

Pintura e ironía

LA INTERROGACIÓN IRÓNICA EN LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Naiara HERRERA RUIZ DE EGUINO

2014

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
- *Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua (UPV/EHU)*
- EHU Press (UPV/EHU)
- **ISBN: 978-84-9082-158-9**

TESIS DOCTORAL / THÈSE DE DOCTORAT

Pintura e ironía.

La interrogación irónica en la expresión pictórica.

Peinture et ironie.

L'interrogation ironique dans l'expression picturale.

Autora / *Auteur* : Naiara Herrera Ruiz de Eguino

Directores / *Directeurs* : Dr. José Saborit Viguer (UPV)

Dr. Pierre Schoentjes (U-GENT)

Departamento de Pintura - Facultad de Bellas Artes (UPV-EHU)

Departamento de Literatura Francesa - Facultad de Arte y Filosofía (U-GENT)

Beca "Formación de personal investigador" UPV-EHU

Bilbo, 2014

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea



Agradecimientos:

Esta investigación ha sido posible gracias a la Beca *Formación de Personal Investigador* concedida por la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

Primeramente debo expresar mis agradecimientos a mis dos directores de tesis. Al Dr. José Saborit Viquer, por su confianza y su gran apoyo, por su ayuda en la redacción, por sus críticas y consejos, y por su orientación para perfilar los planteamientos expuestos. Al Dr. Pierre Schoentjes, por haberme invitado a asistir a sus clases, por todas sus correcciones, indicaciones y críticas. A ambos, por haberme dado la oportunidad de adentrarme en una aventura cognitiva tan enriquecedora.

Gracias igualmente a la Universidad de Gante por haberme acogido con tanta formalidad y por haber hecho posible mi estancia internacional, y a las personas que me han apoyado durante esos meses.

Mis agradecimientos al Dr. Santiago Javier Ortega Mediavilla, por sus aportaciones y correcciones, y por ser una continua fuente de ánimo. Al Dr. Pere Ballart Fernández por sus consejos y críticas, y por las oportunas correcciones. Gracias también al Dr. Carlos Aurelio Hdez. Marmolejo, por el interés mostrado y por sus indicaciones.

Gracias a los artistas Aurora Rumí, Alfredo Pardo, Dino Valls y Kepa Garraza por haberme abierto las puertas de sus casas y estudios, por haberme dado su confianza y por acceder a ser entrevistados. Agradezco igualmente la colaboración de Andrés García Ibáñez, Ángel Mateo Charris, Antonio Gadea, Armando Mariño, Arturo Martín, José Sicilia, Carmen Chami, Carolina Adán, Fernando Vicente, Gonzalo Goytisoló, Jaime Espinar, Joël Mestre, Jorge Gallego, Lorena Amorós, Marco Battaglini, Rafael Bestard, Ubay Murillo y Xevi Vilaró; gracias a todos ellos por su disposición, su interés en este trabajo, y sus comentarios.

Agradezco enormemente la labor realizada por Elena Moreno y Cata Martet; por sus correcciones de la traducción al francés, por su trabajo y por su tiempo. Gracias igualmente a Dave Passingham por su ayuda en la traducción al inglés.

Gracias a Rodrigo Molleda, Eneko Aberasturi y Kike Cacicedo por su colaboración en la pieza audiovisual, y especialmente a David Rodríguez Muñiz, por su ayuda en dicha pieza y por su apoyo a lo largo de toda la investigación.

A mi familia y amigos, a todas las personas que, tanto directa como indirectamente, me han ayudado a lo largo de estos años de investigación, y a quienes me han acompañado en esta travesía, por su apoyo y por su paciencia.

Resumen

La presente investigación tuvo como principal objetivo ahondar en los mecanismos de significación de las obras pictóricas figurativas a través del estudio de la ironía.

Para el desarrollo de la misma se estudió el devenir de la ironía en la historia del pensamiento y se indagó el funcionamiento de los procesos de significación de la pintura. Se estudió la ironía en numerosas pinturas contemporáneas, se contactó con la mayoría de los artistas citados en la investigación, y finalmente cuatro de ellos fueron entrevistados de forma audiovisual, lo cual procuró un conocimiento contextual que completó las teorías previamente expuestas.

Gracias al estudio realizado se consiguió avanzar hacia la comprensión de la naturaleza de la ironía y pudo observarse la idoneidad del campo pictórico para el suceder de la misma. Fue posible exponer el modo de abordar la interpretación de una obra en base a los mecanismos de significación de la pintura. Se pudo elaborar una descripción de los factores básicos que comparten todas las obras capaces de generar ironía, y de los indicios que pueden ayudar al espectador a reconocer dicha potencialidad. Pudieron ser definidos cuatro contrastes básicos a partir de los cuales surge la ironía en pintura. Con ello, tomó forma un marco teórico donde confluyen los mecanismos propios de la pintura y de la ironía, que permite adentrarse en una interpretación abierta, y al mismo tiempo dirigida, de las obras pictóricas.

En conclusión, pudo constatar que la pintura es susceptible de incitar al espectador a adoptar una mirada irónica, esencialmente crítica y axiológica, y que teniendo en cuenta el proceder de la ironía la interpretación de una obra se intensifica y se multiplican sus connotaciones.

Palabras clave: pintura; ironía; interpretación; polisemia; contextualización.

Abstract

The main objective of the present research was to explore the mechanisms of significance in figurative pictorial works through the study of irony.

Research focussed on the development of irony in the history of thought and examined the functioning of significance processes in painting. Irony in several contemporary paintings was subjected to scrutiny, and contact was established with most of the artists mentioned in the investigation, four of whom were interviewed and recorded in audio-visual format in the final stages, securing contextual knowledge that completed the theories previously expounded.

This study enabled a deeper understanding of the nature of irony, while the suitability of the pictorial field for such a purpose became clearly observable. A procedure was then devised for approaching the interpretation of a work through the mechanisms of significance in painting. A description was made of the basic factors shared by all the works that had the power to create irony, and of signs that can help the spectator to recognize that potential. Three basic hallmarks through which irony arises in painting were defined. A theoretical framework thereby took shape in which the mechanisms proper to painting and irony converge, permitting access to an open, but at the same time directed interpretation of pictorial works.

In conclusion, it was demonstrated that painting has the capacity to stimulate a spectator to adopt an ironic and essentially critical and axiological gaze and that, depending upon the behaviour of the irony, the interpretation of a work can be intensified and its connotations multiplied.

Key words: painting; irony; interpretation; polysemy; contextualization.

NOTA PREVIA

Esta investigación opta a la mención de “Doctora Internacional”. A causa de ello, y siguiendo la normativa vigente, exponemos un resumen general y una discusión general escritas en francés, así como la traducción de las conclusiones. Además, hemos considerado oportuno traducir al francés los títulos de cada capítulo y la introducción a cada uno de ellos, que ofrece una exposición que permite conocer el planteamiento general y el desarrollo de cada parte de la investigación.

Este volumen se acompaña de una copia de la tesis en versión digital, en un CD adjunto, especialmente para proporcionar el acceso directo a las páginas web.

NOTE PRÉALABLE

Cette recherche aspire à la mention de "Docteur International". Pour cela, et suivant la réglementation en vigueur, nous exposons un résumé général et une discussion générale écrits en français, ainsi que la traduction des conclusions. En plus, nous avons considéré opportun de traduire en français les titres de chaque chapitre et l'introduction à chacun d'eux, qui offre une exposition qui permet de connaître l'approche générale et le développement de chaque partie de la recherche.

Ce volume comprend une copie de la thèse en version digitale, dans un CD adjoint, spécialement pour faciliter l'accès direct aux pages Web.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	19
I. Motivaciones e interés del tema	20
II. Antecedentes	21
III. Objetivos	23
IV. Metodología	25
V. Contenido	27
Algunas aclaraciones	29
a) Por qué obras figurativas	29
b) Tratamiento de «lo real» como <i>realidad perceptible</i>	30
<i>Résumé général</i>	32
<i>Discussion générale</i>	40
CAPÍTULO I: EL DEVENIR DE LA IRONÍA / <i>L'EVOLUTION DE L'IRONIE</i>	45
<i>Introduction au chapitre I</i>	54
1.1 DESARROLLO HISTÓRICO DEL CONCEPTO «IRONÍA»	59
1.1.1 Orígenes de la ironía: desde la antigua Grecia hasta el s. XIX	60
1.1.1.1 La <i>Ironía socrática</i> y su consecutiva evolución	60
1.1.1.2 Surgimiento de la <i>Ironía romántica</i>	78
1.1.1.3 La ironía en el siglo XIX	89
1.1.2 Desde el siglo XX hasta la actualidad	92
1.1.2.1 Siglo XX. Principales teorías acerca de la ironía	95
1.1.2.2 La ironía a través de nuevas claves artísticas: ironía y pintura	119
1.1.2.3 Algunos ejemplos de ironía en el contexto pictórico actual	134
1.2 HUMOR E IRONÍA	160
1.3 BALANCE PROVISIONAL	176

