector, una meta-descripción del objeto al que se refiere, pero también funciona como ironía, sarcasmo, etc. En cualquier caso, es una clave de lectura y comprensión del objeto que designa.⁵⁰

En este periodo de producción artística, que abarca de 2000 a 2001, los títulos son adjetivantes⁵¹, como por ejemplo: *Fresz Catt*, obra que representa una mujer bastante relajada (fresca) con un gato (cat); estos personajes se ven referidos con el título de la obra. Aquí, el título aparece no sólo como una cualidad del sujeto representado, si no como una manipulación del lenguaje para jugar con el espectador, y el doble sentido; éste está dado en la unión de las dos palabras escritas,

⁴⁹ GADAMER, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona: Piados, 1977. p. 66 - 70

⁵⁰ Sobre las funciones del título, cf. BESA CAMPRUBI, Josep. Les fonctions du titre. En : Nouveaux actes sémiotiques No 82. Limoges: PULIM, 2002.

⁵¹ Según Leo Hoek (fundador de la titulología moderna), los títulos se pueden clasificar en nominales, adverbiales, adjetivantes, frásticos e interjectivos, a lo que Rocco MANGIERE agrega que los títulos en las obras de arte pueden cumplir una función de elipsis sin embargo, no existe hasta el momento una categoría que incluya la falta de coherencia gramatical a la que se atreve Cuan con los títulos de este periodo de su producción artística. Cf. MANGIERI, Rocco. Tres miradas, tres sujetos. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006. p. 193

gramaticalmente incorrectas, pero que reproducen la extraña combinación de los sonidos, de manera literal y menos convencional, de la realización de *cat* y *fresh* en el plano fonético. Sin embargo, el artista se abstiene de utilizar la escritura del lenguaje verbal en el mundo representado de las pinturas, pues aquí la escritura se limita a la firma tradicional con el apellido del artista.

Dentro de esta dinámica, se pueden caracterizar las obras de Cuan de este periodo como en el cuadro que sigue (véase cuadro 5) y que es producto de un seguimiento diacrónico de la producción artística de Humberto Cuan durante los años 2000 y 2001; los criterios de investigación que se tuvieron en cuenta son: periodo de producción de la obra, el título de la obra de arte, los personajes (figuras animadas en el mundo representado), lugares o espacios figurados dentro del plano pictórico, las palabras o escritura del lenguaje verbal que se encuentran insertas en la pintura (en este periodo se encuentra vacía, la única manifestación de escritura se encuentra en los títulos), la lengua o idioma en que se escribe el lenguaje verbal (en este caso se refiere a los títulos de las obras); en las notas del investigador se fue dando una serie de contenidos figurados de base para las posibles interpretaciones de la escritura en cada obra y, finalmente, la firma del artista por periodos.

En cada uno de los cuadros descritos anteriormente, se puede ver la transformación que corresponde a la casilla de los lugares, en la producción artística de 2000 y 2001, el fondo del plano pictórico corresponde a la descripción del espacio representado, por ejemplo en el cuadro *Modah Dicción*, la figura reposa sobre un espacio definido como el interior de una sala. Igual ocurre en las obras *Crusz a Doss* y *Ghloss Hadda*, donde el fondo simula un espacio exterior, es decir, una calle, un conjunto de edificios y un parque de juegos respectivamente⁵².

⁵² El fondo como lugar en el cuadro 1 y 2, cumple una función dentro del mundo representado de la pintura, es decir, recrea espacios interiores o exteriores como habitaciones, parques o espacios públicos. Mientras que a partir de 2003, el fondo es lo que distingue la figura del resto del espacio

Cuadro 5. Mapeo años 2000 – 2001

PERIODO	TÍTULO OBRA	PERSONAJES	LUGARES	PALABRAS	LENGUA	CONTENIDOS FIGURADOS	FIRMA
2000	<i>Modah Dicziohn</i>	Mujer	Interior: Sala	No se encuentran en la pintura	español	Moda	Cuan
	<i>Bi Dah</i>	Pintor	Interior: taller de arte			Vida	
	<i>Fresz Catt</i>	Mujer, gato	Interior: sala			Frescura	
	<i>Buhduhdasz</i>	Niña	Interior			Buda	
	<i>Essperah NNzah</i>	Niño	Interior			Esperanza	
	<i>Mi NNiñoh</i>	Niño	Interior			Mi niño	
	<i>Crusz a Doss</i>	Mujer, hombre, jirafa	Exterior			Cruzados	
	<i>Inttehress Hadda</i>	Mujer hombre	Lugar indefinido			Interesada	
2001	<i>Bi Denntehs</i>	Mujer veyerista, gato	Interior: sala	No se encuentran en la pintura	español	Vidente	Cuan
	<i>Paroddiah Doss</i>	Embolador, mujer	Exterior: calle			Parodiado	
	<i>Ghloss Hadda</i>	Niña, niño, perro	Exterior: parque			Hada	
	<i>Enn Kantada</i>	Mujer	Interior: sala-comedor			Encantada	
	<i>Basst Onn</i>	Hombre	Exterior: calle			Bastón	
	<i>Deh Morah</i>	Mujer	Exterior: calle			De mora	

Fuente: Silvia Espinel

Aunque el fondo de la obra *La reina en su trono* representa un cuarto de baño, las obras de Cuan, a partir del 2003, presentan espacios mucho más reducidos, los lugares se tornan indeterminados, ambientes marcados por motivos ajedrezados,

pictórico, pasando a cumplir una función de soporte. Para ver más acerca del soporte pictórico y su relación con el fondo, LE GUERN, Odile. *Le Support comme limite et les limites du support* [en línea]. *En: Nouveaux Actes Sémiotiques, Actes de colloques*, 2008, Vers une sémiotique du médium, [citado en 13 enero de 2009]. Disponible en Internet: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2767>

pero que difícilmente se identifican como un interior o un exterior. Para el año 2007, los lugares desaparecen, el fondo del plano pictórico queda relegado a la función de soporte de la escritura del lenguaje verbal y a resaltar cromáticamente la figura. El año 2002 carece de producción artística, existe un “intervalo perdido” como el que describe Gillo Dorfles:

La pausa a la que me refiero no ha de entenderse sólo como una detención pasajera del flujo sonoro o visual, sino también en el sentido de un intervalo que se inserta entre obra y obra, entre obra y espectador, para permitir que la obra pueda acogerse de una manera diferente de aquella con que se perciben los sonidos, los ruidos y las imágenes anartísticas⁵³.

Se trata de un año en el que no se presentan obras con el fin de incluir la escritura del lenguaje verbal en el espacio pictórico, las cual requieren una mirada diferente por parte del espectador y del investigador; esto sucede a partir de 2003. Así pues, la palabra escrita sufre un desplazamiento del lugar que habitaba fuera del espacio representado (y que ha sido abandonado) para anidarse como un elemento pictórico más dentro de la obra de arte.

Los títulos en este periodo son renovados y pasan de funciones adjetivas a funciones nominales, como se puede observar en el cuadro 4, mientras que la escritura del lenguaje verbal en el espacio representado se enriquece e integra, a la vez, el nombre del artista como una marca del enunciador casi de orden publicitario. De esta forma, la palabra Cuan cumple una doble función, la primera, construye una identidad a una figuración del narrador del relato visual y, la segunda la función, construye la típica relación de autoría de la obra representada por la firma. Por ejemplo, en la pintura *Una más* se encuentra escrita la frase: *Cuan model\$*; en la obra *Reproducción* está escrito “Cuanfilms presenta”, “en ella”, “Cuan.co” y en la obra *Out* aparece “*teatro cuan función eterna*”, es decir, el personaje que encarna a Cuan en este pieza es también quien invita a la interpreta-

⁵³ DORFLES, Gillo. El intervalo perdido. Barcelona: Editorial Lumen. Primera edición. 1984.

ción de la obra de arte, como si se tratase de una llamada producida por el simulacro plástico y pictórico que representa al creador figurado dentro de la misma escena de la pintura; esta estrategia se convierte, además, en la misma firma de la pintura.

Cuadro 6. Mapeo años 2003

TÍTULO OBRA	PERSO-NAJES	LUGARES	PALABRAS	LENGUA	CONTENIDOS FIGURADOS	FIRMA
<i>Una más</i>	Mujer	Interior	<i>Cuan model\$, Shallow, empty, fashion, emergency</i>	Inglés		
<i>Reproducción</i>	Mujer, 4 niñas		<i>Cuanfilms presenta. Clon. The history of a cyborg. Mom and a society scientis</i>	Español, inglés	Cuanfilms presentacion la historia de una mamá cyborg y una sociedad científica	
<i>Out</i>	pareja		<i>Teatro cuan función eterna. Palabras chinas. Temptations. Los primeros desplazados en la historia</i>	Español, inglés	Paraíso tentación (la culebra es un papel pegado)	
<i>Comic</i>	Hombre		<i>super war. Kill, kill, kill, kill, kill... of W. Cuan comics, el robot con cerebro humano</i>	Inglés y español		
<i>Ella</i>	Mujer		<i>llámame... estoy solita. Palabras chinas y coreanas. Cuan.co. o perfume desta mulher impregna o ar. Femme. 01-901-19-02-2003</i>	Español, portugués, francés, chino, coreano	El perfume de esta mujer impregna el aire. Mujer	

TÍTULO OBRA	PERSO-NAJES	LUGARES	PALABRAS	LENGUA	CONTENIDOS FIGURADOS	FIRMA
<i>La reina en su trono</i>	Mujer	Interior	<i>Shit, aquí vomitó Cuan. Perra ¿sabes cotizar-te? Reality show la amenaza.</i>	Inglés, español		
<i>Vote</i>	Hombre		<i>La patria no es solo una bandera y una canción. Vote. Cuan prä-sident. Reine energie. Ein kampf meine wörter</i>	Español, alemán	(carta del juego de poquemon pegada) Cuan presidente. reine la energía. una guerra sin palabras	
<i>Les clowns</i>	2 hombres		<i>palabras árabes. Palabras pegadas. CU. AN. Carezze indimenticabl. Les clowns</i>	Francés	podría ser la palabra Cuan simulando escritura árabe, la firma tiene un papelito sin identificar	
<i>Invitación</i>	Mujer	Interior	<i>CU·AN. Cultura anormal invita. Congreso voyerista. psicología del mirón. MASTURBACIÓN telescópica. MIRAR y no TOCAR. CAMUFLAGE 1, 2 y 3</i>	Español		

Fuente: Silvia Espinel

Durante 2004, la escritura continua apareciendo como lenguaje plástico y adopta nuevos idiomas, se emplean además del español, el inglés, el portugués, el francés, el italiano y el alemán; esta escritura mantiene la misma lengua con sus propios elementos gramaticales, existiendo coherencia lingüística⁵⁴ entre sus frases.

⁵⁴ La coherencia lingüística es un conjunto de mecanismos como por ejemplo la puntuación y los conectores que regulan diferentes sistemas en la comunicación, cf. CALSAMIGLIA, Helena y TUSÓN, Amparo. Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. Primera edición. Barcelona:

De la misma forma que el periodo anterior, el apellido del artista aparece como una figura más del espacio representado, formando palabras nuevas como *Cuan news*, *Cuan comics*, *Cuan free*, *Cuanfilms*, *cuan präsidant*, *Cuan model*, *cuanfessions*, *cuancordion*, las cuales hacen parte de la estructura morfológica⁵⁵ de la escritura del lenguaje verbal en la obra pictórica. Para la construcción de la tabla que sigue no fue posible considerar la columna sobre lugares o espacios.

Cuadro 7. Mapeo años 2004

TÍTULO OBRA	PERSONAJES	PALABRAS	LENGUA	CONTENIDOS FIGURADOS	FIRMA
<i>Love story</i>	Pareja	<i>Cuanfilms</i> <i>Violently happy</i>	Inglés	Cine Cuan. Violentamente feliz	Cuan Films
<i>Olor</i>	Mujer	<i>O perfume desta mulher Impregna o ar. Fume & aspire Cuan. El cigarrillo es nocivo para la salud</i>	Portugués, español		Fume & Aspire Cuan
<i>Lover, Romeo I</i>	Hombre	<i>Romeo, Burattino di amore. Cuancordion</i>	Español, italiano		Cuancordion
Espejo	Hombre	<i>Cuanfessions</i> <i>Le miroir de l'âme le miroir. De la vie</i>	Español, francés	El espejo del alma. El espejo de la vida	Cuanfessions
Lollypop	Mujer	<i>Cuan's Lollypop.</i> <i>Little Forties</i>	Inglés	La colombina de Cuan. Pequeños años '40	Cuan's Lollypop

Fuente: Silvia Espinel

En el cuadro 8, se pueden observar algunos detalles de las obras del periodo comprendido entre el año 2005 y 2006, donde la escritura continúa como lenguaje plástico, lo mismo que la coherencia lingüística: allí se emplean idiomas como el

Editorial Ariel, S.A., 1999, p. 221–250. Consúltese también: CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUE-NEAU, Dominique. Diccionario de análisis del discurso. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2005, p. 87-89.

⁵⁵ En términos bastante generales, la morfología hace referencia a la manera en que están formadas las palabras en el texto, especialmente en lenguas que no permiten palabras compuestas, cf. VAN DIJK, Teun A. Ideología. Una aproximación multidisciplinaria. Sevilla: Editorial Gedisa S.A., 2006, p. 256.

inglés, italiano y francés y desaparecen las palabras en español, portugués y alemán, pero se incluyen ideogramas chinos. Este periodo se caracteriza por la aparición de un nuevo intervalo perdido: en esta ocasión, es la firma la que se encuentra ausente, desaparece la figuración del narrador y se deja al estilo pictórico la responsabilidad de autenticación de la obra de arte.

Cuadro 8. Mapeo años 2005 – 2006

PERIODO	TÍTULO OBRA	PERSONAJES	LUGARES	PALABRAS	LENGUA	NOTAS DEL INVESTIGADOR	FIRMA
2005	<i>Dominique</i>	Mujer	Indefinido	<i>RAI. Dominique est née 14 déc. 1970. Elle mène une double activité de comédienne et artiste</i>	Francés	Dominique Nació el 14 de diciembre de 1970. Ella lleva una doble actividad de comediante y artista	Sin firma
	<i>La double vie</i>	Mujer	Indefinido	<i>STR. Palabras chinas. La Double Vie</i>	Francés, chino	La doble vida	
	<i>Fashion Puppet</i>	Hombre	Indefinido	<i>STR. Palabras chinas. Fashion Puppet</i>	Chino, inglés	Títere de la moda	
	<i>Don</i>			<i>Palabras chinas Don. Vittorio Camaleone Il manipolatore</i>	Chino, italiano	Don Nombre propio La manipulación	
	<i>Mon ami</i>	Mujer Perro	Interior	<i>Mon ami La solitude</i>	Francés	Mi amiga La soledad	
	<i>Love Princess</i>	Mujer		<i>Love Princess</i>	Inglés	Princesa del amor	
	<i>The lone ranger</i>	Hombre		<i>The lone ranger</i>	Inglés	El guardabosques solitario	
2006	<i>The Queen</i>	Mujer	Interior	<i>The Queen Of the existing scene</i>	Inglés	La reina De la escena existente	
	<i>Rare</i>	Mujer	Indefinido	<i>Foxylady dot com. Palabras en forma de textura. Rare</i>	Inglés, francés	Raro	

Fuente: Silvia Espinel

En las obras realizadas en el último periodo conocido en este análisis, año 2007, se puede apreciar la madurez en las obras de Humberto Cuan; la escritura del lenguaje verbal aparece nutrida por la experimentación de los años anteriores, permaneciendo en el espacio del mundo representado. Sin embargo, la comprensión de las palabras se vuelve mucho más activa, exigiendo al espectador acudir a su enciclopedia cultural para continuar el juego de la interpretación; allí, la firma se convierte en otra entidad que dialoga con la pintura y la aparición de grafemas⁵⁶, sin coherencia lingüística, que generan múltiples elementos interesantes a la hora de investigar el sincretismo de la imagen con la escritura (véase cuadro 9). Para la construcción de esta tabla no fue posible considerar la columna sobre lugares o espacios.

Cuadro 9. Mapeo año 2007

TÍTULO OBRA	PERSONAJES	PALABRAS	LENGUA	NOTAS DEL INVESTIGADOR	FIRMA
<i>Diarium</i>	Mujer	<i>Lesbianae diarium. Explora. Grafismos. Palabras ilegibles</i>	Español	Diario de una lesbiana Sep 21..., Nouil..., Enero... Se puede pensar que son Fragmentos de cartas.	
<i>Adivina</i>	Mujer	<i>A... divina. Grafismos. Palabras ilegibles</i>	Español	Adivina	
<i>Kanibal</i>	Mujer	<i>Kanibal female. Calorix abanicum. Palabras ilegibles. Palabras chinas</i>	Español, inglés, latín	Mujer caníbal Coloris	
<i>Mermeladix</i>	Mujer	<i>Exotike zaborix. Palabras ilegibles. Grafismos. Pigna Mermeladix. Caserus</i>	Español, italiano	Sabor exótico Piña Mermelada Casera	
<i>Kill pill</i>	Mujer	<i>Una vita relaxan. Aut Kill pill. Rialiti Grafismos. Palabras ilegibles. Trankill. Zerebrazantixor</i>	Inglés, español	Una vida relajada Out Píldora asesina / Kill Bill Reality Tranquilizador	
<i>Putita</i>	Mujer	<i>V.I.P. Grafismos. Palabras ilegibles. Putita</i>	Español		

⁵⁶ Para efectos de esta investigación, se considera grafema a las letras o caracteres orientales, incluso los grupos de letras o conjuntos de caracteres ilegibles que simulan ser una escritura.

TÍTULO OBRA	PERSONAJES	PALABRAS	LENGUA	NOTAS DEL INVESTIGADOR	FIRMA
<i>Dezo-laxion</i>	Mujer	<i>Dezol. Axion. Grafismos. Palabras ilegibles</i>	Español	Desolación	
<i>Pzikoloyic</i>	Pareja	<i>Grafismos. Palabras ilegibles. Pziko Loyic</i>	Español	Psicológico	
Q-BO	Hombre	<i>Grafismos. PS OS Abaut yu. Abaut mi Q-BO. Multi - personalitatix maqunarium</i>	Español, inglés	About you About me Cubo Personalitatis	

Fuente: Silvia Espinel

1.3 LA OBRA DE HUMBERTO CUAN, ESTRATEGIA PUBLICITARIA O ESTRATEGIA PICTÓRICA

Los estudios en publicidad realizados por el artista, en la década de los 90, se ven reflejados en su producción plástica desde principios de este siglo. De esta forma simular una estrategia publicitaria en sus obras plásticas sería consecuente tanto con su formación como con su experiencia con la imagen visual. Sin embargo, es de carácter semiótico mencionar aquí las diferentes marcas encontradas en el corpus de investigación que dan cuenta de esta estrategia en la praxis enunciativa.

1.3.1 El formato de las obras. Desde el año 2000, las pinturas de Humberto Cuan se caracterizan por la variedad del formato utilizado como soporte para sus obras; durante el año 2003 predominó el cuadrado que será abandonado por el formato horizontal para llegar a plantear todas sus obras en formatos verticales, como en el caso de las obras del 2007. Aquí se encuentra una similitud entre la obra de Cuan con el trabajo publicitario que se realiza en los afiches: éstos pueden ser de

formato horizontal o vertical, siendo este último el más utilizado. Sin embargo el formato dependerá siempre de la composición y de las necesidades de la campaña.

1.3.2 La existencia de la marca. En este caso la marca del producto se ve representada por la firma del artista, la cual ha cambiado como se puede observar en la evolución de la obra pictórica del artista. En su último periodo de producción la firma de Cuan aparenta un ser un sella de marca registrada, consiste en dos círculos que contienen las letras CVAN EXPRESIONS.

Ilustración 2. La función persuasiva en Mermeladix y en Diarium



Fuente: Silvia Espinel

1.3.3 La función del afiche publicitario y la existencia del producto. Algunas de las funciones del afiche son:

- informar al espectador sobre un producto, una marca o una idea,

- persuadir al espectador a que realice algo, es decir, crear una escena donde él se sienta identificado,
- la función comercial del afiche de vender un producto, un servicio o la imagen institucional de la empresa.

En este momento de nuestro análisis, el afiche se hace importante porque es el encargado de crear la recordación de la marca en la mente del consumidor y, de esta forma, la elección del producto a la hora de escoger entre varios del mismo género⁵⁷. Estas funciones se encuentran adoptadas por las obras de Cuan. De forma muy evidente, la función de persuadir al consumidor se puede observar en las pinturas como *Mermeladix*, donde la mujer de la pintura saborea con el dedo la mermelada casera de piña invitando con ello al consumidor a probar el producto, mientras que en *Diarium* no se presenta de forma icnográfica, sino a través de la palabra *explora*. Así mismo, esta palabra marca el recorrido visual de la pintura, en sentido contrario a las manecillas del reloj, para hacer una lectura de *lesbianae diarium*, palabras ubicadas en el extremo superior izquierdo de la obra, y siguiendo por el texto explicativo que acompaña las flores en una función informativa sobre el producto.

En *Diarium*, son los grafemas los encargados de la existencia de un producto en la pintura, un producto que no es figurativo, pero que existe, como cuando se vende una idea o productos intangibles en los afiches de carácter institucional. Mientras que en *Kill Pill* y *Q-BO* se pueden observar productos-objetos de la función comercial, en el primero, dos frascos de pastillas (*Trankill* y *Zerebrazantixor*) cuya promesa de venta es una vida relajada, alejada de la realidad y en el segundo, el juego cubo de Rubik, donde la función informativa del afiche se podría evidenciar

⁵⁷ MA, Wenbo. Les manifestations de la conjonction dans l'affiche publicitaire chinoise : une solution spécifique sémiotique. [en línea]. En: Nouveaux Actes Sémiotiques. Thèses de sémiotique. [citado en 23 febrero de 2009]. Disponible en Internet : http://www.unilim.fr/theses/2008/lettres/2008limo2007/ma_w.pdf

en los diferentes grupos de escritura a manera de instrucciones para solucionar el acertijo del cubo.

Ilustración 3. El producto en Diarium & la función informativa en Q-BO



Fuente: Silvia Espinel

De esta forma, se puede ver como el mundo natural incide en el que-hacer de los habitantes de un país y como la cultura se va nutriendo de prácticas artísticas en un proceso de retroalimentación continuo, donde el artista plástico no solamente expone su punto de vista, asigna una función al arte en la sociedad con su acción creadora.

El artista se expone a la crítica, pero a la vez se convierte en juez de la misma cultura que lo envuelve, que lo motiva e inspira para realizar cada una de sus obras pictóricas. Así mismo y en forma coherente, Cuan desarrolla una forma de expresión sincrética, mezclando la iconografía con la escritura del lenguaje verbal, una caligrafía rica en color, textura y significación que ayuda a articular el sentido

de sus pinturas como reflejo de una cultura globalizada y mediatizada, regulada por políticas publicitarias y de la moda, tan cotidianas que se hacen difíciles de identificar, pero al mismo tiempo, donde la palabra escrita se convierte en pretexto para un juego estético que supera la misma referencia o significado de la entidad lingüística. De esta forma, se dinamiza la interpretación de la obra de arte, se incrementa el número de destinatarios que hacen uso de su propia enciclopedia para descifrar el acertijo caligráfico en cada una de las pinturas. Entonces, el artista se decide a denunciar, exponer y venderse a sí mismo en la estrategia pictórica-publicitaria que aborda en sus pinturas, como un juego donde no se sabe si el artista es el observador o el observado.

2. ESTRATEGIAS ENUNCIATIVAS EN LAS OBRAS DE CUAN

Para analizar las estrategias enunciativas utilizadas por el artista en las cuatro pinturas que conforman el corpus de investigación, se hace necesario comenzar por la dimensión más perceptible de la obra de arte, es decir el nivel de la superficie expresiva para dar paso a otros niveles más profundos. Es así como, el análisis figurativo permite tener el inventario de figuras y elementos que se articulan con la escritura del lenguaje verbal para abrir paso al nivel semi-simbólico, el cual se adapta al corpus de investigación en su calidad de imágenes fijas, por lo cual no se desarrollará el programa narrativo que si se hizo presente en el capítulo anterior. Consecuentemente, el nivel axiológico aprovecha las recurrencias encontradas en el nivel semi-simbólico para dar cuenta de diferentes sistemas de valores encontrados en las cuatro obras de arte y finalmente, se plantean hipótesis de lo que podría llamarse la situación socio-cultural de producción semiótica, seguido por el análisis de algunas marcas relacionadas con el fenómeno de la estesia construido a partir de elementos figurativos, plásticos y escriturales.

2.1 ANÁLISIS FIGURATIVO

Esta etapa inicial de la investigación está formada por dos niveles, el plástico y el figurativo⁵⁸, como se menciona al principio de este trabajo.

⁵⁸ El nivel figurativo del que se habla, está asociado al análisis de los signos icónicos encontrados en la pintura; planteando los mismos problemas entre signo plástico Vs. Signo icónico y nivel plástico Vs. Nivel figurativo. Consúltese: GRUPO μ . Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra. 1993.

2.1.1 Nivel plástico. En este nivel del análisis se tiene en cuenta el plano de la expresión de la imagen pictórica, a partir de categorías constitucionales y no constitucionales, como se explica en el aparte de los elementos conceptuales de la semiótica visual en la introducción de este trabajo.

Ilustración 4. Textura del fondo en *Diarium*



Fuente: Silvia Espinel

Las cuatro pinturas presentan una gran riqueza textural, generada por la imprimatura a base de caseína, aplicada sobre el soporte pictórico. Esta textura es homogénea en tanto, se encuentra en toda la superficie del cuadro, pero con una direccionalidad arbitraria en su trazo. La textura se hace más visible en la obra *Diarium*, observe la ilustración 4, donde la luz del entorno natural hace que el color dorado obtenga mucho más relieve, cobrando protagonismo con una mayor intensidad de sensaciones táctiles. Nótese en la misma ilustración que los grafemas que reposan sobre el fondo se vuelven parte de la textura, entonces la escritura forma parte de la textura constituida de cada pintura, como en el fondo de *Mermeladix*, donde

la compacidad⁵⁹ cohesiva se define por el ritmo de la escritura del fondo de la pintura, creando un efecto textural.

Ilustración 5. Fondo de Mermeladix.



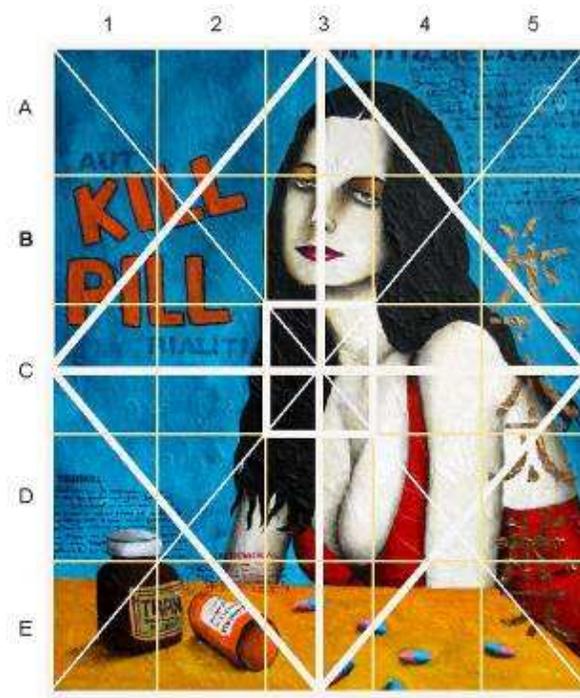
Fuente: Silvia Espinel

Sin embargo, no se puede hacer mención de la textura sin tener en cuenta el color. En las dos ilustraciones anteriores se puede observar que el color dorado se percibe mucho más luminoso que el color azul, en el fondo de las pinturas; basta ver la ilustración 1, en la que aparecen las cuatro pinturas del corpus caracterizadas por la ausencia de luz dirigida (contrario al fenómeno fotográfico) y la utilización de colores brillantes. Estos son los encargados de emanar la luz desde los diferentes cuerpos tonales al exterior, razón por la cual es difícil identificar la direccionalidad de la luz, como consecuencia, los planos más iluminados y sombreados

⁵⁹ El fenómeno de la compacidad, del francés “compacité”, puede ser entendido como el espacio topológico que agremia los elementos allí existentes, en *Mermeladix* está representado por el color azul o fondo del retrato, la proximidad de los elementos insertos en ella, como la escritura hacen que la compacidad sea cohesiva. Sin embargo, también puede ser de carácter dispersivo, consúltese: DONDERO, Maria Giulia. Quand l’écriture deviene textura de l’image. En: Visible: L’hétérogénéité du visuel, les syncrétismes. Noviembre, 2006. No. 2, p. 11-31.

se definen por la cantidad de blanco en la composición del matiz. Así mismo, el color es el encargado de hacer reconocibles las figuras y guiar el sentido a la escritura del lenguaje verbal.

Ilustración 6. Topología de Kill Pill



Fuente: Silvia Espinel

Además de la textura y del color, el nivel plástico se ocupa de las líneas, aquellas que hacen visible contornos rectos y curvos en todos los cuadrantes de la obra; estos trazos son de diferente calibre y longitud en cada una de las obras estudiadas. Dentro de la plasticidad, las categorías no constitucionales o topológicas son de gran ayuda a la hora de abordar el nivel figurativo y semi-simbólico. Desde este nivel de organización del significante, la pintura se divide en cinco filas y cinco columnas, como en la ilustración 6, donde se puede observar que los colores ocre, verde y rosado solo aparecen en la fila E, al igual que los tonos naranja, aunque también a menor escala, en los cuadrantes 3A, 3B y 4B; el dorado sólo está ubicado en la columna 5 de la fila B a la E, mientras que los colores azul, rojo, blanco

y negro se hacen presentes en cada una de ellas. Los colores azul, rojo y blanco juegan con diferentes matices, unos más saturados y luminosos que otros y el negro totalmente ausente de ello. Las diagonales y los otros cuadros en el centro de la pintura dejan ver la parte central del cuadro y relacionar tanto elementos plásticos como figuras entre los diferentes cuadrantes dentro de la obra pictórica.

Todas las obras que conforman el corpus de investigación son de naturaleza figurativa⁶⁰, razón por la cual se hace innecesaria una descripción detallada de los elementos lineales y de superficie en la semiótica plástica, dando paso al nivel figurativo del análisis.

2.1.2 Nivel figurativo. En cada uno de los cuadros se encuentra una figura central, diferenciada del fondo, en *Kill Pill*, *Diarium* y *Mermeladix*, una mujer, mientras que en *Q-bo*, un hombre. Además, existen otros elementos icónicos que deben ser registrados en este nivel del análisis, como los diferentes tipos de escritura, responsables de definir los diferentes planos pictóricos en el espacio representado.

El primer plano de la obra *Kill Pill*, se encuentra conformado por grafemas de color dorado, la palabra *Zerebrazantixor*, y el conjunto de pequeños grafemas de color rojo ubicados en la parte inferior, como se puede observar en la siguiente ilustración.

⁶⁰ En las artes plásticas, las obras pictóricas pueden ser abstractas o figurativas, las primeras poseen elementos difíciles de asociar con objetos del mundo natural, mientras que las segundas sin necesidad de pertenecer al campo del realismo o hiperrealismo, fácilmente se pueden asociar a objetos de la realidad.

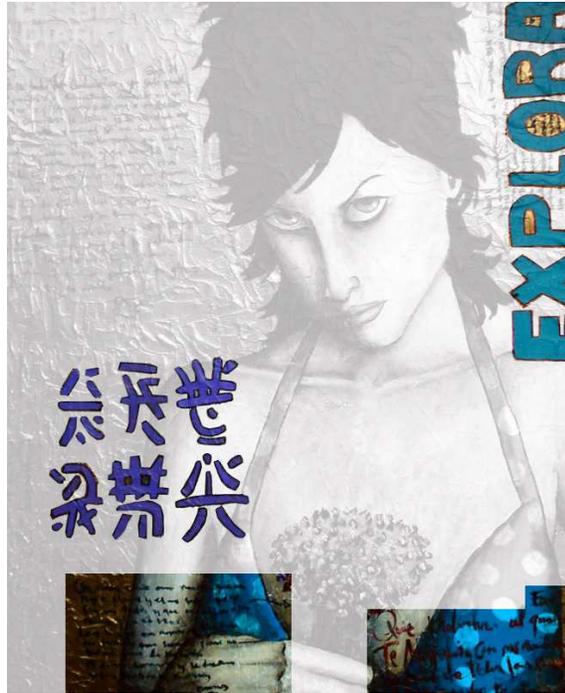
Ilustración 7. Primer y cuarto plano en *Kill Pill*



Fuente: Silvia Espinel

Un segundo plano está formado por una mesa color naranja, la cual sirve de soporte a dos frascos de medicamentos. Según las categorías topológicas, por vecindad con la escritura y el objeto señalado, el frasco que está parado, contiene *Trankill* y el que está acostado *Zerebrazantixor*. Sobre la mesa también se encuentran seis capsulas, cada una de color azul con rosado. El tercer plano, el más iluminado, básicamente constituido por una mujer joven de tez blanca, voluptuosa y sensual, de ojos pardos y cabello largo, negro y labios carmesí. Finalmente, el cuarto plano, el más sombreado, es una pared de manchas azules de diferentes tonalidades que sirve de soporte a la escritura del lenguaje verbal de: *una vita relaxant, aut rialiti, kill pill, trankill* y otro tipo de escritura, más bien simulada, de color azul.