CAPÍTULO II: LA EXPRESIÓN PICTÓRICA / <i>L'EXPRESSION PICTURALE</i>	181
<i>Introduction au chapitre II</i>	190
2.1 PROCESO DE INTERPRETACIÓN.....	197
2.1.1 Signos pictóricos.....	198
2.1.1.1 Signos plásticos.....	204
2.1.1.2 Signos icónicos.....	215
2.1.1.3 Correlación entre signos plásticos y signos icónicos.....	220
2.1.1.4 Codificación y comunicación.....	224
2.1.2 Pragmatismo y contextualización.....	231
2.1.2.1 La palabra y la pintura.....	247
2.2 LA TRASCENDENCIA DE LA SIGNIFICACIÓN.....	260
2.2.1 Normas pictóricas.....	264
2.2.2 Desvío de la norma.....	272
2.2.3 Encuentro con la ironía.....	290
CAPÍTULO III: EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA / <i>LE RECOURS IRONIQUE EN PEINTURE</i>	295
<i>Introduction au chapitre III</i>	301
3.1 PARÁMETROS DEL PROCEDER IRÓNICO EN PINTURA.....	305
3.1.1 Lo convencional en la comunicación.....	306
3.1.2 La realidad a través de la pintura.....	316
3.1.3 Marco comunicativo.....	334
3.1.4 Efectos emotivos: ¿qué suscita la ironía?.....	342
3.2 INDICADORES DE IRONÍA EN PINTURA.....	348
3.2.1 Textos que acompañan a la obra. El título.....	349
3.2.2 Interferencia en las expectativas: ruptura de la norma.....	354
3.2.3 Operaciones y figuras retóricas.....	362
3.3 FORMAS BÁSICAS DE IRONÍA EN PINTURA.....	367
3.3.1 Ironía por contraste entre la expresión y el contenido.....	370
3.3.2 Ironía por contraste entre la obra y sus referentes icónicos.....	380
3.3.3 Ironía por contraste entre la obra y el contexto en el que se ubica.....	390
3.3.4 Ironía por contraste entre la obra y otras obras que en ella se aluden.....	393

3.3.4.1 Cita y alusión	396
3.3.4.2 Apropiación	407
3.3.4.3 Parodia	417
3.4 LA IRONÍA SEGÚN LA PERSPECTIVA DE ALGUNOS ARTISTAS ACTUALES	433
CAPÍTULO IV: LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES / <i>L'IRONIE DANS L'ŒUVRE DE QUATRE ARTISTES ACTUELS</i>	443
a) Proceso de interpretación	448
b) Criterios de selección	454
<i>Introduction au chapitre IV</i>	456
a) <i>Processus d'interprétation</i>	459
b) <i>Critères de sélection</i>	465
4.1 ALFREDO J. PARDO	467
4.2 AURORA RUMÍ	495
4.3 KEPA GARRAZA	522
4.4 DINO VALLS	548
CAPÍTULO V: CONCLUSIONES	591
5.1 CONCLUSIONES GENERALES	593
5.2 CONCLUSIONES ESPECÍFICAS	600
<i>CONCLUSIONS</i>	604
a) <i>Conclusions générales</i>	604
b) <i>Conclusions spécifiques</i>	611
APÉNDICE: ENTREVISTAS AUDIOVISUALES / <i>INTERVIEWS AUDIOVISUELLES</i> ...	615
A. Transcripción de las entrevistas	617
ALFREDO J. PARDO (Xàtiva, 21/07/2012)	619
AURORA RUMÍ (Madrid, 25/06/2012)	623
KEPA GARRAZA (Bilbo, 14/11/2012)	629
DINO VALLS (Madrid, 26/06/2012)	635
B. Entrevistas: documento audiovisual [15']	643

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN / <i>BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES</i> <i>D'INFORMATION</i>	645
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES / <i>TABLE DES ILLUSTRATIONS</i>	667

*La meditación de una materia educa a una imaginación abierta.*¹

Gaston Bachelard

*La ironía está en la base del lenguaje mismo, por la sencilla razón de que cada acto de expresión se realiza ante una situación totalmente nueva y única, a partir de significantes usados con anterioridad y portadores de un significado general. Solamente un lenguaje que creara sus palabras para cada situación concreta, sería capaz de expresar su sentido directamente. Pero entonces dejaría automáticamente de ser lenguaje, ya que un signo que se agote en un uso único y no tenga la capacidad de ser usado repetidas veces, no es signo. (...) Todo conocer humano, es decir todo conocer, es cultura, interpretación, desviación y manipulación de sentido: ironía.*²

José Luis Ramírez

*La frontera entre arte y realidad ha desaparecido y la representación se torna un mecanismo mediático de implacable control sobre los vivientes y lo vivido. La ironía se presenta como una actitud necesaria para emanciparse del mundo de las representaciones. La alternativa que le queda al arte es utilizar la ironía como resistencia cuestionando el discurso del poder que maneja la representación como dispositivo de dominio.*³

Ramón Almela

¹ Bachelard, Gaston (1943), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 9.

² Ramírez, José Luis, "La existencia de la ironía como ironía de la existencia". Ponencia leída ante el *Seminario de Antropología de la conducta*. Universidad de Verano, San Roque (Cádiz), 1992.

Disponible en línea, vid. URL [Uniform Resource Locator (Localizador Uniforme de Recursos)]: ub.es/geocrit/sv-63.htm [La fecha de consulta de las páginas web que aparecen citadas a lo largo de toda la investigación se encuentra señalada en la bibliografía].

³ Almela, Ramón, "La ironía con Humberto Chávez y Cisco Jiménez". *Critic@rte* [en línea]. (Sept. 2002). Disponible en URI [Uniform Resource Identifier (Identificador Uniforme de Recursos)]: criticarte.com/

INTRODUCCIÓN

La curiosidad por comprender lo que nos rodea es intrínseca al ser humano. La pintura cumple en ello un papel destacable, puesto que es un modo de expresión que nos permite abordar la realidad en la que vivimos a través de una mirada particular. La ironía, por su parte, pone en evidencia que la realidad perceptible es variable y que puede ser contemplada desde diversos puntos de vista. Pintura e ironía se presentan, así, como dos modos de expresión que invitan a reconsiderar aquello que nos rodea.

Siendo así, creemos que el estudio de la pintura desde un enfoque ligado a las propiedades de la ironía puede llevarnos a adoptar una nueva perspectiva respecto a las capacidades comunicativas de las obras pictóricas. Nos preguntamos, por tanto, cuál es el papel que cumple la ironía dentro de la pintura, cómo puede reconocerse, qué aporta a los procesos de significación de las obras pictóricas, y si pueden diferenciarse diversos tipos de ironía dentro de la pintura.

A continuación explicaremos más específicamente qué es lo que nos ha motivado para realizar esta indagación y por qué consideramos que se trata de un tema que debe ser investigado con detenimiento. Aludiremos a las teorías que pueden encontrarse en relación con ello, y expondremos cuáles son nuestros objetivos. Seguidamente presentaremos la metodología que hemos seguido a lo largo de la investigación, y describiremos, a modo general, el contenido de la misma.

I. Motivaciones e interés del tema

El origen de esta investigación radica en un profundo interés por las capacidades comunicativas del ser humano, y particularmente por el modo en el que dicha comunicación toma forma a través de la pintura. Así, nos hemos visto seducidos por la ironía, ya que es un complejo modo de comunicación que obliga a trascender la significación superficial de lo que se dice o se muestra y a adoptar una mirada crítica respecto a ello.

Tras un primer año de investigación para obtener la Suficiencia Investigadora pudimos observar, ciertamente, que adentrarnos en una intensa investigación sobre el modo en el que pintura e ironía confluyen entre sí podía permitirnos abordar las capacidades significantes de la pintura desde una nueva perspectiva. Creció así nuestro interés por sumergirnos en el sinuoso entramado que comporta la interpretación de una obra pictórica, así como nuestra fascinación por la ironía, entendiendo esta como uno de los máximos exponentes de las controversias que implica la comunicación entre los seres humanos.

La ironía generalmente es considerada en su forma más simple, es decir, como un giro retórico que entraña contradicción u oposición. Sin embargo, la historia de la ironía demuestra que se trata de algo más que de un juego entre contrarios, que es una estrategia de comunicación crítica capaz de inducirnos al diálogo, a la reflexión, al cuestionamiento de todo lo que nos rodea. Llanamente, puede decirse que la ironía es un modo de expresión que hace posible aludir a una idea o pensamiento sin definirlo de manera concreta. Es decir, no expone un mensaje directo sino una figuración del mismo. De tal forma que el interprete se verá invitado a cavilar tanto acerca de lo que se le plantea como sobre lo que el autor ha podido querer decir, e incluso a reconsiderar sus propias ideas. Así, autor e intérprete, ambos se ven involucrados, por medio de la expresión irónica, en un entramado signifiante que es muestra de la relatividad inherente a la realidad en la que vivimos.

La pintura figurativa, por su parte, y al igual que otras artes representativas, se caracteriza por su capacidad para crear un marco de ficción. Este puede contener un mayor o menor grado de implicación respecto a la realidad perceptible y, dependiendo de ello, pueden surgir uno u otro tipo de significaciones. Se presenta, por tanto, como un modo de expresión que no encierra significaciones concretas; es congénito a ella un alto grado de subjetividad que permite ir más allá de la realidad perceptible. Consideramos, así, que la expresión pictórica es totalmente susceptible a cualquier tipo de interrogación, y posiblemente por ello, un excelente conductor para la ironía.

Si nos cautiva el hecho de indagar acerca del modo en el que se entrelazan entre sí pintura e ironía, es a causa de que creemos que ello nos permitirá comprender más intensamente la naturaleza de ambos modos de expresión. Nos ayudará, igualmente, a descubrir la capacidad de la pintura para promover un sentido irónico que obligue al espectador a sobrepasar las significaciones superficiales que pueden percibirse en una obra, y a reconsiderar las posibilidades que ofrecen las obras pictóricas figurativas para abordar la realidad en la que vivimos desde un punto de vista crítico que nos induzca a la reflexión. Con ello, podremos contemplar las estrategias de significación de la pintura a través de un nuevo enfoque que, de algún modo, ampliará nuestras aptitudes para realizar la labor de interpretación.

II. Antecedentes

Originalmente la «ironía», como concepto y término, emergió en la oratoria e influyó fuertemente en el teatro. Pasó así a formar parte de la filosofía y de la literatura, dos campos de estudio donde ha sido largamente estudiada. De hecho, a lo largo de los siglos el intento de describir y de entender la naturaleza y el empleo de la ironía ha dado lugar a numerosos escritos y debates. No solo por ser un tipo de estrategia que se mueve en el terreno de la relatividad, sino también a causa de

su capacidad para activar un plano significante dinámico, ya que, además de desplazar los significados, hace que estén en un estado de oscilación.

Lo irónico se mueve, por tanto, en el campo de lo relativo, de lo subjetivo y de lo figurado, de tal modo que, a lo largo del tiempo, también ha suscitado interés en diversos campos artísticos. De hecho, puede decirse que se trata de un modo de expresión que encuentra su plenitud por medio del arte, ya que este procura un plano subjetivo que hace posible poner en duda los supuestos y las convenciones ligadas a la realidad en la que vivimos.

Los procesos de significación de la pintura, por su parte, han sido ampliamente estudiados desde la retórica y desde la semiótica. Se ha puesto así de manifiesto que posee una gran capacidad polisémica que la vuelve, al mismo tiempo, un modo de expresión complejo que se escapa continuamente de conceptualizaciones herméticas.

Si bien han sido muchos los estudiosos que, desde el clasicismo hasta el día de hoy, se han dedicado a indagar acerca de la ironía, las áreas de conocimiento de donde provienen la mayor parte de las investigaciones siguen siendo la filosofía y la literatura. No obstante, las disertaciones que vienen realizándose en torno a la ironía y el interés que esta desencadena han permitido la diversificación de los campos de estudio. De modo que, aunque son literatos y filósofos los que con mayor ahínco siguen dedicándose a escudriñar su complejidad, con el tiempo la ironía ha llegado a ser indagada en diversos campos de conocimiento, desde la psicología hasta la escultura o la música. Si atendemos al campo pictórico, observamos que, aun estando la ironía estrechamente ligada a la práctica artística, los escritos y documentos que tratan sobre la relación entre pintura e ironía no son abundantes. Todo lo contrario, si bien pueden encontrarse artículos y ensayos donde se alude al vínculo entre ambos modos de expresión, se trata de acercamientos que no se centran y especializan en ello. Aun así, existen estudios, generalmente de corte retórico y semiótico, en los que se hace referencia al modo en

el que puede comprenderse la ironía en las obras pictóricas. Entre ellos destacan el libro *Retórica de la pintura* (2000) de Alberto Carrere y José Saborit, y el *Tratado del signo visual* (1992) del Grupo μ , que, tal y como podrá observarse, nos servirán de apoyo a lo largo de esta investigación. Son, sin embargo, teorías cuyo propósito no gira específicamente en torno a la ironía; si bien hacen referencia a ella, no se centran en la indagación de las particularidades de la expresión irónica en pintura.

En suma, puede decirse que el devenir de la ironía en la pintura no ha sido lo suficientemente estudiado, especialmente desde el campo pictórico. Consideramos, por tanto, que la relación entre ambos modos de expresión puede ser un territorio muy fértil para la investigación, ya que nos permitirá estudiar la pintura desde un nuevo punto de vista, explorar su capacidad signifiante desde lo irónico, y plantear la ironía y sus facultades comunicativas desde una nueva perspectiva.

III. Objetivos

La ironía es un concepto muy extendido que a menudo pierde parte de su valor como modo de reflexión crítica. Si atendemos al campo pictórico observamos, por ejemplo, que es muy habitual denominar una obra como *irónica* cuando encontramos en ella algún tipo de contradicción. Consideramos, así, que la ironía se ha vuelto un término cuyo empleo simplifica su sentido. A causa de ello, el objetivo global que envuelve esta investigación será el de ir al encuentro entre pintura e ironía, con tal de destacar el valor de la ironía no como mera forma de poner en contradicho acepciones de diversa índole, sino como un modo de pensamiento que sucede a través de la mirada del espectador, y que hace posible adentrarse en una obra de manera crítica y reflexiva.

Partiendo desde dicha perspectiva, una de las intenciones principales de esta indagación será observar cuál es el papel que cumple la ironía dentro de la práctica pictórica. Aun así, debemos indicar que no creemos que exista, a priori, un tipo de

pintura que pueda definirse de modo genérico como *irónica*, puesto que no concebimos la ironía como una tipología, sino como una forma de expresión, como un recurso para acceder a reflexiones ambivalentes. Creemos, sin embargo, que existen ciertas obras que tienen la capacidad de generar ironía, lo cual nos lleva a indagar cuáles son las características comunes que albergan dichas obras. Por tanto, uno de nuestros objetivos será el de describir los parámetros que se repiten en aquellas obras capaces de promover ironía, y los indicios que podemos encontrar en una obra pictórica para poder reconocerla como irónica.

Con todo ello, trataremos de discernir cuál es la manera más adecuada para abordar la lectura de una obra pictórica al tener como fin el reconocimiento de una expresión irónica, y qué es lo que una expresión de dicho género transmite, es decir, qué posibilidades significantes ofrece. De tal modo que nos adentraremos en un estudio que implica una intensa labor en torno a la interpretación de las obras pictóricas, concentrándonos en el modo en el que estas significan.

Otro de nuestros fines primordiales es, por tanto, elaborar un marco teórico que nos permita observar bajo qué condiciones aparece la ironía en las obras pictóricas y cuáles son los aspectos que hacen posible su reconocimiento. Es decir, observar cuándo una obra pictórica puede considerarse como *irónica*. Para ello, indagaremos acerca del modo en el que funcionan tanto la expresión irónica como el proceso de significación de una obra. Lo que nos proponemos es exponer el enfoque desde el cual interpretar una obra pictórica para poder reconocer cómo toma forma la ironía en pintura, y presentar así una nueva perspectiva desde la que abordar las obras pictóricas.

Para finalizar, debemos indicar que paralelamente nuestro propósito es que las teorías consolidadas a lo largo de esta investigación puedan funcionar como un recurso de interpretación y que tengan una aplicabilidad didáctica. Esta estará dirigida, ante todo, a la enseñanza dentro de las Bellas Artes, si bien creemos que

podrá ser aplicada en otros campos, siempre que se tenga un interés por trabajar en torno a la interpretación de las imágenes.

IV. Metodología

El enfoque que hemos adoptado en esta investigación se inscribe dentro del campo de la pintura. Partiendo de un interés por comprender el modo en el que significan las obras pictóricas, nos sumiremos en ellas desde un punto de vista teórico. Este se verá acompañado por una serie de entrevistas que nos acercarán al contexto inmediato de diversos artistas, dada la relevancia que la contextualización adquiere en la interpretación de una obra, especialmente para poder reconocer si es capaz de generar ironía.

Nos guiaremos a través de una metodología de carácter inductivo. Es decir, nos centraremos en la observación y el estudio de las diversas perspectivas y teorías que han trabajado tanto sobre la ironía como sobre el funcionamiento de los procesos de significación de la pintura, para poder alcanzar con ello un marco teórico que nos permita observar las características y los factores generales que pueden hacer posible la confluencia entre pintura e ironía. Trataremos así de enriquecer el campo teórico relativo a la pintura y a la ironía. Cabe reiterar que en lo referente a la ironía hemos acudido principalmente a teorías provenientes de la literatura y de la filosofía, dado que son las disciplinas que han ahondado en ella con mayor intensidad, lo cual no significa que no vayamos a tener en cuenta las opiniones provenientes de otros campos de conocimiento.

Acotaremos nuestro campo de estudio a obras pictóricas figurativas y actuales. Figurativas, porque implican cierta semejanza respecto a la realidad perceptible, y observamos en ellas una gran carga significativa en relación con ella. Y, actuales, primordialmente a causa de dos razones: por una parte porque para reconocer la ironía es importante un conocimiento acerca de todo aquello que rodea la obra.