Ilustración 8. Primer plano en Diarium



Fuente: Silvia Espinel

Los planos más fáciles de definir, son los de las obras *Diarium* y *Mermeladix*. El primer plano de *Diarium* esta formado por la palabra *explora* en mayúsculas, color azul y delineada con una línea oscura muy fina, al igual que los grafemas en el extremo opuesto con un tono mas violáceo, la escritura en forma de comentario, en minúsculas en la parte inferior derecha de color rojo y azul y en la parte inferior izquierda, esta última, acompañada de una flecha, la cual cumple la función de un deíctico visual, señalando el ramo de flores.

El segundo plano corresponde al retrato de la mujer, de ojos amarillos y mirada profunda, cabello negro desordenado y traje azul de tiras; su cuerpo mantiene la cabeza inclinada y sostiene un ramo de flores con su mano derecha. El último plano corresponde al fondo dorado, sobre el cual se encuentra una inscripción de co-

lor naranja, *lesbianae diarium*, la cual carece de delineado como en los del primer plano, y dos conjuntos de grafemas en color negro, los cuales simulan cartas, una fecha en la parte superior y un grafico en el lugar de la firma.

Ilustración 9. Primer y segundo plano en *Mermeladix*



Fuente: Silvia Espinel

Por el contrario en la obra *Mermeladix* se identifica un plano más, el icono del recipiente con la etiqueta (*pigna, mermeladix, caserus*) y el sello de la firma del artista, *CVAN EXPRESION*, corresponden al primer plano y los grafemas rojos en un segundo plano. El tercer plano obedece a la figura de la mujer blanca de cabello negro y corto, de ojos amarillos, viste un chaleco amarillo (del color de la mermelada) con cuello azul, dejando ver parte de los senos y con el índice derecho en su boca, el último plano corresponde al fondo azul con dos tipos de escritura; una tipo titulo que dice: *Exotic Zaborix*, en letras mayúsculas a los dos costados de la cabeza y otro tipo de escritura ilegible que conserva un tamaño y distancia regular en todo el soporte pictórico.

El nivel figurativo de la obra *Q-bo* es el más complejo de definir en cuanto a los elementos escriturales que lo conforman, debido a la yuxtaposición de diversos tipos de escritura en la parte inferior de la pintura, los cuales posibilitan que se identifiquen dos planos diferentes como se observa en la siguiente ilustración.

Ilustración 10. Primer y segundo plano en *Q-bo*



Fuente: Silvia Espinel

Como en la obra *Diarium*, los déicticos visuales se encuentran por cercanía relacionados con la escritura y conectan con el siguiente plano pictórico al señalar un cubo, los guantes amarillos y en general la figura de cabello negro y sombrero de copa. Además, del vestuario, el color rojo de sus labios y el azul sobre sus ojos permiten creer que el hombre de mirada fija y ojos transparentes se encuentra disfrazado. Chaqueta y sombrero de color rojo y amarillo contrastan con el azul del fondo, último plano del espacio pictórico, sobre el que se encuentran cuatro letras delineadas suavemente en color azul y las palabras *about yu* y *about mi*, en color dorado a los dos costados de la cabeza.

Ilustración 11. Tercer y cuarto plano de Q-bo.



Fuente: Silvia Espinel

Así mismo, se puede identificar el icono del artista como la figura del sujeto que aparece retratado en la obra, por las características de semejanza en cuanto a su postura, la forma de lucir el cabello y parte de la barba y el bigote (véase ilustración 12). De esta forma se incluye el autorretrato; en el género artístico que caracteriza las obras de este periodo pictórico de Cuan: El retrato.

Ilustración 12. Humberto Cuan



Fuente: Fotografía tomada del portafolio de Humberto Cuan [en línea]. [citado en 2 octubre de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.cuan.8m.com/index.html>

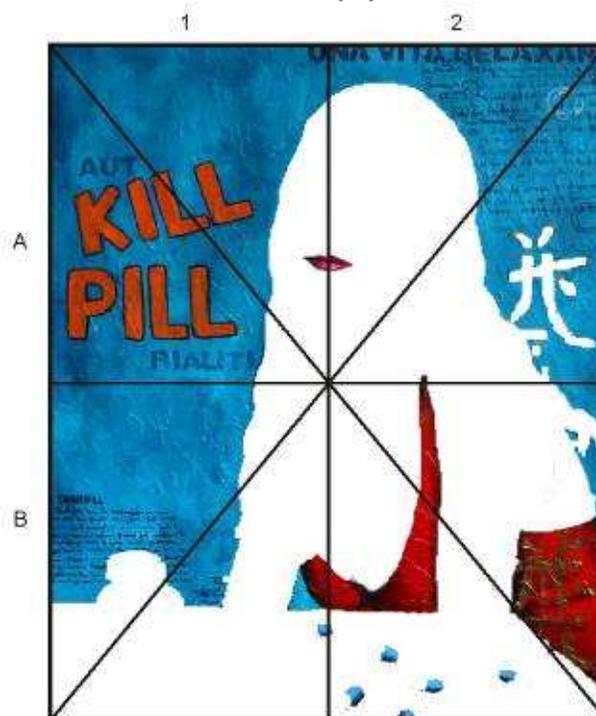
2.2 ANÁLISIS SEMI-SIMBÓLICO

Los dos niveles del lenguaje, el plástico y el figurativo convergen en una dinamización de la lectura semiótica de cada una de las obras de arte de Humberto Cuan. Una elaboración semi-simbólica en la que el color juega un papel muy importante.

2.2.1 Tensión cromática. El color predominante por extensión topológica en las obras *Kill Pill*, *Q-bo* y *Mermeladix* es el azul, al cual se contraponen el rojo, un color vibrante por tener la longitud de onda más larga. Estos colores se oponen de la misma forma como el blanco al negro, como la luz a la oscuridad. La ilustración 13 muestra la tensión cromática entre los colores rojo y azul en *Kill Pill*, donde las palabras de su título en color rojo se encuentran sobre la mayor concentración de color azul ubicada en los cuadrantes 1A, 2A y 1B contra la mayor concentración de rojo en el cuadrante 2B. El color azul, inhibe la secreción de adrenalina, relaja el organismo y la respiración, calma las emociones y desacelera los procesos mentales dirigidos hacia lo externo, favorece la reflexión, la interiorización, la introspección y los estados de ensoñación, a los mundos interiores y espirituales, mientras que el rojo se asocia a la acción, la pasión, la guerra y la destrucción, según el artista plástico Victor Laignelet en su artículo sobre la experiencia simbólica del color⁶¹.

⁶¹ LAIGNELET, Víctor. La experiencia simbólica del color. En: Color Reflexiones. Cuaderno Temático de la Facultad de Bellas Artes, No. 4. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2003. p.117.

Ilustración 13. Tensión entre el rojo y el azul en la obra *Kill Pill*



Fuente: Silvia Espinel

De la misma forma, colores cálidos, como el amarillo, rojo, naranja y dorado, entran en tensión con los colores fríos, como el azul, celeste y violeta de la obra *Diarium*. El color dorado ha sido utilizado desde el siglo XII para pintar el cielo en los cuadros, indicando así, el poder divino, la luz del sol que atraviesa el azul del cielo, en el año 1400 se comienza a incluir el paisaje tanto rural como urbano en el fondo de los retratos; sin embargo, el cielo se mantiene dorado, color de los dioses y de la eternidad. Aunque también representa las espigas maduras que se inclinan hacia la tierra, por eso se dice que el dorado es el más ambiguo de todos los colores, símbolo de divinidad y a la vez de lo terrenal⁶².

⁶² Para entender el sentido y la función del color dorado por parte de los bizantinos durante la Edad Media, consúltese: CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, ALAIN. Diccionario de los símbolos. Segunda edición. Barcelona: Editorial Herder, 1988. p. 87-88 y para saber del dorado de pulimento, del dorado al óleo y otras técnicas de la época para dorar los cuadros, consúltese: DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. 4 ed. Barcelona: Reverté, S.A., 1980. p. 162 - 163

Ilustración 14. Fragmento del rostro de las obras *Mermeladix* y *Diarium*



Fuente: Silvia Espinel

El color amarillo es asociado con el dorado y en muchas tradiciones orientales, los perros infernales como los que aparecen en el *Zend Avesta*⁶³, tienen los ojos amarillos para entrar en los secretos de las tinieblas, como los ojos amarillos de las obras *Mermeladix* y *Diarium* (véase ilustración 14). Así, los colores asociados con las figuras forman sistemas de valores, los cuales se desarrollan en el nivel axiológico de la pintura, como veremos más adelante.

2.2.2 Tensión caligráfica. Una de las características que el artista ha mantenido en todos los periodos de su producción pictórica es la adopción del título por parte del espacio pictórico; las obras del 2007 no son una excepción, pues tanto en *Kill Pill*, *Q-bo*, *Diarium* y *mermeladix*, se encuentra el título de la obra en el plano pictórico cumpliendo diferentes funciones, ya sea por su color o su posición creando dinamismo entre el corpus de investigación. Así mismo, se puede observar la forma en que las palabras realistas⁶⁴ se articulan con los objetos del mundo representado, es decir, asociable a la lógica de un mundo natural, aquellas palabras

⁶³ El *Zend Avesta* es el texto sagrado de la religión zoroastriana, originada en la antigua Persia, consúltese: *AVESTA ZOROASTRIAN ARCHIVES* [en línea]. [citado en 13 marzo de 2008]. Disponible en Internet: www.avesta.org

⁶⁴ Para ver más sobre la escritura del lenguaje verbal integrado en el mundo representado y la categorización que hace el autor sobre la escritura en una obra pictórica, consúltese: HÉBERT, Louis. *Sémantique des affiches*. [en línea]. *En: Nouveaux Actes Sémiotiques. Actes de colloques*, 2004, *Affiches et affichage*. [citado en 15 junio de 2008]. Disponible en Internet: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1663>.

que forman parte de las etiquetas de los frascos de pastillas en la obra de *Kill Pill* y el frasco de mermelada en *Mermeladix*. (véase Ilustración 15)

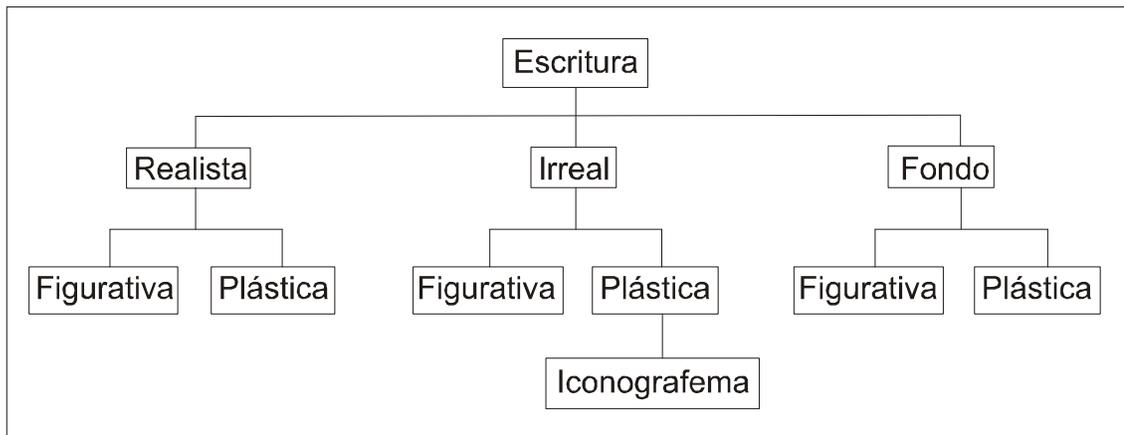
Ilustración 15. Escritura realista en *Kill Pill* y *Mermeladix*



Fuente: Silvia Espinel

De esta forma, las palabras *tranquill*, *pigna*, *mermeladix*; título de la obra, y *case-rus* obedecen a una forma de escritura realista. Por el contrario, una escritura irreal es entonces, aquella que se sale de la representación, de la que no se sabe si se es parte del espacio pictórico o del lente del observador, estas palabras flotantes se pueden ver en el primer plano de *Kill Pill* (véase Ilustración 7) y de *Diarium* (véase Ilustración 8) y en el primer y segundo plano de *Mermeladix* (véase Ilustración 9) y de *Q-bo* (véase Ilustración 10). Sin embargo, existe otro grupo de escritura ubicada en el soporte/fondo de la pintura, es el último plano pictórico, como por ejemplo, en *mermeladix* (véase Ilustración 5), donde la escritura se convierte en textura para la figura.

Cuadro 10. Escritura en la obra de Cuan



Fuente: Silvia Espinel

De esta forma, la escritura es la responsable de la división de planos del espacio pictórico, en otras palabras, la escritura genera el efecto de profundidad al cuadro a través de tres tipos de escritura: la realista, la irreal y la escritura-fondo. De igual forma, cada tipo de escritura presenta una ruptura creando una fragmentación por escisión y dando origen a la subcategoría de escritura figurativa y escritura plástica. Aquí, se ha dado el mismo nombre de los niveles de análisis, figurativo y plástico, cada grafema puede ser analizado desde su parte plástica, como el color, textura, trazo, las relaciones topológicas y también desde un nivel figurativo donde se puede identificar que es una letra A o una B y teniendo en cuenta que, tanto la una como la otra, son elementos de significación en forma aislada y conjuntamente; existen casos donde uno sobresale del otro. De esta forma, se llama una escritura figurativa aquella que con su componente plástico es legible y plástica aquella que es poco legible pero que con sus cualidades plásticas no deja de comunicar.

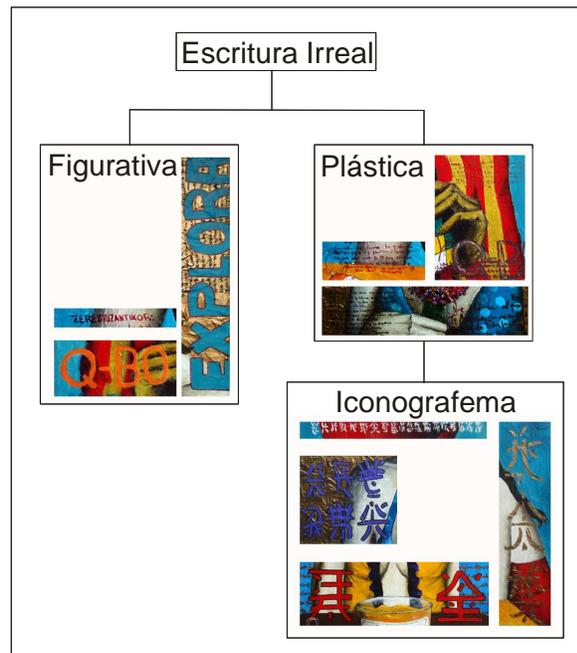
Cuadro 11. Escritura realista figurativa y plástica



Fuente: Silvia Espinel

En el anterior cuadro se puede ver como la escritura que se encuentra en la etiqueta del frasco de mermelada de la obra *Mermeladix*, corresponde a una categoría figurativa de escritura realista y la escritura no legible del frasco de pastillas *Zerebrazantixor*, de la obra *Kill Pill*, corresponde a la categoría plástica de la escritura realista.

Cuadro 12. Escritura irreal figurativa, plástica e iconografema



Fuente: Silvia Espinel

Así mismo, en la escritura irreal o flotante se puede observar (véase cuadro 12) que una de las características de la escritura figurativa y plástica, es la utilización de mayúsculas fijas para la escritura legible, mientras que la simulación de escritura en minúsculas para la plástica. Las palabras *Zerebrazantixor*, de la obra *Kill Pill*, *Q-bo* de la obra del mismo nombre y *Explora* de *Diarium* son clasificadas como escritura figurativa, mientras que los grupos de escritura que simulan comentarios o descripciones, como escritura plástica; dentro de esta última, se desprende la subcategoría del *iconografema*. Para Horacio Rosales, el iconografema es el tipo de escritura que actúa como la articulación de un grafema con características propias de la imagen visual o de los signos motivados (o icónicos de la tipología peirceana)⁶⁵. Así mismo, este tipo de escritura carece de legibilidad como la plástica, pero además posee elementos similares a los ideogramas.