Conocimiento que resultará más rico y decisivo cuanto más cercanos sean nuestro contexto temporal y el de las obras. Por otra parte, porque consideramos de gran interés indagar sobre el arte actual, ya que su estudio, todavía en marcha e incompleto, es una tarea que concierne a quienes más de cerca lo apreciamos. Aun así, creemos que las teorías desarrolladas en la presente investigación podrán ser igualmente aplicadas a pinturas de diversos contextos espacio-temporales, ya que se trata de un estudio donde los parámetros que se van estableciendo son abiertos y adaptables a enfoques más específicos.

La mayor parte de los artistas que citaremos serán estatales. Si bien la ironía es de carácter universal, dado que generalmente surge en torno a temas propios del imaginario colectivo, consideramos que una labor de acotación espacial nos permitirá estudiar su proceder de manera más específica. Además de ello, y al igual que ocurre con el hecho de haber escogido obras pertenecientes a la actualidad, el hecho de hacer referencia a artistas pertenecientes a un contexto más cercano nos ayudará a adentrarnos en sus obras con mayor facilidad.

A lo largo de la indagación propondremos ejemplos de obras pictóricas acordes con las exposiciones teóricas. Irán acompañados por breves textos explicativos donde realizaremos una interpretación de las obras. Dada la relevancia de la contextualización, especialmente para poder adoptar una actitud irónica, nos pondremos en contacto con los artistas citados, para poder acceder a su punto de vista personal tanto acerca de su obra como sobre el texto escrito por nosotros sobre ella.

Por último, ampliaremos dicho trabajo y entrevistaremos, en formato audiovisual, a cuatro artistas estatales. Una labor con la que nos acercaremos más intensamente tanto a su obra como a su trayectoria artística en general, y con la que podremos conocer su opinión respecto a la relación entre pintura e ironía. Con la ayuda de la información obtenida en las entrevistas realizaremos la interpretación de la obra de

dichos artistas, para poder constatar las teorías expuestas a lo largo de la investigación.

V. Contenido

Sin olvidar la naturaleza abierta de la pintura, y la relatividad en torno a la cual surge la ironía, con esta investigación trataremos de identificar cuáles son los factores que deben tenerse en cuenta para poder comprender el comportamiento de la ironía en pintura.

Primeramente nos adentraremos en el estudio del devenir histórico de la ironía. Observaremos los diversos enfoques desde los que ha sido considerada, y los mecanismos de los que se sirve. Al mismo tiempo, iremos observando cuáles son las características que acercan el modo de expresión irónico a la pintura. De este modo, irán descubriéndose los puntos de inflexión entre pintura e ironía, y el modo en el que ambas pueden confluir en una misma expresión.

Observaremos, someramente, cuál es el lugar que la ironía ha ocupado a lo largo de la historia del arte, especialmente en las vanguardias y en la práctica artística actual. Propondremos como ejemplo la obra de diversos artistas contemporáneos, estatales y extranjeros. Tras dicha exposición observaremos la relación entre ironía y humor, dado que se trata de cuestiones imbricadas entre sí. Dicho acercamiento nos permitirá, de algún modo, completar la información y las averiguaciones obtenidas hasta ese momento. Una vez hayamos accedido al marco general en el que se circunscribe la ironía, y habiendo observado las características básicas que la acercan a la pintura, realizaremos un balance provisional, donde observaremos más de cerca el modo en el que puede ser abordada la ironía.

Seguidamente nos sumiremos en el campo pictórico, con tal de observar el funcionamiento de los procesos de significación de la pintura y las características de

su capacidad polisémica. Indagaremos el proceder de la pintura principalmente en base a teorías de corte semiótico y retórico. No obstante, lejos de utilizar una terminología técnica que nos aleje de la esencia de la pintura, trataremos de realizar un estudio con el que comprender los mecanismos de la pintura por medio de un lenguaje cercano y dinámico.

Una vez indagados tanto las propiedades de la ironía como las de la pintura, y los aspectos que entrelazan a ambos modos de expresión, nos centraremos en observar más específicamente la manera en la que se fusionan entre sí. Estudiaremos cuáles son los parámetros que se repiten en las diversas obras pictóricas capaces de generar ironía, y observaremos qué factores hacen posible el reconocimiento de la ironía en pintura. Estas consideraciones nos permitirán, a su vez, definir cuáles son las principales formas de ironía que aparecen a través de la pintura. Al mismo tiempo, nos pondremos en contacto con algunos de los artistas citados a lo largo de la investigación, con tal de conocer de primera mano su opinión respecto al papel que la ironía juega en la pintura.

Tras ello presentaremos la interpretación de la obra de cuatro artistas actuales a quienes, tal y como ya hemos mencionado, hemos entrevistado para poder acercarnos más intensamente a su obra. Gracias a dichas interpretaciones podremos constatar las teorías expuestas a lo largo de los tres primeros capítulos, y observar, de manera práctica, el modo en el que puede reconocerse la ironía en pintura.

Para finalizar expondremos las conclusiones alcanzadas gracias a esta investigación. Seguidamente añadiremos un apéndice donde podrá accederse a la transcripción, a modo de texto, de las cuatro entrevistas realizadas. Estas podrán visionarse gracias a un DVD adjunto a la tesis.

ALGUNAS ACLARACIONES

a) Por qué obras figurativas

Los procesos de significación de las obras figurativas y de las obras abstractas siguen mecanismos de diversa índole. En este caso hemos decidido acotar el campo de estudio a lo figurativo, ya que nuestro interés se centra, especialmente, en observar el entramado significativo propio de las imágenes que reflejan la realidad en la que vivimos por medio de representaciones que mantienen una correspondencia de semejanza con ella.

En este orden de ideas consideramos que, en comparación con la abstracción, lo figurativo supone una referencia más sólida respecto a la realidad perceptible, siendo menor la inestabilidad de las cadenas significantes, en tanto los signos plásticos aparecen interrelacionados con signos icónicos. Tal y como podremos observar, dicha referencia determina el proceder de la ironía, dado que esta surge en el proceso de significación, a partir de la relación entre la realidad representada y la realidad perceptible a la que hace alusión. A causa de ello, creemos que el estudio de la ironía en las obras abstractas requeriría una investigación dirigida por otro tipo de parámetros.

De hecho, pese a nuestra inclinación hacia las obras figurativas, no consideramos que lo abstracto no tenga la capacidad de generar ironía. Podemos aun así encontrar consideraciones como la siguiente, expresada por los semióticos y lingüistas Greimas y Courtés, quienes aseveran que,

Un système sémiotique non-figuratif (musique, peinture abstraite, symbolisme mathématique), et/ou ne disposant pas de la fonction métalinguistique (langage citant un autre langage), et/ou ne mettant en jeu aucune idéologie (définie comme système de valeurs), et/ou n'impliquant aucun sujet (défini

comme la résultante du phénomène de l'intercommunication), ne saurait, sans doute, se construire ni se définir comme ironique.⁴

Ante dicha afirmación creemos, no obstante, que un sistema semiótico no-figurativo, en tanto *sistema semiótico*, también puede llegar a promover una carga irónica. Es decir, la capacidad significante de los elementos plásticos (centrándonos en el campo pictórico), junto a la contextualización, hacen posible un complejo proceso de significación donde la ironía puede igualmente tener lugar. Sin embargo, tal y como hemos indicado, consideramos que la ironía que pueda encontrarse en una obra abstracta requeriría un estudio paralelo. Por tanto, nuestras indagaciones se limitarán a lo figurativo, sin descartar la posibilidad de que a partir de la abstracción pueda surgir ironía.

b) Tratamiento de «lo real» como *realidad perceptible*

Dada la complejidad del concepto «realidad», un constante motivo de debate, especialmente en el campo filosófico, en psicología, y en los campos artísticos, creemos conveniente realizar una previa aclaración respecto al modo en el que va a ser contemplado a lo largo de esta investigación, ya que aludiremos a él en numerosas ocasiones.

Tal y como podrá observarse, cuando hagamos referencia a la realidad lo haremos como *realidad perceptible*. Hemos optado por utilizar dicha expresión porque creemos que es la manera más ajustada a la hora de interpretar la realidad que refleja la pintura figurativa.

⁴ “Un sistema semiótico no-figurativo (música, pintura abstracta, simbolismo matemático), y/o que no dispone de la función metalingüística (lenguaje que cita a otro lenguaje), y/o que no pone en juego ninguna ideología (definida como sistema de valores), y/o que no implica ningún sujeto (definido como resultante de la intercomunicación), no podría, sin duda, construirse ni definirse como irónico” (trad. personal). Greimas, A. J. y Courtés, J. (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (tome 2). Paris: Hachette, Langue-Linguistique-Communication, pp. 125-126.

INTRODUCCIÓN

Dado que nuestra intención no es adentrarnos en la discusión que trata acerca de las propiedades de lo real, en este caso consideramos que es la adjetivación como *perceptible* lo que define, de algún modo, la naturaleza de la realidad a la que queremos hacer referencia.