En este aparte sobre la escritura irreal figurativa vale la pena mencionar que la palabra *explora* y la escritura-fondo que se oculta detrás de ella, en la obra *Diarium*, son las únicas que se escriben de una forma no lineal y su lectura se hace desde abajo hasta arriba, en tanto que la palabra *explora* parece estar ocultando la escritura plástica del fondo; podría decirse que se trata de un secreto, algo íntimo que se oculta en el *lesbianae diarium*, escrito en la parte superior izquierda como se muestra en la siguiente ilustración.

⁶⁵ ROSALES, Horacio. Apuntes del Seminario de semiótica de lo visible, 2ª sesión, inédito. Bucaramanga, Universidad industrial de Santander, Maestría en semiótica, 20 de marzo de 2009.

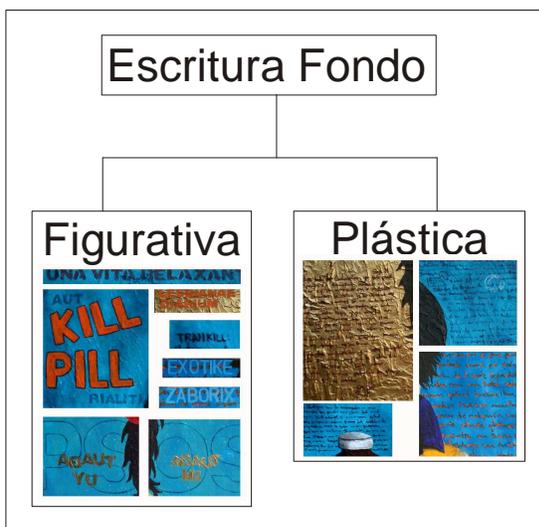
Ilustración 16. El secreto de Diarium



Fuente: Silvia Espinel

Esta categorización de la escritura en figurativa y plástica no es ajena al fondo del plano pictórico como se muestra en la figura a continuación, aquí además, tiene la propiedad de resaltar la figura de la obra y lo hace de dos formas: respetando los contornos de la figura como en *Diarium* o resguardándose detrás de ella como en *Mermeladix*; los dos casos se ven en la obra *Kill Pill*.

Cuadro 13. Escritura figurativa y plástica del fondo



Fuente: Silvia Espinel

Por otra parte, las palabras *Multi-Personalitatix Maquinarium*, de la obra *Q-bo* se encuentran relacionadas topológicamente con una flecha, la cual actúa como un deíctico visual, señalando el *Cubo Rubik*, juego característico de los años 80, el cual consiste en dejar un color por cada cara del cubo, así habrán tantas personalidades como colores en el cubo. En la parte inferior derecha de la ilustración 17, se sigue haciendo uso de la misma estrategia de enunciación la cual señala otras caras del cubo acompañadas de la escritura en forma de comentario, podrían ser las instrucciones para armar el cubo, siendo de esta forma el objeto que hace viable la transformación de un estado en disjunción a uno de conjunción con el objeto valor. Además, este tipo de escritura atrae la mirada del espectador y crea un recorrido para la lectura de la imagen.

Ilustración 17. Escritura en el espacio pictórico de *Kill Pill*



Fuente: Silvia Espinel

2.2.3 Tensión icónica. Los cuatro planos de la pintura de *Kill Pill* se complementan entre sí gracias a la condensación de la escritura del lenguaje verbal con la imagen, donde las palabras *una vita relaxant*, en el extremo superior derecho, la mirada ensimismada de la mujer, los frascos de pastillas en el extremo inferior izquierdo y la palabra *Zerebrazantixor* con su correspondiente descripción, en el primer plano, crean una diagonal dinámica que marca la dirección de la lectura visual que

el espectador debe seguir. Los ojos casi apagados, descritos en el análisis semiótico del plano figurativo, son la representación del sí-cuerpo propio de la mujer del cuadro, cuerpo que ocupa el centro de la obra y que se reconoce como una presencia en un relativo estado de tensión con respecto de las presuposiciones que la construcción de las figuras permite identificar en el plano del contenido. Así mismo, la posición de los hombros y de los brazos, la forma en que está sentada y la inclinación del torso son expresiones del ensimismamiento del sí-cuerpo interno relajado y manifestado en las formas de un cuerpo externo; este efecto es subrayado por la caída del cabello y las ondulaciones del mismo, casi que como una gran aureola negra sobre un cuerpo pálido que, a su vez, se muestra voluptuoso y sensual.

Ilustración 18. Ensimismamiento



Fuente: Silvia Espinel

En la obra *Kill Pill*, el sincretismo no está solamente dado por el entrecruzamiento de palabras con la imagen, puesto que la misma escritura del lenguaje verbal es ya complejo en sí mismo; aquí, las palabras poseen una imagen propia, un diseño específico en su escritura y, aunque todas obedecen a la caligrafía propia del artista, son diferentes entre sí. La escritura de *una vita relaxant*, *Trankill* y *Zerebrazantixor* obedecen a una mezcla de español, catalán, inglés e inclusive espanglish, donde se pierden las normas gramaticales propias de la coherencia lingüística, a

pesar de la fuerte reminiscencia casi onomatopéyica de algunos casos, pero que irónicamente se cargan de sentido: estas palabras están compuestas por trazos legibles, en mayúsculas, mientras que los grafemas se exponen de forma ilegible. Dicho de otro modo, las palabras en la construcción pictórica aparecen con rasgos propios de los signos icónicos que mantienen una relación de semejanza con aquello a lo que aluden, así se trate de una construcción abstracta en el plano del contenido correspondiente a las figuras de la expresión. Incluso, si no se trata de onomatopeyas, sí de una actividad lúdica donde la construcción fonética y la memoria lingüística, suscitadas por el texto-iconizado dentro de la obra, y que sería el equivalente a una simplificación o burla de la palabra citada en la producción semiótica de la obra pictórica.

En la obra *Q-BO*, ilustración 19, uno de los elementos figurativos más sobresalientes es el sombrero, objeto de vestir que al igual que la corona, ha sido símbolo de superioridad y de poder, de identificación y de evocación del pensamiento⁶⁶, formando un triángulo con las palabras *about you* y *about mi*, el sujeto representado en la pintura pretende conseguir el control de su identidad, en contraposición con el caos caligráfico que acompaña la parte inferior de la pintura.

⁶⁶ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. Diccionario de los Símbolos. Segunda edición. Barcelona: Editorial Herder. 1988. p. 957

Ilustración 19. Tensión entre escritura y figura en Q-bo

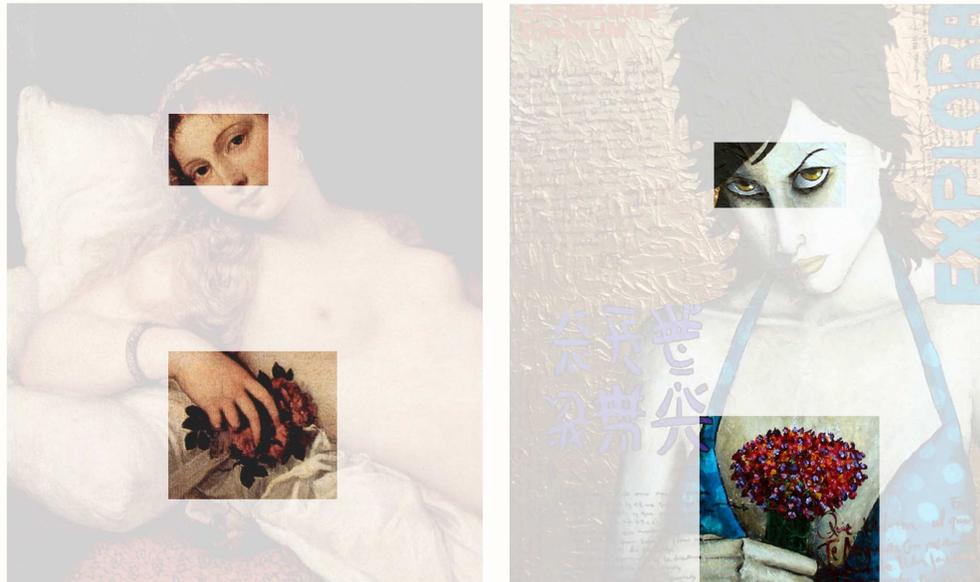


Fuente: Silvia Espinel

De la misma forma en que el sujeto de la obra anterior, mantiene el cubo en sus manos, la mujer de *Diarium*, sostiene un ramo de flores; su forma redondeada y los tonos rojizos, violáceos y azulados en pequeños puntos llevan a pensar en un bouquet de hortensias. Sin embargo, las flores, al igual que el color dorado del fondo, son elementos contradictorios. Se regalan flores en los nacimientos, en fechas de celebración, en cumpleaños o en momentos del cortejo, pero también se llevan flores a los enfermos, a los sepelios y a los santos.

Una mirada penetrante, fija en el espectador como un acto de provocación, al igual que en la ilustración 2; función persuasiva de las pinturas, no es lo único que tienen en común *La Venus de Urbino* (véase Anexo I) y *Diarium*, si se observa bien tanto el fondo de *Diarium* como el cabello de la Venus son de color dorado sin olvidar que en la mano derecha, ambas mujeres sostienen un ramo de flores. (véase Ilustración 20)

Ilustración 20. Fragmento de *La Venus de Urbino* y *Diarium*



Fuente: Silvia Espinel

En el libro *Los secretos de las obras de arte*, aparece un fragmento en relación con la obra *La Venus de Urbino*, de 1538, afirmando que el artista coloca el ramo de rosas en la mano de la mujer como atributo de Venus, sin importar si se trata de un personaje mítico o una mujer desnuda; se añade, además, que la pintura demuestra los gustos eróticos del renacimiento y su ideal de belleza⁶⁷. Así mismo, *El nacimiento de Venus* de Sandro Boticelli, pintado 52 años antes que la de Tiziano, coincide con los cabellos dorados y una lluvia de rosas que cae sobre el cuerpo desnudo y sobre los ángeles haciendo alusión a la primavera, a la virgen María y a las diosas del amor. Otras pinturas como *María en el huerto cerrado, con santos* y el *Tríptico Portinari*⁶⁸, son una muestra de elementos portadores de

⁶⁷ HAGEN, Rose-Marie y HAGEN, Rainer. *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera*. Colonia: Taschen, 2005, vol. 1, p. 244. ISBN 978-3-8228-4788-6.

⁶⁸ La obra *María en el huerto cerrado, con santos*, es una obra anónima de más o menos 1410, cargada de simbolismos, no todos pertinentes al análisis de esta investigación. Sin embargo, coinciden con la simbología de las flores utilizada en el *Tríptico Portinari*, *El Nacimiento de Venus*, el *Retrato del comerciante Georg Gisze* y *La Venus de Urbino*. Consúltese: HAGEN, Rose-Marie y HAGEN, Rainer. *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera*. Colonia: Taschen, 2005, vol. 1. ISBN 978-3-8228-4788-6.

significación en el arte pictórico de la edad media. Las flores son el símbolo del jardín de edén, un paraíso terrenal donde aquellas color violeta representan humildad, modestia y sumisión a la voluntad divina; las rojas, la sangre de Cristo y las blancas la pureza de María.

2.2.4 *Mise en abyme*. Es la tensión generada por la interacción entre un texto contenedor y un texto contenido. En las artes plásticas, es llamado *El cuadro dentro del cuadro*⁶⁹, como en el caso de *Las Meninas* de Diego Velázquez (véase anexo E) o *El Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck (véase anexo F), donde la pintura principal contiene otra secundaria, separada por un marco. La pintura contenida es una especie de relato de la contenedora, o bien una isotopía o una especie de imagen isomórfica y especular, al menos en contenido, lo que puede funcionar como una ironía, además.

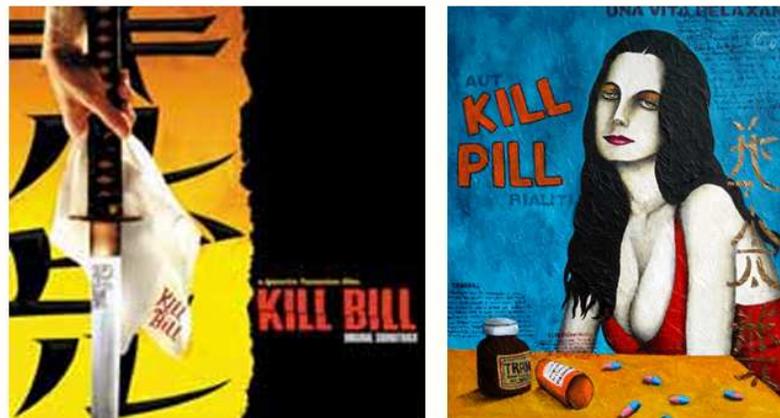
En las obras de Humberto Cuan se puede identificar el mismo fenómeno, pero con la ausencia del marco y con la ayuda del entramado de la escritura del lenguaje verbal y las figuras. De esta manera, la escritura *Kill Pill*, en la obra del mismo nombre, actúa como ***mise en abyme***⁷⁰ de la película *Kill Bill*, de la siguiente manera: las palabras-título *Kill Pill* relacionadas por vecindad, (véase ilustración 21) con las palabras *Aut Rialiti* (out reality) parecen decir: salga de la realidad, salga de la

⁶⁹ En literatura el cuadro dentro del cuadro puede tratarse como un intertexto, pero en la plástica, el cuadro dentro del cuadro, se refiere a la pintura o fotografía que se encuentra en el espacio representado de la obra de arte, algunas veces basta con la representación de un espejo, para ver más ejemplos consúltese: GALLEGO, Julian. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, S.A., 1978. ISBN 84-376-0152-5

⁷⁰ El termino *mise en abyme* nace como fenómeno artístico-pictórico pero luego pasa a la literatura, donde actúa como figura para decir algo de forma indirecta, ya no se trata del cuadro dentro del cuadro sino de una historia dentro de la historia o de una pintura o composición musical dentro de la historia, de tal forma que el narrador no se compromete con lo dicho y deja total libertad de interpretación al destinatario. Este término puede encontrarse también bajo denominaciones como: Relato interno, duplicación interior o composición en abismo. Para saber más del tema consúltese: Portal de apostillas literarias [en línea]. [citado en 30 abril de 2009] Disponible en Internet: <http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/10/puesta-en-abismo.html>.

acción, tal como la función conativa del lenguaje publicitario, actuando como referente dominante de la película de acción, *Kill Bill*⁷¹, sin afirmar que la película *Kill Bill* sea la realidad. Aquí, la puesta en abismo no se produce con el “encajonamiento” de dos figuras construidas con el mismo código, sino con códigos diferentes, aunque ambos tienen un fuerte componente icónico, pues ambos parecen ser motivados, en la construcción plástica, y se refieren recíprocamente a pesar de la variación de *Bill* con respecto de *Pill*, elemento éste que funciona como anclaje de un proceso intertextual entre la obra de Cuan, la publicidad y el efecto mediático de *Kill Bill*⁷², de Quentin Tarantino.

Ilustración 21. Afiche publicitario de la película *Kill Bill* y la obra *Kill Pill*



Fuente: INTERIA.PL S.A.⁷³

En la misma ilustración se pueden observar las diferentes marcas visuales, que demuestran la forma como la escritura de las palabras-título *Kill Pill* actúan como **mise en abyme** de la película *Kill Bill*; por ejemplo: el tipo de fuente utilizada y el

⁷¹ En el espacio real de la obra pictórica afloran otros discursos como el publicitario, en este caso se recurre a un afiche publicitario de la película *Kill Bill*, siendo esta contemporánea con la obra de Cuan.

⁷² TARANTINO, Quentin. *Kill Bill*. [película]. Producida por Bennett Walsh, China: Beijing Film Studios, 2003. 1 DVD, 111 minutos, color.

⁷³ En la Web se puede observar una variada gama de afiches publicitarios de las películas *Kill Bill I* y *II*, el que se toma aquí como referencia se encuentra en: Interia PI S.A. [en línea]. [citado en 15 julio de 2008]. Disponible en Internet: <<http://muzyka.interia.pl/plyty/plyta/plyta,2363>>

color de las palabras, los iconografemas en *Kill Pill* y los ideogramas del afiche que obedecen a la especial dedicatoria al director japonés Kinji Fukasaku. Agregando la tensión evidente entre la acción y la escritura de *una vita relaxant*, que se encuentra en la parte superior derecha de la pintura en color azul.