Todo aquello que puede ser percibido implica una significación, de tal modo que al referirnos a la *realidad perceptible* estamos ya haciendo alusión a una realidad que ha sido asimilada e interpretada. Tal y como lo expone José Antonio Marina⁵,

Percibir es dar significado a un estímulo. En efecto, con la percepción ingresamos en el mundo del significado, del que no va a salir nuestra vida mental.⁶

En este mismo orden de ideas, Emilio Garroni⁷ afirma que,

Percepire è già interpretare: e una prima manifestazione analitica e interpretativa si ha appunto nella capacità del percettore di cogliere (implicitamente) varianti e invarianti percettive.⁸

En suma, como *realidad perceptible* entendemos todo aquello que es captado por nuestros sentidos, sea físico o mental, y que forma parte de nuestra manera de concebir lo que nos rodea. Si creemos oportuno aludir a la realidad en estos términos, es a causa de que aquello que ofrece una pintura figurativa no es sino una re-presentación de lo ya conocido, sea mayor o menor su grado de semejanza.

⁵ José Antonio Marina (Toledo, 1939).

⁶ Marina, José Antonio (1993), *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, Compactos 221, 2000, p. 43.

⁷ Emilio Garroni (Roma, 1925-2005).

⁸ “Percibir es ya interpretar: es una primera manifestación analítica e interpretativa en tanto el receptor tiene la capacidad de captar (implicitamente) variantes e invariantes perceptivas” (trad. personal). Garroni, Emilio (1972), *Progetto di semiotica. Messaggi artistici e linguaggi non-verbali. Problemi teorici e applicativi*. Bari: Laterza, p. 131.

Résumé général

Notre fascination pour l'interaction communicative, et pour la manière dont notre expérience et tout ce qui nous entoure influent sur notre façon de percevoir la réalité où nous vivons, a suscité chez nous un intérêt spécial pour l'ironie. Ceci est dû à sa capacité pour montrer la relativité inhérente à toute pensée et perception, et pour promouvoir une réflexion introspective. En même temps, et à cause de notre formation artistique, nous avons senti une grande curiosité pour connaître plus profondément la capacité significative et communicative de la peinture. Cette recherche naît, ainsi, comme la rencontre entre les deux inquiétudes, d'une nécessité pour discerner la façon dont les œuvres picturales peuvent arriver à générer un discours indirect qui peut être interprété comme ironique, et qui permet d'aborder la réalité perceptible à partir d'une nouvelle focalisation.

La recherche commence par une immersion dans l'étude de l'évolution de l'ironie au cours de l'histoire. De cette façon, on a observé sa nature et ses propriétés, et on a réussi à élucider la manière de pouvoir la concevoir à travers la peinture. Pour cela il a été nécessaire de recourir, principalement, à des théories provenant de la littérature et de la philosophie, étant donné que ce sont les champs où le procédé de l'ironie est étudié en profondeur. On a observé, ainsi, qu'elle a été interprétée tout au long de l'histoire à partir de divers points de vue, chacun d'eux dirigé par ses propres nécessités, mais toujours dans le but d'éclaircir et de comprendre ses mécanismes, le lieu qu'elle occupe dans l'acte communicatif, et ses effets.

Avec cela on a pu constater que, bien que l'ironie soit généralement assumée comme une opposition de contraires, ou comme une manière d'exprimer quelque chose de différent de ce qui est l'apparent, sa nature est plus complexe. Il s'agit d'une stratégie d'expression qui fonctionne au moyen d'un sens figuré, de telle sorte que ce qu'elle exprime implique, en soi-même, un sens plus ample. Elle se sert donc d'un discours indirect qui lui permet d'ouvrir un plan signifiant chargé d'ambiguïté,

induisant le lecteur à aller au-delà du signifié apparent de son expression. Même ainsi, cela ne signifie pas qu'elle soit comparable au mensonge ou à l'hypocrisie. Elle ne feint pas quelque chose qui n'existe pas, mais se comporte comme une simulation qui invite le lecteur à s'immerger dans un discours plus complexe. Cela étant, sa fin principale est de remettre en question les supposés et les idées préconçues, semant le doute sur sa nature. Elle est donc une mode d'interrogation qui induit le lecteur à reconsidérer sa propre perspective sur le thème posé.

En somme, l'ironie suppose un questionnement de conventions, à partir d'un point de vue éloigné qui implique un jugement de valeurs, de telle sorte qu'elle se montre essentiellement critique et axiologique. Cela étant, il est souvent possible de percevoir vers quelles idées penche l'ironiste, mais même ainsi on ne pourra pas reconnaître un positionnement précis par rapport à aucune idéologie, de telle façon que le lecteur sera obligé de développer ses propres réflexions. À cause de cela, moyennant une expression ironique, il est possible d'atteindre des conclusions de toutes sortes, selon les considérations de chaque lecteur.

Étant donné que l'ironie va remettre en question les conventions qui font partie de la réalité dans laquelle nous vivons, elle fait constamment référence à la réalité perceptible ; c'est-à-dire qu'elle fait allusion à des sujets de caractère universel ou, en tout cas, à des questions qui concernent une communauté. Aspect qui fait qu'elle a la capacité de susciter une série d'émotions, souvent contrariées.

On a observé, ainsi, que l'ironie se trouve souvent dans une limite diffuse avec l'humour et avec le comique, puisqu'il s'agit de domaines qui présentent des aspects liés à la réalité où nous vivons. En fait, ils fonctionnent à partir de mécanismes similaires à ceux de l'ironie, de telle sorte qu'on peut dire qu'ironie, humour et comique sont imbriqués entre eux. Cependant, les deux derniers ont l'habitude de mettre en évidence l'absurde du comportement humain, alors que le but de l'ironie est de poser une interrogation par rapport à sa nature, et de la mettre en doute pour promouvoir une réflexion critique.

La capacité figurative de l'ironie, tout comme sa référence à la réalité perceptible, font que le champ pictural est un milieu excellent pour sa manifestation. Cela est dû au fait que la peinture, essentiellement polysémique, est capable de provoquer une certaine instabilité entre ce qui est conçu et ce qui est perçu, générant un plan subjectif où le surgissement de divers points de vue est possible. Cela étant, on a réalisé une révision sommaire de la place que l'ironie a occupé tout au long de l'histoire de l'art, spécialement dans les avant-gardes artistiques et dans l'actualité. Ensuite on a observé le travail pictural de divers artistes actuels, espagnols et étrangers. On a pu souligner ainsi la capacité de la peinture pour permettre un éloignement ironique et critique par rapport aux questions liées à la réalité où nous vivons. On a observé, également, que le titre d'une œuvre et la référence à d'autres œuvres artistiques (allusions, citations, parodies...) sont deux aspects qui peuvent directement influencer sur le processus de signification, augmentant sa capacité de générer des conflits de sens qui peuvent permettre l'apparition d'une ironie.

Arrivés à ce point, et abordant plus spécifiquement le champ de la peinture, l'investigation a été consacrée à l'étude des mécanismes de signification propres aux œuvres picturales. On a pu constater que le processus de signification d'une peinture se conforme à partir d'une diversité d'éléments signifiants, qui sont ceux qui permettent son essence polysémique. On a observé, ainsi, que dans une œuvre convergent une série de signes plastiques et iconiques, qui sont imbriqués entre eux, et dont la signification est liée à des conventions appartenant à la réalité perceptible. De cette façon, il a pu être considéré que dans le processus d'interprétation la contextualisation est très importante, puisque c'est grâce à elle que l'on peut délimiter la subjectivité inhérente à la signification des éléments et des signes qui conforment une œuvre.

On doit observer que cette délimitation dépend à son tour de l'expérience, des connaissances et de la capacité associative de chaque spectateur. Cet aspect démontre que, bien que la subjectivité puisse être délimitée, les significations d'une œuvre sont variables selon le regard de celui qui les aborde, ce qui entraîne, à

nouveau, un plan subjectif. Il est donc manifeste que le processus de signification de la peinture fonctionne à partir d'un réseau de relations variable et ouvert, de sorte que sa recherche est d'une grande complexité et d'un intérêt particulier.

Avec tout cela, il a été considéré que, bien que les œuvres figuratives fassent constamment référence à la réalité perceptible, elles génèrent une réalité singulière. C'est-à-dire qu'elles présentent une *réalité de réalités* où les contextes relatifs au spectateur, au créateur et à l'œuvre convergent, ce qui implique la nécessité d'aborder son interprétation depuis une perspective pragmatique. Il se conforme ainsi ce que l'on peut appeler une *réalité picturale*, qui est celle qui permet l'existence d'une distance par rapport à la réalité perceptible à laquelle elle fait référence, permettant de mettre en doute les conventions qui lui sont propres. Cet éloignement favorise donc la nature critique et axiologique de l'ironie, puisqu'il permet d'observer la réalité environnante à travers un regard plus large.