A diferencia de *Kill Pill*, la puesta en abismo en la obra *Q-bo* se genera a partir del retrato y no de un elemento escritural, donde la historia de *Charlie y la fábrica de chocolates* se encuentra inmersa y conectada intertextualmente en esta pintura.

Ilustración 22. Afiches publicitarios de *Willy Wonka (Charlie)* y la fábrica de chocolates



Fuente: Fotografías tomadas de Internet: www2.warnerbros.com/.../wallpaper800_willy1.jpg y http://www.ciao.es/Charlie_y_la_fabrica_de_chocolate_Tim_Burton__Opinion_1017275

Tanto Gene Wilder, quién protagonizó la primera película llamada *Willy Wonka y la fábrica de chocolates*⁷⁴, como Johnny Depp interpretando la segunda versión, *Charlie y la fábrica de chocolates*, visten chaqueta de ala ancha y sombrero de copa como se puede observar en los afiches publicitarios (véase Ilustración 22). Al igual

⁷⁴ STUART, Mel. *Willy Wonka y la fábrica de chocolates*. [película]. Producida por Stan Margulies, Estados Unidos: Warner Bros, 1971. 1 DVD, 98 minutos, color.

que las figuras, los elementos plásticos también juegan un papel importante, la imagen publicitaria de las películas y la pintura de Cuan, comparten algunos valores cromáticos como el amarillo, el rojo, el negro y el azul del fondo (véanse ilustraciones 10 y 11). Estas similitudes combinadas con la escritura en el espacio pictórico reafirman la relación existente con el discurso fílmico de la siguiente manera: *multi-personalitatix maqunarium* en relación con las múltiples personalidades que encarnan los cuatro niños malcriados, como se observa en el anexo D, el gordito Augustus Gloop, la encopetada Veruca Salt, la come chicle, Violeta Beauregarde, el adicto a los video juegos, Mike Teavee y la personalidad del humilde y educado Charlie Bucket⁷⁵

2.3 ANÁLISIS AXIOLÓGICO

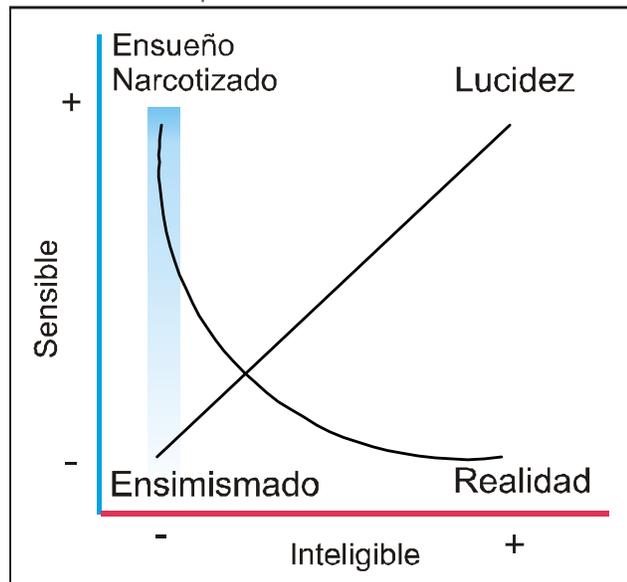
El análisis semi-simbólico deja al descubierto isotopías y marcas recurrentes que facilitan la obtención de categorías halladas en el plano pictórico. Así, abonado el terreno, los valores son puestos a prueba en la semiótica tensiva.

2.3.1 Entre la realidad y el ensueño. Un estado inicial de desesperación es transformado por un estado narcotizado para estar en conjunción con un estado de tranquilidad. De esta forma, la figura de la mujer en *Kill pill* se encuentra en tensión entre la desesperación y la tranquilidad, pero otras existencias entran en juego como la aceptación de la realidad o la libre evasión de la misma a través de medicamentos que ayudan a relajar el sistema nervioso, como es el caso de *tranquil*. En este orden de ideas, el cuadro 14 muestra como la semiótica tensiva ofrece una representación de tensiones en un campo posicional amplio en el que las re-

⁷⁵ Personajes del film *Charlie y la fábrica de chocolates* que encarnan diferentes personalidades. cf. BURTON, Tim. *Charlie y la fábrica de chocolates*. [película]. Producida por Wes Anderson, Inglaterra & Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 2005. 1 DVD, 115 minutos, color.

laciones se pueden representar gradualmente y permiten establecer una relación entre lo inteligible y lo sensible de la presencia puesta en la escena del cuadro.

Cuadro 14. Esquema tensivo de *Kill Pill*



Fuente: Silvia Espinel

De esta forma, el eje de la mira sensible y afectiva es representado por la línea azul; en este eje se identifican los gradientes correspondientes a la sensibilización e interoceptividad del sujeto (mujer) manifestada por el plano plástico y figurativo. Dicho de otra manera, el cuadro está construido de manera que el espectador se encuentra con la mirada de una mujer que, en las inmediaciones de un estado pasional, es enunciada como un *yo, aquí, ahora* (embrague) actualizado por la construcción misma de las figuras del cuadro y de los contenidos que el espectador puede reconocer como los propios de un cuerpo como el propio de un sujeto ensimismado, alienado. Este reconocimiento lo realiza el espectador a partir de una serie de referencias: el hecho de poseer también un cuerpo sensible y con memoria de sus percepciones y sensaciones, las propias de su enciclopedia cultural que le permiten vislumbrar el sentido o el contenido de las figuras de la composición de la obra.

Así, la mujer de *Kill Pill*, actante sujeto (cuyo objeto sería ese estado de interioridad conseguido artificialmente y del cual es figura la mirada) toma una posición (que representa parte de la intencionalidad del enunciado pictórico) reflejada en el ensimismamiento de su mirada y postura corporal como se ha mencionado anteriormente. Los elementos plásticos corresponden, así, a un estado narcotizado y de ensoñación. Sin embargo, este proceso no ocurre de forma aislada puesto que en el mismo campo posicional, la mujer, actante fuente y actante blanco, correlaciona los gradientes opuestos a lo expresado de ella misma y de su estado anímico en el eje de la captación. En este eje, mostrado con la línea roja, se puede ubicar aquello que en el universo de la extensidad es evadido o rechazado por la mirada ensimismada (o el estado narcotizado del sujeto): la realidad. Así, en la relación de un sistema de valores asociado tanto al plano de lo semio-narrativo como con el plano de las figuras que lo expresan, se tiene que cuanto más el sujeto se aleja del vértice (por su ensimismamiento), más cerca estaría de la realidad; pero en este caso se trata de la evasión de la realidad, a través de los medicamentos narcóticos, lo que significa éstos, figurados dentro del cuadro mismo (píldoras, contenedores de éstas, etc.), obran como actantes de control del estado del sujeto. En este sentido, *Kill Pill* aparece como una ironía que alude a la necesidad de “matar la píldora”, “matar los narcóticos” (o consumirlos) para alcanzar un estado de evasión de la realidad, aún cuando se trata de una juventud aparentemente lozana (el sujeto) y prototípico de la belleza femenina, tanto en la pintura clásica como en la publicidad más canónica.

Sin embargo, el lenguaje verbal no solo participa en la tensión existente entre la realidad y el ensimismamiento producido por los medicamentos narcóticos a través de su articulación con las figuras, sino por medio de códigos relacionados con las categorías cromáticas imbricadas en la propia escritura; “el rojo es un color si-

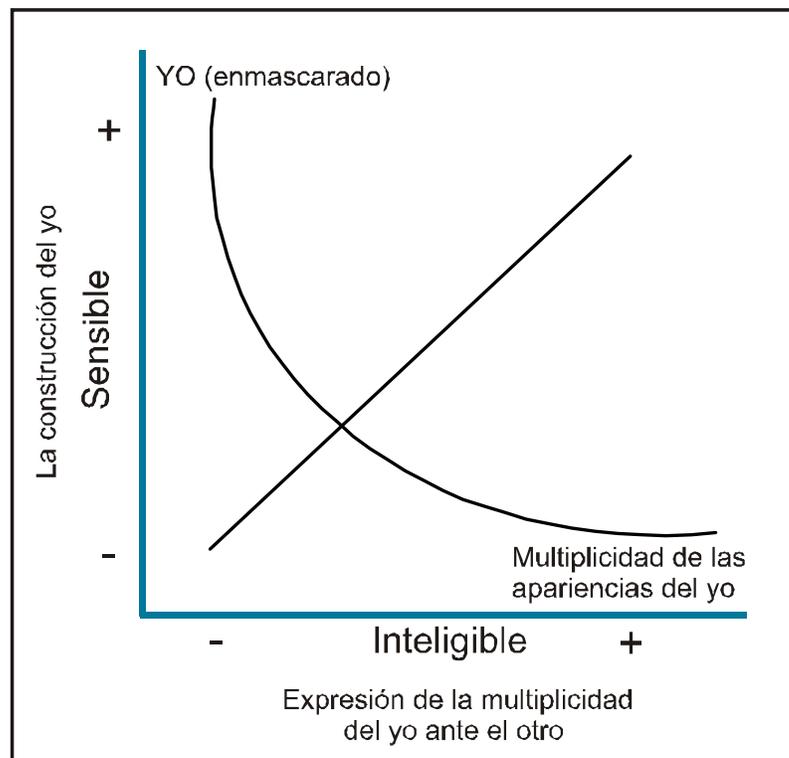
tuado en el extremo caliente de la escala y el azul se encuentra en el opuesto”⁷⁶, las palabras rojas en *Kill Pill*, se relacionan con un mundo real y las palabras en azul con un mundo irreal que se superpone al mundo natural referenciado, de esta forma, la escritura del lenguaje verbal toma posición en el campo tensivo actuando como actantes y no simplemente como instrucciones de lectura. El medicamento *Trankill*, las palabras *una vita relaxant* y *aut rialiti* (escrito en color azul) asumen la función de actantes transformacionales ayudantes, en tanto que facilitan el camino del sujeto al ensimismamiento, a evadir la realidad, mientras que las palabras rojas, *Zerebrazantixor* y *Kill Pill*, actantes de control que aumentan la captación de la realidad, matar las píldoras o narcóticos, eliminar aquello que separa al sujeto enunciado de la realidad, como se ha explicado en líneas anteriores. Finalmente, los iconografemas dorados, tipos de escritura que carecen de legibilidad, se salen del mundo natural representado en el plano pictórico de la obra, evadiendo la realidad como en el caso de las palabras en color azul.

2.3.2 Identidad Vs. Alteridad. El triángulo formado por el sombrero del sujeto en la obra *Q-bo* y el juego de palabras doradas a lado y lado de la cabeza (*about yu, about mi*), se encuentra directamente relacionado con el color azul del fondo, como se dijo en el nivel semi-simbólico, el cual facilita la introspección. De la misma forma en la mirada de la mujer de la obra *Kill Pill* se presenta introspectiva, la del hombre en *Q-bo*, fija y penetrante, se dirige a su propio interior. El personaje del cuadro actúa como actante fuente y actante blanco al mismo tiempo. La escritura del lenguaje verbal aparece como un actante control que devela las fórmulas de armar el Cubo de Rubik, de descifrar las múltiples facetas del cubo, las múltiples personalidades. De esta forma, el sujeto vuelve a tomar posición de embrague para cuestionarse a sí mismo y a la vez por “un otro”, la escritura *about you* y *about*

⁷⁶ FERRER, Eulalio. Los lenguajes del color. Segunda Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 233.

me son evidencias de ello. De esta forma, vale la pena citar a Eric Landowski,⁷⁷ quien se refiere al sujeto como aquel que necesita del *otro* para formar su identidad, ya sea por la construcción que ese *otro* hace del sujeto o por la diferencia que encuentra el sujeto en el *otro*, a lo que Patrick Cheraudeau y Dominique Maingueneau agregan que “no hay conciencia de sí sin conciencia de la existencia del otro, que el sujeto sólo se constituye en función de la diferencia entre “sí mismo” y “el otro”⁷⁸. Esta búsqueda de identidad se ve reflejada en otras obras del artista como en *Psychological Games* donde la escritura del lenguaje verbal cuestiona con la pregunta *Who I am?* (véase anexo G).

Cuadro 15. Esquema tensivo de Q-bo



Fuente: Silvia Espinel

⁷⁷ LANDOWSKI, Eric. *Présences de l'autre: Essais de socio-sémiotique II*. Paris: PUF, 1997. (Formes Sémiotiques).

⁷⁸ CHARAUDEAU. *Op. cit.*, p. 305.

Desde la edad media el retrato ha cumplido una función de sustitución, por ejemplo, cuando no se podía apresar a un infractor, se ejecutaba su retrato en lugar de la persona real; costumbre que se ha mantenido en la medida que hoy en día se siguen burlando los retratos de carteles publicitarios de tipo político⁷⁹. Así mismo, el retrato es considerado como una representación fiel de la realidad, es decir cuando se ve un retrato, nadie pone en duda que los rasgos de familia son realmente genuinos, de esta forma los artistas pueden incluir características psicológicas y planear una imagen diferente de la persona retratada, por ejemplo, Rembrandt van Rijn⁸⁰, disfrutaba disfrazándose para pintar sus autorretratos y así plasmar diferentes personalidades de sí mismo, al igual que lo hace Humberto Cuan en su obra Q-bo.

El sujeto (figura del hombre que, en cierto sentido es un autorretrato de Cuan⁸¹) utiliza el cubo como una metáfora de la proliferación de sus múltiples facetas o caras (por ello, la presencia del maquillaje, que es una máscara). En este sentido, la máxima intensidad sensible sería un sujeto único, unitario, que se reconoce a sí mismo en tanto individuo, pero en la máxima extensidad están las múltiples apariencias del sujeto que, sometido a la moda, por ejemplo, prolifera en modos de expresión de sí y la determinación identitaria, de por sí inestable y mutante en muchos de sus aspectos, queda manifiesta en múltiples facetas y apariencias del sujeto, como las combinaciones posibles del cubo. Esta proliferación de las “identidades” del yo estarían indicadas por la condición expresada en palabras en inglés: *abaout mi* está en un lado de la figura humana y se opone o se ajusta según lo

⁷⁹ SCHNEIDER, Norbert (compilador). El arte del retrato. Colonia: Taschen, 1999.

⁸⁰ SCHAMA, Simon. Los ojos de Rembrandt. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 2002.

⁸¹ Los artistas han utilizado el autorretrato para dar a conocer una imagen de sí a los destinatarios de sus obras, aunque es natural que se diga que los retratistas, siempre colocan algo de sí en los retratos de los demás, de tal manera que se podrían considerar todos los retratos como autorretratos, pero para la semiótica esto sería solo una marca de enunciación, ya que el autorretrato es tratado aquí como un icono del artista.

que sucede o se indica (o condicione) el *about you*: la presencia de la mirada del otro, que en la estrategia enunciativa del cuadro coincide con la del espectador, hace que el sujeto asuma una de las diversas combinaciones posibles del yo, en una estrategia de complacencia narcisista.

2.3.3 Entre lo aceptable y la exploración de lo prohibido. La obra *Diarium* es lo suficientemente particular por tener un elemento plástico ambiguo, el color dorado, al igual que una figura contradictoria como es el ramo de flores. Sin embargo estos rasgos están articulados con la escritura del lenguaje verbal, el primero con las palabras plásticas del fondo y la segunda con las palabras plásticas irreales conectadas por el deíctico visual y por vecindad con el objeto. En la pintura, el sujeto parece estar enclaustrado en su propio dilema, pero buscando, a la vez, la aprobación de alguien más, a juzgar con el movimiento figurado de la ceja y de su mirada.

El objeto de valor es el mismo sujeto que se ofrece como objeto de exploración; consecuentemente, el espectador queda involucrado como un actante deseante, pero es el sujeto pintado o mujer de la obra quien, a través de la mirada y de los diferentes elementos de la composición, invita al mirar de otros hacia ella como objeto de deseo, de tal suerte que el objeto valor viene siendo, finalmente, la auto-satisfacción posible y abierta a la complacencia por el otro: el yo. La palabra *explora* es la clave de una acción que se encuentra expresada como un logo de orden publicitario, como una orientación o motivo con una función comunicativa apelativa y conativa. Como una especie de ley superior (casi de un mandato divinizado, si optamos por validar el principio de la relación isotópica *arriba : abajo :: cielo: tierra*) y un imperativo de corte mediático (que invita al consumidor a consumir). El dorado pareciera ocupar aquí, topológicamente, el espacio de una idealización (la divinidad, lo puro, lo noble se asocia simbólicamente y tradicionalmente a lo dorado, así como la elevación espiritual, aquí carnalizada), es también el fondo de la

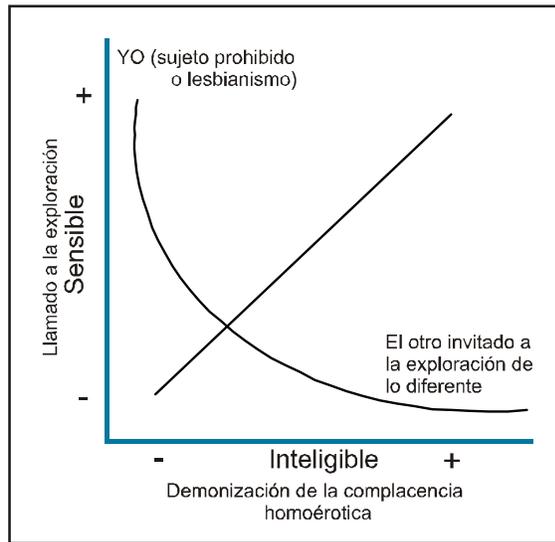
escritura, de las “instrucciones” de aproximación o de lectura, aún si esas orientaciones son indescifrables en términos de una lengua específica, como en el caso, también, de un diario al que no se debe tener acceso por razones de rectitud moral y política.

Así, lo humano es explorar, darse la oportunidad de ser quien se quiere ser, de llevar un *lesbianae diarium* sin sentirse inhumano, ya que, como se explicaba en la tensión cromática, los ojos amarillos de la mujer pueden estar relacionados con las tinieblas, con lo inhumano, de tal suerte que la exploración de la mujer desafiante, en el ámbito del diario homosexual o lésbico (complacencia homoerótica), podría ser, en los arquetipos y representaciones estereotipadas del sentido común un riesgo exploratorio o una experiencia que, por estar estigmatizada, se conjuga con el tabú y la demonización. En este sentido, la obra de Cuan emerge como una estrategia que denuncia la tensión entre la naturaleza humana y la valoración disfórica y excluyente de la misma.

La escritura de iconografemas de color violáceos, reafirma los valores existentes entre las categorías cielo: tierra y humano: inhumano para explicar la tensión existente entre la exploración de un sujeto lésbico y la demonización de la complacencia homoerótica, en tanto que las flores violetas son símbolo de humildad y abnegación ante el poder divino.

En el siguiente cuadro el sujeto de *Diarium* se ubica en lo humano, en el eje de la mira (sensible), de forma tal que a medida que el llamado a la exploración va en aumento, el sujeto se afianza a sí mismo, en su naturaleza humana. Por otra parte, en el eje de la captación (inteligible) se observan las tensiones existentes en la demonización de la complacencia homoerótica, es decir la valoración disfórica de la naturaleza humana, donde el otro está invitado a la exploración de lo diferente, caso donde se incrementa la demonización de la complacencia homoerótica.

Cuadro 16. Esquema tensivo de *Diarium*



Fuente: Silvia Espinel

Finalmente, las tensiones axiológicas de *Kill Pill*, *Diarium* y *Q-bo* como la ensoñación, lo humano, la construcción del yo versus la realidad, lo demoníaco y la multiplicidad del yo ante el otro, pueden estar contenidas también en la obra *Mermeladix*, puesto que posee marcas persuasivas, tensiones cromáticas, icónicas y caligráficas explicadas en líneas anteriores, que se omiten en esta parte del trabajo para no ser reiterativo en los mismos asuntos. Así mismo, esta obra hace parte fundamental del corpus en tanto interviene mas adelante en el análisis de la estesia dentro de una obra pictórica.

2.4 SITUACIÓN SOCIO-CULTURAL DE PRODUCCIÓN SEMIÓTICA

Se podría decir que la realidad es tan inaprensible que no se sabe si se vive o se huye de ella, tan sólo se deambula por el mundo natural, un mundo cultural creado por el hombre mismo y al que acude en constante búsqueda, pero, si lo que busca es la realidad definitiva y única, se está muy lejos de conseguirla. El hombre condenado al sentido, como expresaba Greimas, tiene, frente a las condiciones limi-

tadas de su relación con el universo, la tarea de construir permanentemente esas comprensiones parciales que tiene de sí y de la realidad que imagina y construye, simboliza e instrumenta con artefactos.

Cada día el ser humano se aleja de la realidad, los adolescentes juegan SIMS⁸², donde el objeto del juego es un sujeto, el mismo jugador, como el actante fuente y el actante blanco representado por los actores de las obras de Humberto Cuan. En SIMS se estudia, se divierte, se trabaja, hay que hacer mercado y suplir necesidades corporales como en el mundo natural pero de forma virtual. Así mismo, *Second Life*, otro videojuego, ofrece un mundo de opciones a los seres humanos que con dinero “real” pagan todos sus bienes virtuales para “vivir” tal como ellos quisieran en un mundo alejado de la realidad.

Los seres humanos con tantos lenguajes como divisiones políticas existentes en el mundo, crean diferentes códigos para comunicarse, la expansión de la cultura en un mundo globalizado. El *espanglish* producto del desplazamiento de una práctica cultural de la periferia al núcleo de una semiosfera⁸³ del lenguaje, por ejemplo. El esperanto, idioma engendrado en el ciberespacio y palabras entre latín, español, catalán e inglés sin coherencia lingüística en la obra pictórica de Humberto Cuan no hacen la diferencia. De igual manera, como los personajes de *Sims* hablan un idioma llamado *Simlish*⁸⁴, una mezcla de latín, español, italiano, checo y japonés, al igual que en las pinturas de Cuan, no es necesario entender el idioma para jugar, en ambos casos el lenguaje es una excusa, un esteticismo.

⁸² SIMS es un simulador de realidad. [en línea]. [citado en 14 agosto de 2008]. Disponible en Internet: <<http://www.portalmix.com/lossims/>>.

⁸³ Según Lotman, una semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis, el núcleo es el lugar de la semiosfera donde se disponen los sistemas semióticos dominantes y las fronteras son las encargadas de traducir los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y viceversa. Para saber más del tema consúltese: LOTMAN, Iuri M. *Semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996. p. 21 – 42.

⁸⁴ SIMS. Op. cit.

2.4.1. El sincretismo y la sinestesia. Un nuevo lenguaje que fusiona la escritura de fonemas, con colores y diversos trazos son una denuncia por ese esfuerzo desesperado por salir de la realidad, por encontrarse a sí mismo y hasta identificarse como un ser humano más allá de las condiciones preestablecidas y de los códigos de comprensión estipulados sistemáticamente en el orden de la cultura. Pero la construcción de estos “lenguajes”, que a la vez son imitación de los códigos arbitrarios y construcciones icónicas o imágenes visuales, no hacen otra cosa que despertar la curiosidad, demostrar la imperfección del sentido y lo inacabado de su búsqueda, lo imperfecto de los modos de expresión, aunque éstos sirvan para delatarse a ellos mismos en la construcción artística de la composición pictórica.

La forma más sencilla de entender la sinestesia en la pintura es la relacionada con el color, por ejemplo: las personas suelen decorar la sala de sus casas con un cuadro que contenga colores cálidos para dar más calor de hogar o pintar las paredes de una habitación que deseen mucho más fresca, de un color frío. De esta forma, si se percibe un cambio de temperatura en el cuerpo al observar determinado color, se debe al efecto sinestésico de la pintura. La sinestesia está relacionada con elementos plásticos y figurativos en la pintura; un efecto causado por el color o por la textura como en los cuadros de Humberto Cuan, sería plástico, pero sería figurativo en el caso de *Mermeladix* (véase ilustración 24), donde la mujer plantea una situación que evoca en el observador de la pintura, el sentido del gusto. De tal forma que la diferencia entre una sinestesia conseguida por efectos plásticos y por efectos figurativos en la composición de la obra, es identificada por los elementos dominantes que producen los efectos multimodales de sentido.

Sin embargo, para entender el significado de sinestesia, se hace pertinente citar a Alberto Carrere y José Saborit: “llamaremos pues sinestesia a aquellas metáforas que... relacionen dos o más órganos sensoriales, dos o más sentidos, “natural” o

contextualmente asociados a dichas magnitudes⁸⁵; de esta forma, la relación entre varios sentidos se puede dar de forma natural, lo cual en las obras de Humberto Cuan, se relaciona con la sinestesia plástica; a través del sentido de la vista, se puede tener una experiencia táctil (véase ilustración 4), provocada por la texturización en direcciones arbitrarias de una imprimatura con caseína utilizada por el artista. Consecuentemente, la otra forma es la sinestesia figurativa, cuando los sentidos se relacionan en el hecho comunicativo de la pintura, (véase la ilustración 23) gracias a la escritura del lenguaje verbal y a las figuras identificadas dentro del cuadro.

Ilustración 23. Ella y Olor de Humberto Cuan



Fuente: Fotografías proporcionadas por el artista

⁸⁵ En el libro de Retórica de la pintura, el autor define como sinestesia pictórica a la “metáfora que produce una relación entre distintos sentidos; siendo así que la pintura se percibe con la vista, habrá sinestesia cuando se excite cualquier otro sentido correspondiendo a éste la magnitud ausente de dicha metáfora” pero considero aun más pertinente la definición general de sinestesia que da al comienzo del capítulo en tanto que el objeto de estudio es la relación existente de la escritura del lenguaje verbal en la pintura y no el gesto pictórico como en el caso de otros autores. Consúltese: CARRERE, Alberto, y José SABORIT. Retórica de la pintura. Madrid: Cátedra, 2000. p. 353 - 356

En la obra *Ella*, del 2003, se encuentra escrito *o perfume desta mulher impregna o ar*, entonces la sinestesia actuará en el destinatario relacionando la palabra *perfume* con el aroma de su enciclopedia⁸⁶, conjunto de conocimientos que se tienen de una palabra o de un objeto semiótico, que de forma incontrolable el ser humano tiene almacenado en su mente, mientras que en la obra *Olor*, del 2004, el artista recurre a la misma estrategia, esta vez encabalgando la figura a la escritura de la siguiente forma: mantiene la frase *o perfume desta mulher impregna o ar*, adiciona un cigarrillo encendido en la mano derecha de la mujer, sujeto del enunciado, y en el mismo recorrido de la lectura las palabras *fume & aspire Cuan* lo cual genera en el enunciatario la experiencia visual y olfativa.

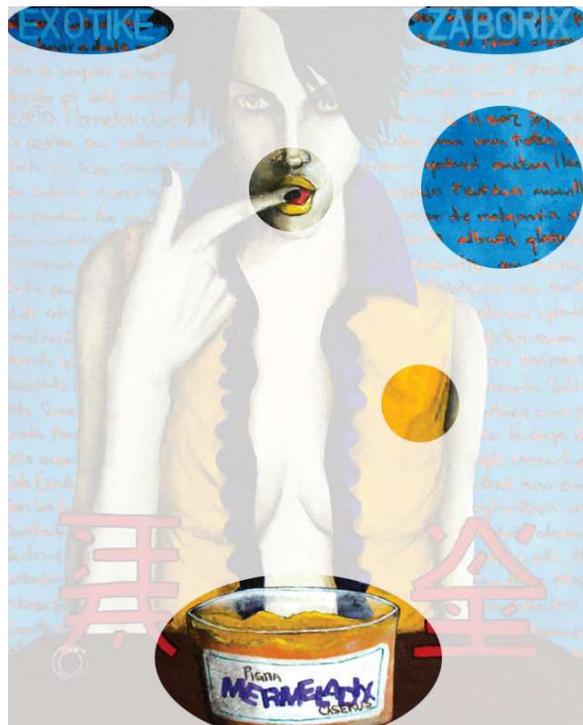
Si bien, la sinestesia se puede manifestar de forma plástica y de forma figurativa, la semiótica plantea una relación mucho más amplia con los efectos multimodales de sentido que los tradicionales sentidos del gusto, visual, táctil, auditiva y olfativa. Así, el mundo exterior es percibido por un cuerpo sintiente, conformado por el *sí-cuerpo propio* o *envoltura*, el *sí-cuerpo interno* y el *yo-carne*; de esta forma, un olor es percibido a través de la mirada y/o del olfato traspasando el *sí-cuerpo propio* gracias al *sí-cuerpo interno* que dirige su atención al objeto plástico, para instaurarse en el *yo-carne*, lo cual repercute como un eco que se regresa para ser expresado visualmente en el *sí-cuerpo propio*, como una reacción de salida; de esta forma se presentaran gestos alusivos al agrado o desagrado del mismo. Por esta razón, en la semiótica del cuerpo se habla de un campo sensible, un cuerpo que se afecta en su totalidad con cada sensación al articular la materia con la energía⁸⁷.

⁸⁶ Para ver la relación de los conceptos diccionario y enciclopedia, consúltese: ECO, Humberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1997. p. 259 - 264

⁸⁷ ROSALES. Op. cit.

Algunas obras del 2007 son mucho más fuertes en la utilización de la sinestesia, como estrategia pictórica, que afecta la integridad del cuerpo percibiente, que otras. En *Q-bo*, una clase de sinestesia escritural con los grafemas *about yu* y *about mi*, escritos de la forma como se pronuncia hace alusión a su fonética y con ello una experiencia visual lleva a una auditiva, además de construirse sobre una textura elaborada por los materiales de la composición; de tal forma, la escritura del lenguaje verbal se encuentra relacionada en gran medida con la sinestesia. En la siguiente ilustración se muestra como la escritura actúa en función de la sinestesia en la obra *Mermeladix*.

Ilustración 24. Sinestesia pictórica en *Mermeladix*



Fuente: Silvia Espinel

La textura ya no es insinuada con un elemento plástico, sino con la escritura del lenguaje verbal sobre el fondo de la pintura. De esta misma forma, se utiliza la escritura para designar el tipo de sabor: las palabras *pigna*, *mermeladix* y *casarus* indican ya una lectura en el espectador. Sin embargo, el sujeto del enunciado deja

ver el *sí-cuerpo propio* afectado (y representado por la figuración pictórica) por la experiencia gustativa de la mermelada en tres marcas diferentes, la contorsión del cuerpo provocada por el *yo-carne* al percibir el sabor. Nótese el hombro derecho levantado y la caída del hombro izquierdo de la mujer, el color mermelada de piña en la blusa como si el sabor de la mermelada invadiera su cuerpo entero y las palabras *exotike zaborix* como viñetas que saliesen del *sí-cuerpo interno*.

Así, en las inmediaciones del mundo contemporáneo, donde cada quien se busca a sí mismo a través de la exploración de sus diferentes facetas y en tensión dramática con las máscaras artificiales que la sociedad y los medios de comunicación imponen para lograr un simulacro de existencia feliz, la obra de Cuan, valiéndose de los mismos artilugios (como los publicitarios, la proliferación de las marcas, la erotización del cuerpo explotado de manera exacerbada por la publicidad que también se reproduce explotando las imágenes y códigos del arte) que motivan la construcción de esos simulacros de consumo por parte de cada sujeto.

Para construir estos efectos de sentido, el artista, se vale de la construcción de mediaciones semióticas con efectos sinestésicos que interpelan al observador. Para ello, busca salirse de la “planidad” (persistencia en el trabajo bidimensional y plano de la imagen visual) para construir, con texturas y la utilización de capas superpuestas de elementos (composición por superposición de superficies y planos, generalmente marcados o diferenciados por la marca enunciativa de la escrituras) una obra tipo afiche publicitario, con efectos multimodales en la sensibilidad y percepción del espectador.

2.4.2. Doctor Jeckyll y Mister Hyde. En 1986, un suceso desafortunado ocurre en la ciudad de Bogotá, Campo Elías Delgado, autor de la masacre en el restaurante *Pozzetto*, fue catalogado como asesino con trastorno de personalidad múlti-

ple. Mario Mendoza, escritor colombiano, responde en una entrevista hecha por la Revista Semana, que el origen de su novela *Satanás*, ocurrió cuando:

Yo estaba en Bogotá terminando la monografía para graduarme en el departamento de literatura. La sorpresa mía fue grande al verlo en todos los noticieros, en los periódicos. Además porque no sólo fue lo de Pozzetto: primero actuó en la 116, en La Alhambra, después asesinó en la 52 con séptima, en el apartamento donde él vivía, y después entró a Pozzetto caída la tarde. El siquiatra Luís Carlos Restrepo, en un reportaje que dio precisamente a SEMANA, advirtió que la clave de los asesinatos estaba en un libro que llevaba Campo Elías en su saco: Doctor Jeckyll y Mister Hyde.⁸⁸

De la misma forma, el film dirigido por Andy Baiz, con el mismo nombre de la novela, conforma otra semiosfera que entra en diálogo directo con la obra *Q-BO* y la escritura del lenguaje verbal asumida como: *Multi-Personalitatix* Maquinarium.