Même ainsi, on a observé qu'une figuration ironique n'apparaît pas chaque fois qu'il y a la rupture d'une convention ou d'une norme. Cette interruption doit provoquer une nécessité de réflexion et d'introspection. De ce fait le spectateur adoptera une attitude ironique quand il trouvera que ce que l'œuvre montre est une fausseté qui, d'habitude, est assumée comme vérité. Des idées préconçues seront donc remises en question, de telle sorte qu'il surgira un conflit entre ce qui est supposé être défini d'une certaine façon et les diverses manières de l'interpréter.

On doit tenir compte, par conséquent, de la manière où la réalité picturale et la réalité à laquelle elle fait référence s'entrelacent entre elles, ce qui souligne la nécessité, déjà mentionnée, de posséder des connaissances contextuelles qui permettent de connaître les connotations liées au référent. Le créateur d'une œuvre picturale capable de promouvoir de l'ironie devra, pour sa part, avoir l'intention de provoquer un conflit de sens ou de remettre en question une supposition ou une convention. Il ne sera pas nécessaire, cependant, qu'il ait l'intention de susciter de l'ironie de manière préméditée, bien que cela soit possible également.

Les approches exposées jusqu'à présent démontrent la capacité de la peinture de générer un discours critique causé à travers un regard ironique. En même temps, ils facilitent au spectateur un travail d'interprétation plus riche et perspicace. Arrivés à ce point, il devient nécessaire d'exposer quel type d'ironie peut être généré en peinture.

Ainsi, on a abordé d'une manière plus spécifique la fusion entre peinture et ironie. Tenant compte qu'à l'aide de la recherche sur l'évolution de l'ironie, on a constaté qu'il s'agit d'un mode d'expression qui échappe à toute définition précise, et qui requiert le regard du spectateur pour pouvoir prendre forme, on est ainsi arrivé à la conclusion qu'il n'est pas possible de déterminer une typologie concrète d'ironies. Néanmoins, on a observé qu'il y a quatre paramètres qui se répètent dans toutes les œuvres picturales où une ironie peut apparaître, et qu'il est également possible de différencier certains facteurs qui permettent de la reconnaître.

Lorsqu'on a observé les paramètres fondamentaux pour que l'ironie puisse surgir dans les œuvres picturales, (1) on a d'abord remarqué que l'œuvre doit manifester un conflit entre ce qui est apparent et le réel. C'est-à-dire que la correspondance entre la réalité picturale et la réalité à laquelle elle fait référence doit être interrompue ou, en tout cas, générer un conflit de sens qui induit le spectateur à reconsidérer la signification superficielle que transmet l'œuvre. (2) Il sera également nécessaire que, grâce à ce conflit, une supposition ou une convention soit mise en doute, ou un aspect propre de l'imaginaire collectif, de telle sorte que le spectateur soit impliqué dans le processus de signification. (3) Cela étant, l'œuvre devra traiter d'un sujet lié à des valeurs de caractère universel, ou faire référence à des questions qui concernent une communauté, ce qui entraînera une instabilité émotive qui poussera le spectateur à développer ses propres conclusions. (4) Pour cela, il faudra un cadre communicatif oscillant. C'est-à-dire que le spectateur devra tenir compte des contextes relatifs à l'auteur et à l'œuvre, prendre conscience de son propre contexte et expérience, et observer la manière de mettre tout cela en relation.

Les paramètres mentionnés, comme il a été indiqué, feront partie de toute œuvre capable de susciter de l'ironie. Même ainsi, ils requièrent un certain éloignement, de la part du spectateur, par rapport aux habitudes et aux conventions qui arrivent souvent à se naturaliser dans notre perception de la réalité. À cause de cela, il n'est pas toujours facile ou évident de reconnaître s'il est possible d'interpréter une œuvre à travers un regard ironique. Néanmoins, on a observé ensuite qu'il y a certains facteurs qui peuvent fonctionner comme des pistes qui indiquent cette possibilité.

L'un des facteurs principaux qui peuvent aider le spectateur à prendre conscience de la possibilité d'interpréter une œuvre ironiquement, est la signification que peut ajouter un texte qui l'accompagne. Parmi ces textes, ceux qui influent d'une manière directe sur les œuvres se détachent, c'est-à-dire, ceux qui apparaissent dans l'œuvre ou tout près. On a observé, ainsi, que le titre qui accompagne une œuvre est le texte qui ajoute le plus souvent de l'information au processus de signification, indiquant la possibilité de l'interpréter ironiquement. De même, lorsqu'une attente est interrompue, c'est-à-dire, quand il y a rupture d'une norme, cela peut signaler que l'œuvre implique un contraste capable de provoquer de l'ironie. Cela étant, l'existence d'une opération rhétorique (dont le fonctionnement a été étudié dans le deuxième chapitre), sera également un indicateur de cette possibilité.

Comme il a été remarqué au préalable, il ne semble pas faisable d'exposer une typologie d'ironies en peinture, de même qu'il n'est pas possible de donner une définition fermée d'un type de *peinture ironique*, puisque les deux options entraîneraient une théorisation hermétique qui, d'une certaine manière, irait contre la nature ouverte aussi bien de l'ironie que de la propre peinture. Cependant, grâce à l'observation des paramètres et des facteurs récemment présentés, il a été possible de différencier quatre types généraux de contrastes sur lesquels toute expression ironique surgit en peinture. C'est-à-dire que l'on trouve un de ces contrastes sous toute ironie qui peut être générée à travers une œuvre picturale. On a observé, également, qu'ils peuvent même fonctionner comme indicateurs d'ironie, mais que

leur présence ne suppose pas, nécessairement, son existence. En fait, on a considéré qu'il peut y avoir conjointement dans une même œuvre plus d'un de ces contrastes ; mais même ainsi, en général, un seul dirigera l'ironie que cette œuvre pourra générer.

Il s'agit de quatre types de contrastes dont la caractéristique principale est qu'ils comportent un conflit entre la réalité de l'œuvre et la réalité perceptible. On a différencié ainsi un contraste entre le contenu et l'expression d'une œuvre ; un autre contraste entre la réalité picturale et le contexte communicatif auquel elle fait référence ; et, finalement, un contraste qui arrive entre l'œuvre et d'autres œuvres artistiques auxquelles elle fait référence, si c'est le cas. Mais même ainsi, ce sont quatre contrastes qui peuvent être redéfinis si on délimite, selon certains paramètres spécifiques, le type d'œuvres picturales qui à un moment donné peuvent faire l'objet d'une étude. De telle sorte qu'ils ne supposent pas une classification fermée mais tout le contraire, une base théorique générale qui permet d'aborder l'interprétation d'une œuvre avec un regard plus aigu.

Les investigations exposées ci-dessus, qui ont permis d'observer de plus près la relation entre la peinture et l'ironie, conformément un cadre théorique qui permet de s'immerger dans l'interprétation d'une œuvre à partir d'un point de vue en particulier. Son objet principal n'est pas que de prendre en considération tous les aspects qui peuvent influencer sur le processus de signification d'une œuvre, afin d'observer sa capacité de susciter un discours indirect qui amène le spectateur à adopter une attitude ironique et à s'enfoncer dans un exercice d'introspection. Arrivés à ce point, on a jugé opportun de contacter quelques artistes dont l'œuvre a été citée tout au long de la recherche, et de leur poser deux questions sur le rôle que l'ironie accomplit aussi bien dans la peinture en général que dans leur œuvre en particulier. On a pu, ainsi, exposer l'opinion personnelle de quelques artistes, complétant, d'une certaine façon, les théories exposées au préalable.

INTRODUCCIÓN

Finallement, les recherches réalisées tout au long des trois premiers chapitres ont été employées dans l'interprétation du travail pictural de quatre artistes espagnols de l'actualité. Pour cela ils ont été interviewés au préalable de façon audiovisuelle, ce qui a permis de connaître de première main leur opinion, leur intention et leur motivation⁹. On a constaté, ainsi, que le fait d'avoir une plus grande connaissance à propos du contexte immédiat des artistes permet d'agrandir et d'enrichir l'interprétation de leurs œuvres. On a pu vérifier, également, l'effectivité des théories développées, et on a observé que l'ironie peut arriver dans des œuvres de toutes sortes. Avec cela, on a vérifié que l'artiste ne doit pas avoir, nécessairement, l'intention de promouvoir un discours ironique, mais seulement le propos de remettre en question une convention, d'offrir une nouvelle approche sur la réalité environnante, qui induise le spectateur à reconsidérer sa propre perspective. De telle sorte qu'en dernier ressort, l'ironie arrive dans le processus d'interprétation réalisé par le spectateur. Même ainsi, on a pu observer que, bien que l'ironie surgisse à travers le regard du spectateur, une fois que l'on connaît l'opinion des artistes cette ironie peut arriver soit à se souligner, soit à devenir spécialement subjective.