El concepto de historia del arte y su influencia en los artistas colombianos, hace que muchas de las obras contengan conexiones intertextuales con otras, algunas de estas *presentificadas* en la composición como una puesta en abismo. La simbología utilizada en la edad media y en la moderna se sigue utilizando en la contemporaneidad, sólo que con diferentes estrategias de enunciación, con un matiz publicitario y cinematográfico como el que caracteriza las obras de Humberto Cuan, por ejemplo, la película *Kill Bill*; en la obra *Kill Pill*, la película *Charlie y la fábrica de chocolates*; en la obra *Q-bo* y las composiciones de las figuras sujetos en las obras *Mermeladix* y *Diarium*, como si fueran modelos de revista o de anuncio publicitario.

⁸⁸ Revista Semana. Entrevista realizada a Mario Mendoza el 26/02/2002. [en línea]. Esta novela es una radiografía del mal, edición 1308. [citado en 3 diciembre de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.semana.com/noticias-cultura/esta-novela-radiografia-del-mal/21143.aspx>.

2.4.3. El cuerpo, la publicidad y códigos culturales. La pintura como una práctica cultural nacional es un isomorfismo de la cultura bogotana, en ambas se puede observar la tensión existente entre aquellos dogmáticos católicos y los que practicando otra clase de sectas han llevado su culto a un desplazamiento dentro de la semiosfera cultural, de la periferia al centro de ella. Así, la proliferación de credos en el país a llegado a tal punto que ya no se considere Colombia una nación católica sino libre de culto.

Consecuentemente, el país se ha vendido en los países extranjeros como un lugar de producción de frutos exóticos y artesanales. Contrario a los estándares de moda, importados de Europa y Estados Unidos, los cuales contaminan el Internet y los medios de comunicación y por qué no, a las obras del mismo Cuan. Así, la mezcla de palabras como *Pigna, mermeladix, caserus* (Mermelada casera de piña) en la obra *Mermeladix*, articulada a imágenes iconográficas como el cuerpo de la mujer en una extrema delgadez pueden ser indicios de las dietas a base de frutas entre las que se encuentra la piña, muy de moda en la contemporaneidad bogotana. Así mismo, las palabras *Exotike Zaborix* que se encuentran irónicamente sobre el fondo de la pintura, hacen referencia no solamente al sabor casero de la mermelada, como enuncia la etiqueta del producto, sino a la calidez de su gente, a la atmósfera de lo casero en contra de la industrialización de las grandes ciudades, de la que difícilmente se escapan ciudades como Bogotá, un enunciado que habla de la forma de vida bogotana y por qué no de la colombiana.

Se pueden construir unos fundamentos de sentido en la obra de Cuan, sobre todo con respecto de la articulación palabra e imagen visual. Esto, que constituye una estrategia enunciativa, puede resumirse así: Los niveles plástico y figurativo de la instancia superficial más visible en las obras de arte, generan los elementos recurrentes que en un nivel semi-simbólico son dinamizados y asociados a representaciones de un mundo natural dentro de la cultura colombiana, como es el caso de

cintas cinematográficas como la de *Kill Bill y Charlie y la fábrica de chocolates*. Estrategias enunciativas que se valen de la utilización del lenguaje verbal escrito como elemento pictórico articulado con los cromáticos, topológicos y eidéticos. Así mismo, se tiene en cuenta la dimensión iconográfica y la función conativa de las palabras en la composición pictórica de cada obra de arte, dejando al descubierto tensiones cromáticas, caligráficas, icónicas e intertextuales con el fenómeno de mise en abyme. Posteriormente, se llega a un nivel de análisis profundo donde se plantean los esquemas tensivos que allí interactúan; tres sistemas de valores diferentes como la realidad versus ensimismamiento, identidad versus alteridad y la norma versus lo prohibido del nivel axiológico que van a dar cuenta de una situación sociocultural de producción semiótica en la que intervienen nuevos lenguajes de comunicación virtual, en un mundo globalizado donde el ser humano busca otras salidas para entenderse y entender su mundo circundante.

3. CONCLUSIONES

Este trabajo aborda tan solo un aspecto dentro del vasto mundo de la cultura, una práctica artística milenaria como la pintura es difícil de aprehender en su totalidad. Sin embargo, a través de ella se pueden encontrar elementos que representan una forma de vida colombiana, a partir de un lenguaje pictórico que articula la imagen y la palabra escrita en la obra del artista plástico, Humberto Cuan.

A través de la investigación se puede observar que una pintura no se puede analizar de forma aislada, puesto que tan importante como el soporte formal y material del signo mismo, se vuelve la mirada hacia la práctica pictórica del artista, cobrando importancia la estrategia de enunciación del artista y del mismo entorno en que enuncia y no simplemente el objeto artístico-semiótico. Así mismo, estas prácticas artísticas permiten tocar algunas marcas de la forma de vida. Por esta razón, la semiótica no se ocupa solamente del significado de la pintura, ni mucho menos de señalar una interpretación única de la obra de arte, sino que se interesa por la articulación de los elementos anteriormente señalados para dar cuenta del entramado rizomático del mundo natural, como una creación cultural de una sociedad.

Si la cultura se conoce por los ideales que defiende y las leyes que imparte, la forma en que gobierna, en que celebra y en que se comunica; una práctica artística forma parte de la cultura y a la vez es reflejo de ella. Las pinturas de Humberto Cuan han sido testimonio de la forma de vida bogotana en la última década, sus temas han oscilado entre la banal moda hasta puntos álgidos de la sociedad como el narcotráfico y la corrupción tanto en la iglesia como en gobernantes políticos. Sin embargo, al sentir la impotencia frente a situaciones sociales difíciles de cam-

biar, poco a poco el enfoque de su mirada se fue centrando en las personas y su obra fue cambiando, sus pinturas dejaron de ser narraciones apaisajadas para convertirse en retratos, una construcción de figura y fondo acompañada de la escritura como elemento constante en su obra de arte.

Las marcas de la enunciación enunciada dan cuenta de la temporalidad de la pintura, del periodo de realización y del tiempo enunciado por el discurso pictórico, estas marcas pueden ser de tipo plástico, figurativo y caligráfico. La praxis enunciativa de las obras del 2007, está imbricada a procesos culturales en los que el artista se sumerge, como el cine, la historia del arte, la moda y la forma como el artista percibe su propia realidad. De la misma forma como la historia del arte y las historias cinematográficas son una construcción cultural, la realidad solo se muestra por episodios, relatos y puntos de vista de alguna persona, pero imposible de aprehender en su totalidad. Así, el artista se vale de estrategias enunciativas para comunicar esa pequeña porción que se representa en su forma de vida. Una de las principales estrategias de Cuan, es la utilización de la escritura como elemento pictórico, la cual crea diferentes planos pictóricos dentro del espacio representado.

La escritura en el plano pictórico se puede presentar de diferentes formas, como el icono de un lenguaje verbal o como simple capricho plástico, de allí que se clasifique en figurativa o plástica. Sin embargo, el artista crea un juego interpretativo con el observador de la obra, al mezclar diferentes lenguajes y creando uno propio, como si se tratara ya no de un estilo pictórico sino del habla del artista. Este tipo de escritura es la responsable de definir los diferentes planos pictóricos en el espacio representado y en una obra figurativa crea tensión entre el espacio representado de la obra y el plano pictórico; es decir, la representación del mundo natural a través de la pintura como soporte isomorfo de la cultura.

Las transformaciones de la escritura en la obra pictórica de Humberto Cuan no solo obedecen a la búsqueda de efectos de sentido Sinestésicos sino a una situación de producción semiótica que refleja una particular forma de vida de la cultura colombiana.

La estrategia discursiva de Humberto Cuan es tomar sus obras de arte como soporte publicitario, haciendo uso de la escritura del lenguaje verbal como elemento plástico, para denunciar la evasión de la realidad, la emulación de diferentes personalidades y la demonización de la complacencia homoerótica; tensiones socio-culturales de la sociedad contemporánea en la que se ven inmersos los actores de una sociedad regida por la moda, la violencia y los medios masivos de comunicación.

Al igual que las múltiples posibilidades de interpretación a las que se somete una obra de arte, este análisis de la semiótica tensiva se plantea como antesala para una semiótica pasional. Así mismo, posibilita una metodología no solo para el análisis de obras pictóricas sino para desarrollar nuevos procesos investigativos aplicables a otros géneros artísticos contemporáneos ya que la semiótica visual se encuentra aun, hoy en día en continua evolución. Así, se espera incrementar en la comunidad académica, las investigaciones semióticas relacionadas con la estética y el arte que den cuenta de las diversas representaciones de la forma de vida colombiana.

Finalmente, esta investigación deja abierta la posibilidad de continuar la exploración de la obra plástica de Humberto Cuan, a través de un análisis semiótico de las pasiones. Así mismo, ahondar la investigación ya no desde el punto de vista de la obra de arte como enunciado sino, el del artista y su quehacer en la plástica nacional y el papel del espectador en el juego interpretativo de la obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA

Art Fusion Gallery. [en línea]. [citado en 10 diciembre de 2007]. Disponible en Internet: <http://artfusiongallery.com/works.p-hp?code=36>.

BARBIERI, Daniele. Mirar y leer: de la pintura a la tipografía. En: Ponencia del V Congreso Venezolano Internacional de Semiótica Inter(Art)Cciones. Semiótica y Estética de las Artes y del Diseño Hoy. (5º: 2007: Mérida). Mérida: Universidad de los Andes, 2007.

BESA CAMPRUBI, Josep. Les fonctions du titre. En: Nouveaux actes sémiotiques No 82. Limoges: PULIM, 2002.

BURTON, Tim. Charlie y la fábrica de chocolates. [película]. Producida por Wes Anderson, Inglaterra & Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 2005. 1 DVD, 115 minutos, color.

BUXO, José Pascual. El resplandor intelectual de las imágenes. Estudio emblemática y literatura novohispana. En: DeSignis No. 6. Comunicación y Conflicto Intercultural. Barcelona: Editorial Gedisa. 2005.

CALSAMIGLIA, Helena y TUSÓN, Amparo. Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. Primera edición. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1999.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José. Retórica de la Pintura. Madrid: Ediciones Cátedra. 2000.

CASTAÑO, Oscar. Personaje: Humberto Cuan. Rostros de ciudad. En: Revista Diners / Germán Santamaría. No. 451 (octubre, 2007); 96 p.

CHARAUDEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique. Diccionario de análisis del discurso. Buenos Aires: Amorrortu editores. 2005.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. Diccionario de los Símbolos. Segunda edición. Barcelona: Editorial Herder. 1988.

Colarte: Arte en Colombia. [en línea]. [citado en 8 septiembre de 2007]. Disponible en Internet: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=6028>.

COURTÉS, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1997.

CUAN, Humberto. Portafolio del artista [en línea]. [citado en 2 octubre de 2008]. Disponible en Internet: <<http://www.cuan.8m.com/index.html>>.

DOERNER, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. 4 ed. Barcelona: Reverté, S.A., 1980. ISBN 84-291-1421-1.

DONDERO, Maria Giulia. Quand l'écriture deviene textura de l'image. En: Visible: L'hétérogénéité du visuel, les syncrétismes. Noviembre, 2006. No. 2, p. 11-31.

DORFLES, Gillo. El devenir de las artes, México, FCE, 1963.

_____, El intervalo perdido. Barcelona: Lumen, 1984.

_____, Elogio de la inarmonía. Barcelona: Lumen, 1989.

ECO, Humberto. Kant y el ornitorrinco. Barcelona: Lumen, 1997.

ESPINEL, Silvia. Zapatos de Charol. Evanescencia acrílica del recuerdo. Bucaramanga, 2006, 60 p. Proyecto de grado (Maestra en Bellas Artes). Universidad Industrial de Santander. Programa de Bellas artes. INSED.

FERRER, Eulalio. Los lenguajes del color. Segunda Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

FONTANILLE, Jacques. Textos, objetos, situaciones y formas de vida: Los niveles de pertinencia de la semiótica de las culturas. En: BERTRAND, Denis. Transversalita du sens. Actes du colloque de Saint-Denis. París: Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

_____, Semiótica del discurso. Lima: Fondo de cultura económica. Universidad de lima. 2001.

_____, Sémiotique du Visible. Des mondes de lumiere. París: Presses Universitaires de France. 1995.

_____, GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo. México: Siglo XXI editores. 1994.

_____, ZILBERBERG, Claude. Tensión y significación. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial. Universidad de Lima. 2004.

GADAMER, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Barcelona: Piados, 1977.

GALLEGO, Julian. El cuadro dentro del cuadro. Madrid: Cátedra, S.A., 1978. ISBN 84-376-0152-5

GARCÍA VARAS, Ana. Hacia una semiótica de las imágenes. [CD-ROM]. 1 ed. Salamanca: Universidad de Salamanca. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia. Programa de Revisión de la Modernidad: filosofía, ciencia y estética, 2004, ISBN 84-7800-483-1

GEERTZ, Clifford. La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa, 2003.

GRUPO μ . Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra. 1993.

HAGEN, Rose-Marie y HAGEN, Rainer. Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera. Colonia: Taschen, 2005, vols. 1-2. ISBN 978-3-8228-4788-6.

HÉBERT, Louis. Sémantique des affiches. [en línea]. En: Nouveaux Actes Sémiotiques. Actes de colloques, 2004, Affiches et affichage. [citado en 15 junio de 2008]. Disponible en Internet: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1663>.

HÉNAULT, Anne et BEYAERT, Anne. Ateliers de Sémiotique Visuelle. Paris : Presses Universitaires de France. 2004.

HYBERT, Fabrice, [en línea]. [citado en 4 enero de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.hyber.tv/>.

IOVINO, María A. Después del límite: Dibujo y pintura. En: Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia: Proyecto pentágono. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. ISBN 958-8052-67-X

JANDOVÀ, Jarmila y VOLEK, Emil (ed., introd. y tr.). Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovsky. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Plaza & Janés, 2000.

LAIGNELET, Víctor. La experiencia simbólica del color. En: Color Reflexiones. Cuaderno Temático de la Facultad de Bellas Artes, No. 4. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2003.

LE GUERN, Odile. Le Support comme limite et les limites du support. [en línea]. En: Nouveaux Actes Sémiotiques, Actes de colloques, 2008, Vers une sémiotique du medium. [citado en 13 enero de 2009]. Disponible en Internet: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2767>.

LOTMAN, Iuri M. Semiosfera I Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

_____, Semiosfera III Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid: Cátedra, 2000.

MA, Wenbo. Les manifestations de la conjonction dans l'affiche publicitaire chinoise : une solution spécifique sémiotique. [en línea]. En: Nouveaux Actes Sémiotiques. Thèses de sémiotique. [citado en 23 febrero de 2009]. Disponible en Internet: http://www.unilim.fr/theses/2008/lettres/2008limo2007/ma_w.pdf.

MANGIERI, Rocco. Tres miradas, tres sujetos. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Transdisciplinariedad: notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales. En: JARAMILLO JIMÉNEZ, Jaime

Eduardo. Cultura Identidades y Saberes Fronterizos. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia. Colecciones CES, 2005.

MÈLICH, Joan-Carles. Del extraño al cómplice. La educación en la vida cotidiana. Barcelona: Anthropos, 1994.

MIT, Geles. El Título en las Artes Plásticas. La Imagen Desvelada por el Nombre. Valencia: Gráficas Marí Montaña. 2002.

PEÑARANDA, Nelly. Galería La Calleja. En: Revista Artería. Año 3. ISSN: 1794-9653. No. 14 (Mar. May. 2008).

PERICOT, Jordi. El individuo abierto al mundo. Servirse de la imagen. Barcelona: Ariel, 1987.

Revista Semana. Entrevista realizada a Mario Mendoza el 26/02/2002. [en línea]. Esta novela es una radiografía del mal, edición 1308. [citado en 3 diciembre de 2008]. Disponible en Internet: <http://www.semana.com/noticias-cultura/esta-novela-radiografia-del-mal/21143.aspx>.

ROSALES, Horacio. Algunas consideraciones para la investigación semiótica de las prácticas culturales. En: Revista S. Junio, 2008. Vol.2, no. 2, p. 101-106.

_____, Apuntes del Seminario de semiótica de lo visible, 2ª sesión, inédito. Bucaramanga, Universidad industrial de Santander, Maestría en semiótica, 20 de marzo de 2009.