Nous avons conclu, ainsi, que la peinture est un mode d'expression qui permet le développement d'un discours indirect et critique où l'ironie peut apparaître dans toute son essence. On a démontré qu'il y a une série de facteurs et de paramètres qui permettent de reconnaître avec plus de compétence la capacité d'une œuvre pour générer de l'ironie, et qu'il existe quatre types de contrastes qui, d'une certaine manière, définissent la nature de l'ironie qui a lieu dans la peinture. On a confirmé, ainsi, qu'au moyen d'une interprétation dirigée à partir d'aspects qui permettent la reconnaissance d'une figuration ironique, il est possible d'aborder une œuvre picturale d'un point de vue plus complexe et coopératif, et de s'immerger dans son processus de signification d'une façon plus aigüe.

⁹ La transcription des interviews, et un DVD qui contient l'enregistrement audiovisuel édité, sont en appendice à la fin de la recherche.

Discussion générale

La curiosité de comprendre ce qui nous entoure est intrinsèque à l'être humain. La peinture joue un rôle très important dans tout cela, puisque c'est un mode d'expression qui nous permet d'aborder la réalité où nous vivons à travers un regard particulier. L'ironie, pour sa part, met en évidence que la réalité perceptible est variable et qu'elle peut se contempler à partir de divers points de vue. Peinture et ironie se présentent, ainsi, comme deux modes d'expression qui nous invitent à reconsidérer ce qui nous entoure.

Cela étant, nous croyons que l'étude de la peinture à partir d'un point de vue lié aux propriétés de l'ironie peut nous amener à adopter une nouvelle perspective par rapport aux capacités communicatives des œuvres picturales. Nous nous demandons, donc, quel est le rôle que l'ironie accomplit dans la peinture, comment elle peut être reconnue, comment elle influe sur le processus de signification des œuvres picturales, et si divers types d'ironie peuvent être différenciés en peinture.

Ensuite nous éclaircirons dans quel contexte de débat se trouve la recherche, quel est l'état actuel du sujet investigué et pourquoi nous pensons qu'il est nécessaire d'intervenir et, finalement, nous exposerons ce que nous essayons d'apporter avec notre étude.

* * *

Originellement, l'"ironie" comme concept et come terme, est apparue dans l'art oratoire et a eu une grande influence sur le théâtre. Elle est devenue partie intégrante de la philosophie et de la littérature, deux champs d'étude où elle a été longuement étudiée. En fait, tout au long des siècles, la tentative de décrire et de comprendre la nature et l'emploi de l'ironie a donné lieu à de nombreux écrits et débats. Non seulement parce que c'est un type de stratégie qui évolue dans le

domaine de la relativité, mais à cause de sa capacité pour activer un plan signifiant dynamique, puisque, en plus de déplacer les signifiés, elle réussit à les rendre oscillatoires.

L'ironie évolue, donc, dans le domaine du relatif, de l'ambiguïté et du figuré, à tel point qu'au fil du temps, elle a aussi suscité de l'intérêt dans divers champs artistiques. En fait, on peut dire qu'il s'agit d'un mode d'expression qui trouve sa plénitude au moyen de l'art, puisque cela procure un plan subjectif qui permet de mettre en doute les suppositions et les conventions liées à la réalité dans laquelle nous vivons.

Les processus de signification de la peinture, par leur part, ont été amplement étudiés à partir de la rhétorique et de la sémiotique. Il a ainsi été mis en valeur qu'elle possède une grande capacité polysémique qui en fait, en même temps, une manière complexe d'expression qui échappe continuellement aux conceptualisations hermétiques.

Nombreux sont les spécialistes qui ont fait des recherches sur l'ironie depuis le classicisme jusqu'à nos jours, mais les champs de connaissance d'où proviennent la plupart des recherches, sont toujours la philosophie et la littérature. Cependant, les dissertations réalisées sur l'ironie et l'intérêt qui en découle ont permis la diversification des champs d'étude. Avec le temps, donc, l'ironie fait l'objet de recherches dans divers champs de connaissance, de la psychologie à la sculpture ou la musique, même si ceux qui étudient sa complexité avec insistance sont des littéraires ou des philosophes. Si nous prenons le champ pictural, nous observons que, bien que l'ironie soit étroitement liée à la pratique artistique, les écrits et les documents qui traitent de la relation entre peinture et ironie ne sont pas abondants. Tout au contraire, on peut trouver des articles et des essais qui parlent du lien entre les deux modes d'expression, mais il s'agit de rapprochements qui ne se concentrent pas spécialement sur ce sujet. Même ainsi, il y a des études, concernant généralement la rhétorique et la sémiotique, qui font référence à la façon dont on

peut comprendre l'ironie dans les œuvres picturales. Parmi elles se détachent le livre la *Rhétorique de la peinture* (2000) d'Alberto Carrere et de José Saborit, et le *Traité du signe visuel* (1992) du Groupe μ , qui, comme on pourra l'observer, nous serviront d'appui tout au long de la recherche. Ce sont, cependant, des théories dont le propos ne porte pas sur l'ironie ; bien qu'elles y fassent référence, elles ne se concentrent pas sur la recherche des particularités de l'expression ironique en peinture.

En somme, on peut dire que l'ironie n'a pas été suffisamment étudiée dans la peinture, spécialement depuis le champ pictural. Nous considérons, donc, que la relation entre les deux modes d'expression peut être un territoire très fertile pour la recherche, puisqu'elle nous permettra d'étudier la peinture d'un nouveau point de vue, d'explorer sa capacité significative à partir du côté ironique, et d'envisager l'ironie et ses facultés communicatives à partir d'une nouvelle perspective.

* * *

Moyennant cette recherche nous essaierons d'apporter un nouveau point de vue par rapport à l'interprétation des œuvres picturales, et d'exposer une théorie qui permettra de reconnaître le mode de fonctionnement de l'ironie en peinture. Nous croyons, par là, qu'il pourra aussi être considéré comme une contribution aux nombreuses études réalisées jusqu'à maintenant sur le procédé des expressions ironiques.

L'ironie est un concept très étendu qui perd souvent une partie de sa valeur comme mode critique de réflexion. Si nous prenons le champ pictural, nous observons, par exemple, qu'il est très habituel de dire qu'une œuvre est *ironique* quand nous y trouvons un type de contradiction. Nous considérons, ainsi, que l'ironie est devenue un terme dont l'emploi réduit sa nature. À cause de cela, l'objectif global qui enveloppe cette recherche consistera à aller à la rencontre de la peinture et de l'ironie, afin de faire ressortir la valeur de l'ironie non comme une forme simple de

mettre des acceptions de divers caractère en contradiction, mais comme une manière de pensée qui surgit à travers le regard du spectateur, et qui permet de s'immerger dans une œuvre d'une façon critique et réflexive.

En partant de cette perspective, une des intentions principales de cette investigation sera d'observer quel est le rôle que l'ironie accomplit au sein de la pratique picturale. Même ainsi, nous devons indiquer que nous ne croyons pas qu'il existe, a priori, un type de peinture qui peut être définie d'une manière générique comme *ironique*, puisque nous ne concevons pas l'ironie comme une typologie, mais comme une forme d'expression, comme un recours pour accéder à des réflexions ambivalentes. Nous croyons, cependant, qu'il existe certaines œuvres qui ont la capacité de générer de l'ironie, ce qui nous amène à rechercher quelles sont les caractéristiques que ces œuvres ont en commun. L'un de nos objectifs sera donc de décrire les paramètres qui se répètent dans ces œuvres capables de promouvoir de l'ironie, et les indices que nous pouvons trouver dans une œuvre picturale pour pouvoir la reconnaître comme ironique.

Nous essaierons, ainsi, de discerner quelle est la manière la plus appropriée d'aborder la lecture d'une œuvre picturale ayant pour but la reconnaissance d'une expression ironique, et ce qu'une expression de ce genre transmet, c'est-à-dire, quelles sont les possibilités signifiantes qu'elle offre. De sorte que nous entrerons dans une étude qui implique un travail intense sur l'interprétation des œuvres picturales, tout en nous concentrant sur leur mode de signification.

L'autre but primordial est, donc, d'élaborer un cadre théorique qui nous permettra d'observer dans quelles conditions l'ironie apparaît dans les œuvres picturales et quels sont les aspects qui permettent de les reconnaître. C'est-à-dire, d'observer quand une œuvre picturale peut se considérer ironique. Pour cela, nous rechercherons la manière dans laquelle l'expression ironique et le processus de signification d'une œuvre fonctionnent. Nous nous proposons d'exposer le point de vue qui permet d'interpréter une œuvre picturale pour pouvoir reconnaître

comment l'ironie en peinture prend forme et de présenter ainsi une nouvelle perspective à partir de laquelle nous pouvons aborder les peintures.

Pour finir, nous devons indiquer que, parallèlement, notre propos est que les théories consolidées tout au long de cette recherche puissent fonctionner comme un recours d'interprétation et qu'elles aient une applicabilité didactique. Cela sera dirigé, avant tout, à l'enseignement des Beaux Arts, mais nous croyons qu'elle pourra également être appliquée à d'autres champs, lorsqu'il existe un intérêt de travailler sur l'interprétation des images.