SÁNCHEZ CAPDEQUÍ, Celso. Las verdades del arte para el conocimiento del hombre: El legado teórico de H.G. Gadamer. [en línea]. Universidad pública de Navarra. Thémata. Revista de Filosofía. Número 38, 2007 [citado en 20 diciembre

de 2007]. Disponible en Internet:
<http://www.institucional.us.es/revistas/themata/pdf/38/art9.pdf>.

SCHAMA, Simon. Los ojos de Rembrandt. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 2002.

SCHAPIRO, Meyer. Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual. Madrid: Encuentro, 1998.

SCHNEIDER, Norbert (compilador). El arte del retrato. Colonia: Taschen, 1999.

SIMS. [en línea]. [citado en 14 agosto de 2008]. Disponible en Internet:
<<http://www.portalmix.com/lossims/>.

STUART, Mel. Willy Wonka y la fábrica de chocolates. [película]. Producida por Stan Margulies, Estados Unidos: Warner Bros, 1971. 1 DVD, 98 minutos, color.

TARANTINO, Quentin. Kill Bill. [película]. Producida por Bennett Walsh, China: Beijing Film Studios, 2003. 1 DVD, 111 minutos, color.

TAYLOR, Brandon. Arte Hoy. Madrid: Ediciones Akal S.A. 2000.

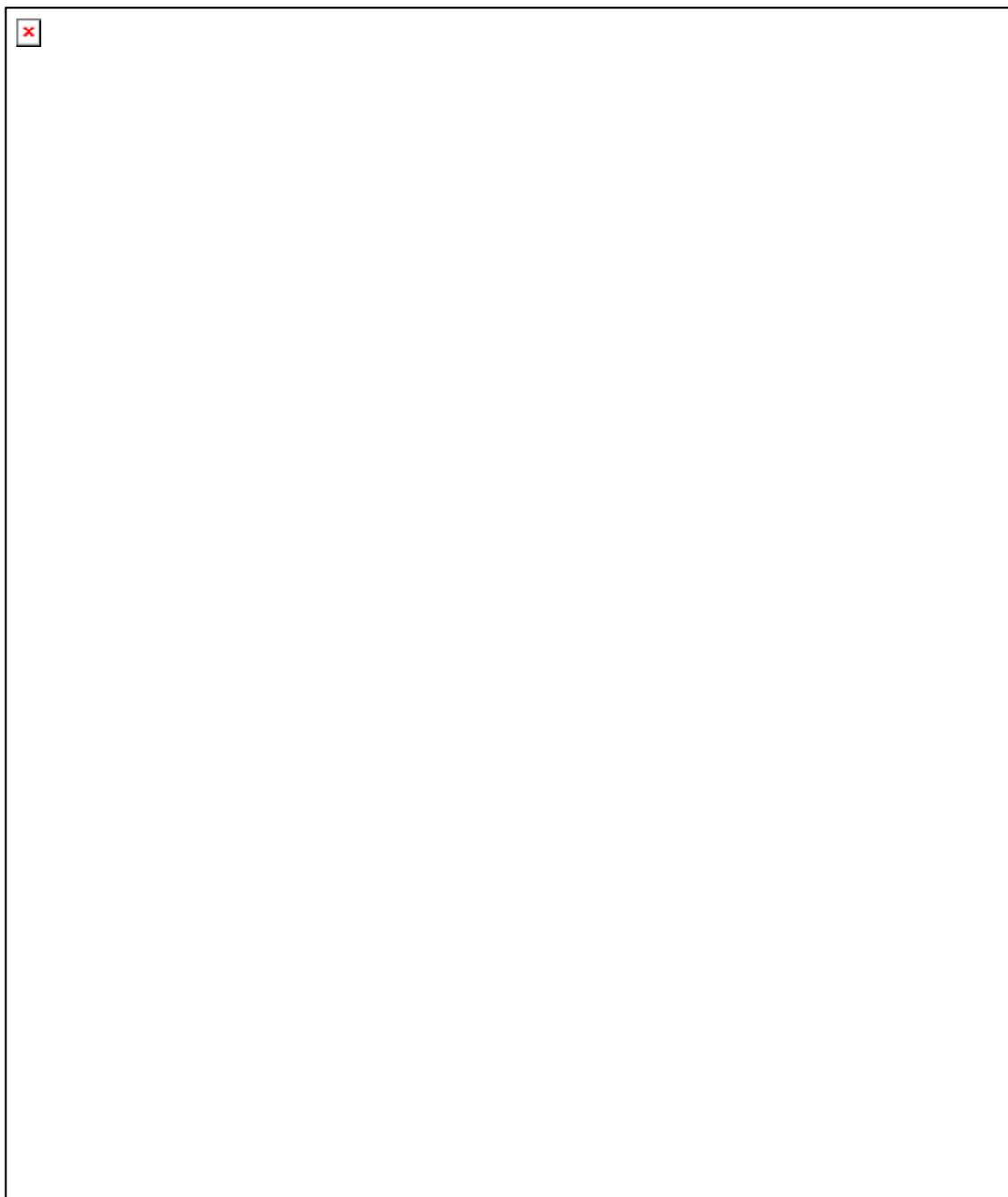
VAN DIJK, Teun A. Ideología. Una aproximación multidisciplinaria. Sevilla: Editorial Gedisa S.A., 2006.

Anexo A. *Kill Pill* de Humberto Cuan



Fuente: Fotografía de la obra original proporcionada por el artista.

Anexo B. Q-bo de Humberto Cuan



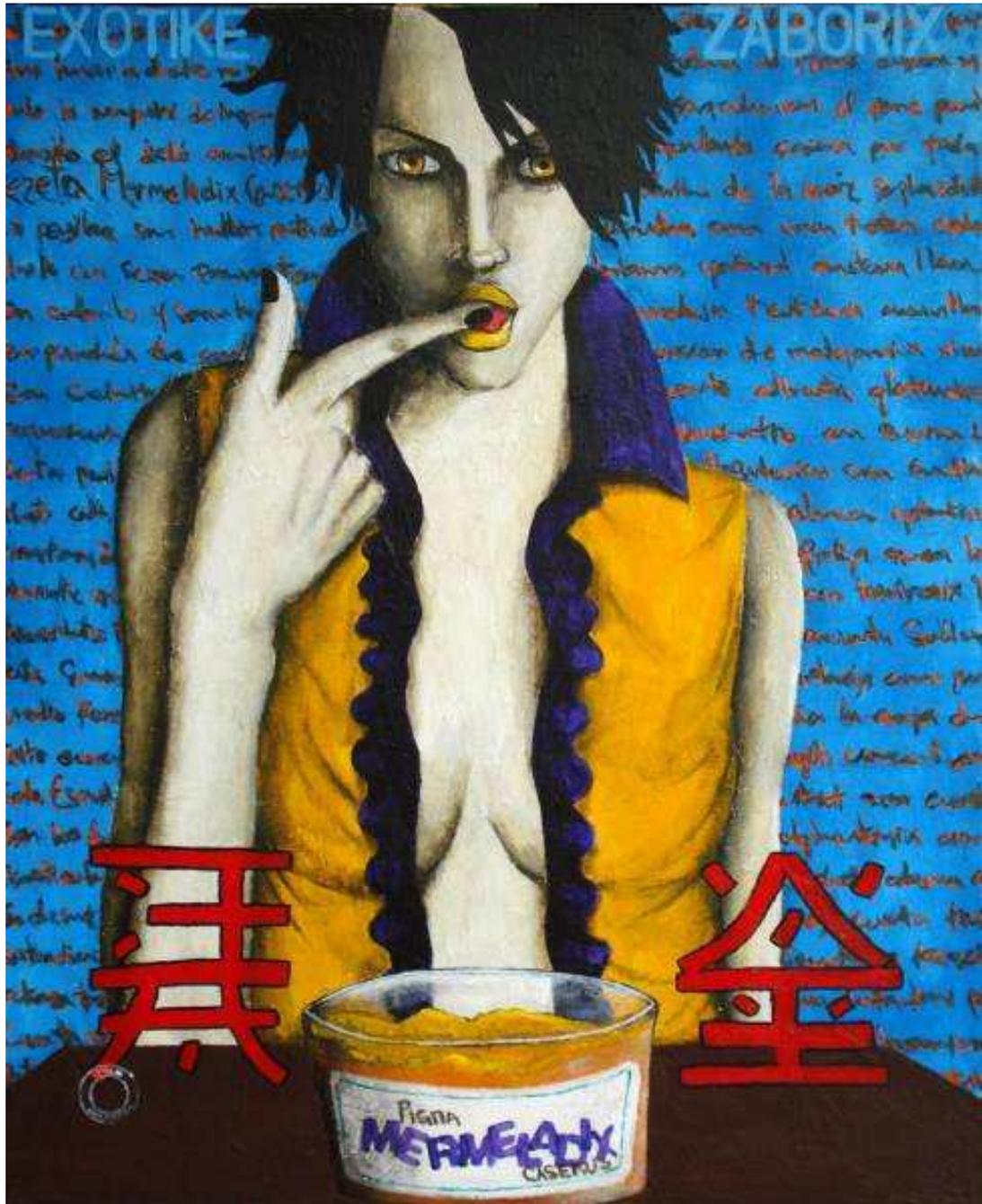
Fuente: Fotografía de la obra original proporcionada por el artista.

Anexo C. *Diarium* de Humberto Cuan



Fuente: Fotografía de la obra original proporcionada por el artista.

Anexo D. Mermeladix de Humberto Cuan



Fuente: Fotografía de la obra original proporcionada por el artista.

Anexo E. *Las Meninas* de Diego Velázquez



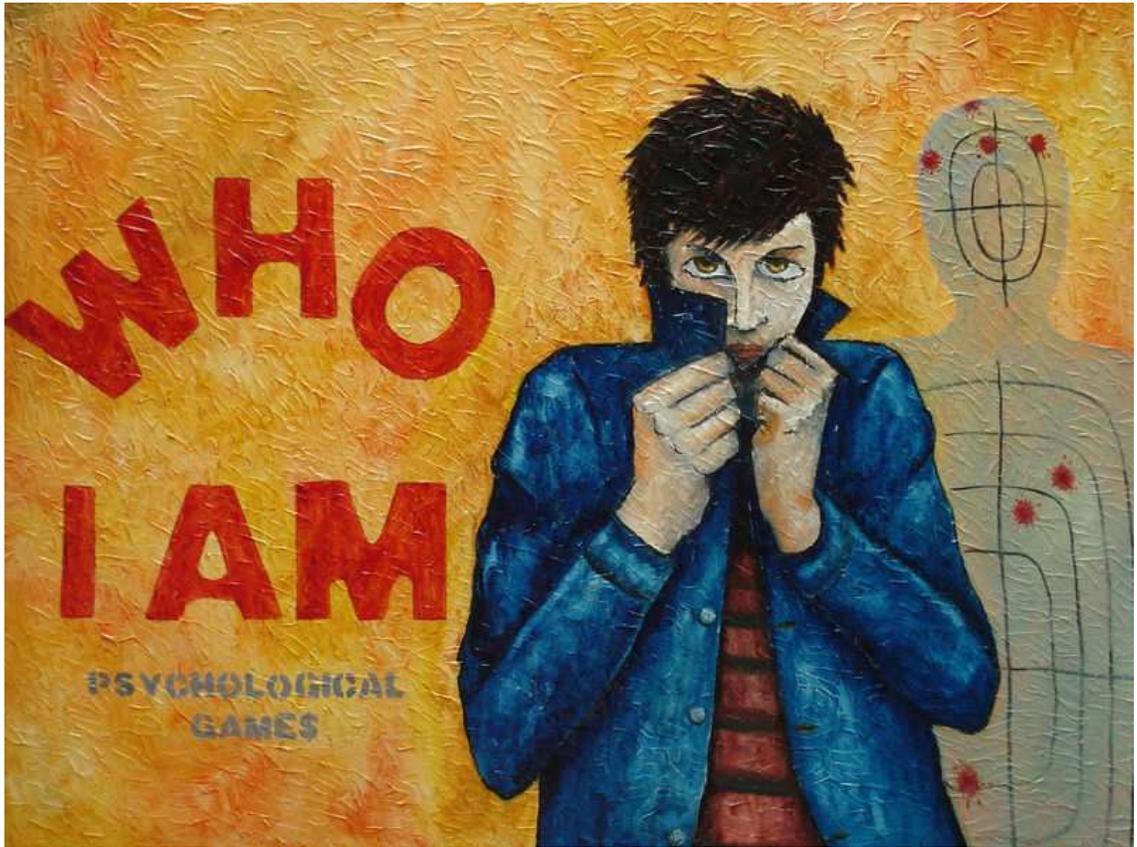
Fuente: HAGEN, Rose-Marie y HAGEN, Rainer. *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera*. Colonia: Taschen, 2005, vol. 2, p. 416. ISBN 978-3-8228-4788-6

Anexo F. *El Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck



Fuente: HAGEN, Rose-Marie y HAGEN, Rainer. Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera. Colonia: Taschen, 2005, vol. 1, p. 50. ISBN 978-3-8228-4788-6

Anexo G. *Psychological Games* de Humberto Cuan



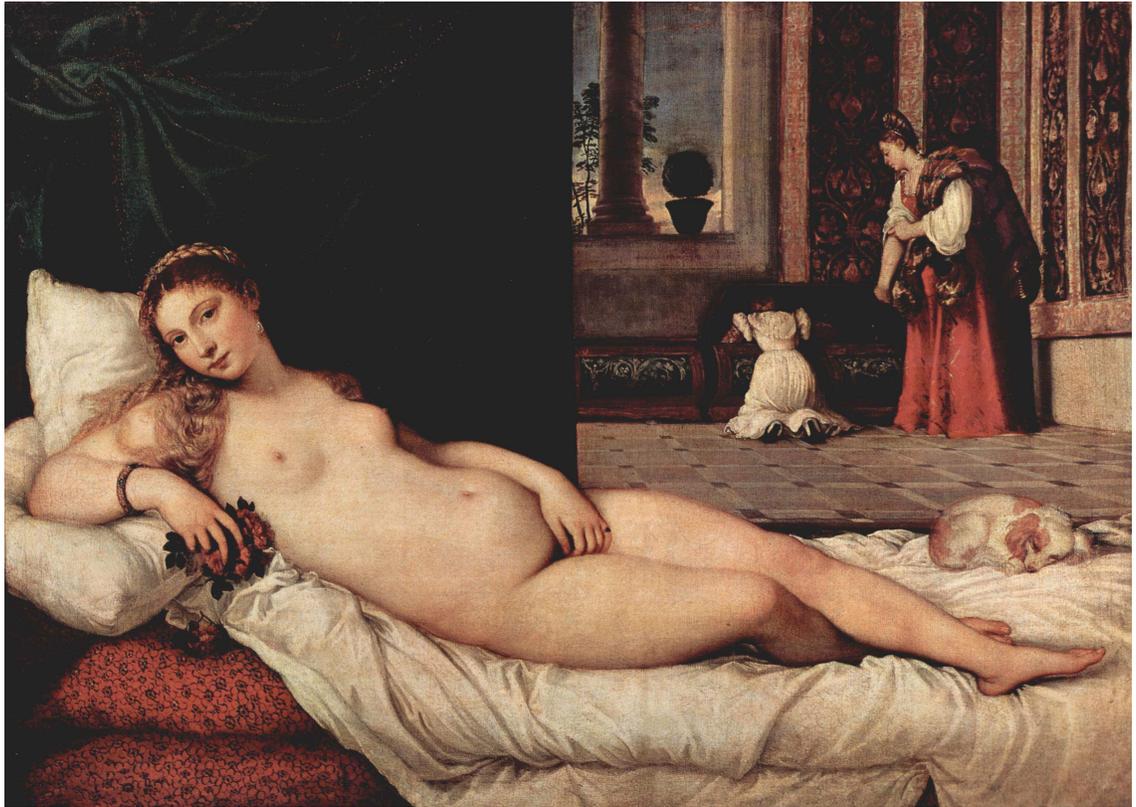
Fuente: Fotografía de la pintura en óleo sobre lienzo de 77x 105 cm, suministrada por el artista

Anexo H. *Charlie y la fábrica de chocolates* de Tim Burton



Fuente: LE BATÂRD. Belle Music. [en línea]. [citado 15 diciembre 2008]. Disponible en Internet: <http://www.thebellemusic.com/cine/45/Charlie/y/la/fabrica/de/chocolate/Tim/Burton>

Anexo I. *Venus de Urbino* de Tiziano Vecellio



Fuente: SALVAT, Juan. ed., Historia del arte. Barcelona: Salvat, 1976, vol. 7, p.85.
ISBN 84-345-3728-1