CAPÍTULO I

EL DEVENIR DE LA IRONÍA

L'évolution de l'ironie

El término *ironía* proviene del griego *eironeia* -ειρωνεία-, que significa simulación, empleo de pretextos; se trata de un término que deriva de los verbos griegos *eíro* -είρω-, que significa «decir», y *eiromai* -ειρομαι-, que significa «preguntar a alguien». Es por ello que el término originario se interpreta como «preguntar fingiendo ignorancia»¹⁰.

“La palabra *eíron*, *eironeía*, se halla anotada en la lengua griega desde alrededor del año 400 a. C. El irónico (*eíron*) venía a describir, tanto en la moral como en la sofística¹¹, así como también en la comedia helénica [...] a un carácter más bien negativo, esto es, el de una persona que finge o disimula hasta el grado máximo, aparentemente el simulador por excelencia”¹².

¹⁰ Vid. Pabon, J. Manuel (1967), *Diccionario Manual Griego Clásico-Español*. Barcelona: Vox, pp. 178-179.

¹¹ Sofística: movimiento intelectual del siglo V a. C. desarrollado en Atenas, preocupado primordialmente por la educación de los ciudadanos. Sócrates y Platón combatieron este movimiento por sus conclusiones relativistas y escépticas. Vid. Echegoyen Olleta, Javier (1995), *Historia de la Filosofía: vocabulario y ejercicios* (vol. I: Filosofía Griega). Madrid: Edinumen, Iniciación Universitaria, p. 48.

¹² Onetto Muñoz, Breno Marcelo, "Ironía clásica e ironía temprano romántica. Prehistorias de la dicción". Manuscrito, dentro del Proyecto de Investigación *Ironía y pathos trágico. La rehabilitación de la aisthesis en la filosofía alemana del s. XIX*. Instituto de Filosofía y Estudios Educativos, Universidad Austral de Valdivia (Chile), 2006, p. 1. Disponible en línea, vid. URL: humanidades.uach.cl/articulos/onetto2.pdf

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Para adentrarnos en el universo de la ironía y conocer sus raíces, en primer lugar es necesario que nos situemos ante un espectáculo de teatro griego. Observaremos, así, que la escena se completa por dos personajes: el espectador reconoce en uno de ellos el «fanfarrón que alardea», aquel que aparenta saber más de lo que en realidad sabe, y en el otro su contrapunto, el que aparenta saber menos de lo que sabe, y que buscará por todos los medios ridiculizar al «falso bravo»¹³.

Los griegos designaban a dichos personajes mediante los nombres de *alazon* y *eíron* –de donde derivan los términos *alazoneía* y *eironeía*–. Pere Ballart¹⁴, estudioso de la ironía, aclara esta distinción señalando que,

El primero pasó a significar toda aquella actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge unas aptitudes que está muy lejos de poseer, mientras que el segundo (en aquel entonces era imposible todavía predecir cuán larga sería su fortuna en el acervo de la cultura occidental) indicó a partir de aquel momento el talante de alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y, por medio de sinuosas estratagemas se sale con la suya.¹⁵

Ambas posturas contienen cierto grado de negatividad, dado que ninguna de las dos se muestra tal y como es. Pero desde un punto de vista moral puede decirse que la actitud del *alazon* conlleva un tipo de negatividad más grave, puesto que al aparentar un conocimiento superior al que realmente posee, desvela que desea sacar provecho de su comportamiento.

Puede así comprenderse que originalmente la ironía nace como un modo de comunicación ligado a la moral, y como parte de las relaciones humanas. Al mismo tiempo, se presenta como una muestra de la capacidad del ser humano para

¹³ Vid. Ballart, Pere (1994), *Eironeía. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, Biblioteca general 18, p. 40.

¹⁴ Pere Ballart Fernández (Barcelona, 1964).

¹⁵ Ballart, 1994, p. 40.

expresarse de manera indirecta y para crear pantomimas, para idear una simulación y conseguir que los demás la crean como verdadera.

Más aún, creemos que se trata de un modo de expresión asociado con una función neuronal que ha sido estudiada científicamente. Con ello queremos hacer referencia a las denominadas *neuronas espejo*, un tipo de neuronas descubiertas en 1996 en la Universidad de Parma (Italia) por un grupo de científicos encabezados por Giacomo Rizzolatti¹⁶. Estudiando las neuronas que se activan al realizar un movimiento, Rizzolatti y su equipo descubrieron que son también las que nos dan la capacidad de imitar una acción a través de una asimilación neuronal. Es decir, observaron que cuando realizamos un movimiento se activan un tipo de neuronas, y que cuando observamos que otra persona realiza el mismo movimiento se activan las mismas neuronas, sin necesidad de simular el gesto, esto es, tendemos a imitarlo automáticamente. Este tipo de neuronas son igualmente las que nos permiten situarnos emocionalmente en el lugar de otro, por lo que también son conocidas como «neuronas de la empatía».

En el curso de la investigación descubrieron que las neuronas espejo también forman parte de los primates, pero que a diferencia de estos, las del ser humano han evolucionado capacitándonos a creer, por impulso, aquello que no es. Como buen divulgador, Eduard Punset¹⁷ lo explica mediante un ejemplo muy aclarativo. Expone que, cuando un primate y un humano realizan un gesto para tomar un caramelo, en ambos casos se activan las neuronas espejo. Sin embargo, y es aquí donde según Punset yace el origen del engaño, cuando se realiza el mismo gesto pero sin que haya ningún caramelo, sino haciendo como si lo hubiera, entonces, la reacción no es la misma:

¹⁶ Giacomo Rizzolatti. Catedrático de Fisiología Humana en la Universidad de Parma.

¹⁷ Eduard Punset Casals (1936, Barcelona).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Pues ocurre que en el caso del humano se activa la misma neurona, si bien en el caso del primate no se activa en absoluto. Realizar un movimiento prensil –así lo llaman en el laboratorio– en ausencia de un objeto no activa ninguna descarga en el cerebro del primate porque, sencillamente, los primates no hacen pantomimas; no saben mentirse a sí mismos ni a los demás simulando que están comiendo un caramelo cuando no lo están haciendo y menos aún comiendo.¹⁸

Con ello, Punset indica que a lo largo de la evolución del ser humano, llegó un momento en el que aprendimos a hacer pantomimas:

Había nacido la verdad imaginada o, si se quiere, la mentira y la capacidad, gracias a las neuronas espejo, de que los demás creyeran lo que yo estaba sugiriendo sin tener en las manos el objeto de verdad, o nada en su lugar, o el beso digital en el campo de las emociones, o el Dios imaginado en el de la religión. La magia había precedido a la ciencia y ahora esta última anunciaba la ciencia ficción.¹⁹

Es ahí donde consideramos que nace, primariamente, la capacidad de ironizar del ser humano. En cierto modo puede decirse que la ironía es una forma evolucionada de la mentira, que permite no ya mentir sino comunicarse de manera indirecta para poder trascender el sentido de aquello que se expresa. Es decir, a diferencia de la mentira, la ironía no oculta una información mostrando otra, sino que muestra aquello que quiere expresar, pero lo hace indirectamente.

En este sentido, el estudioso de la ironía Pierre Schoentjes²⁰ explica que,

¹⁸ Punset, Eduard, “El momento en que aprendimos a mentir”. Eduard Punset [en línea, blog], (en. 2010). Disponible en URL: eduardpunset.es/3349/general/el-momento-en-que-aprendimos-a-mentir Cf. Jacoboni, Marco (2009), *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*. Buenos Aires: Katz, Conocimiento.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Dr. Pierre Schoentjes (Bélgica, 1963).

L'ironie est un mode de discours indirect qui prend certaines libertés avec cette vérité dont l'homme est censé faire preuve dans ses relations avec les autres. Si l'être et le paraître ne coïncident pas comme le veut la morale de la sincérité, l'ironiste n'est cependant pas un menteur. Loin de chercher à tromper et donc à maintenir l'illusion créée par son mensonge, l'ironiste veut que ses allusions soient comprises et il veillera donc à ne jamais verrouiller complètement l'accès à la signification de ses propos. L'ironie demande à être percée à jour : elle ferme la porte mais laisse une clé suspendue à côté de l'encadrement, voire engagée bien visiblement dans la serrure, elle invite celui qui fait route derrière elle et le guide en lui montrant comment procéder pour la rejoindre. Son sourire et son clin d'œil signifient : «Suis-moi».²¹

Se explicita, así, que la ironía se desenvuelve en el suceder de un complejo discurso indirecto, en el cual el lector debe ser capaz de realizar las asociaciones necesarias para poder concebir un plano de significación que vaya más allá del aparente sentido de aquello que se le está expresando. En suma, la ironía nace a partir de un proceso cognitivo que implica un diálogo de compleja estructura, en el cual interviene la capacidad de la mente para oscilar entre los campos de la apariencia y de la realidad.

Para comprender más profundamente el modo en el que se desenvuelve la ironía, y poder así abordar su funcionamiento a través de las obras pictóricas, a continuación nos adentraremos en la exploración del modo en el que evolucionó la conceptualización del término, y en los diversos enfoques desde los que ha sido planteada.

²¹ "La ironía es un modo de discurso indirecto que se toma ciertas libertades respecto a esa verdad que el hombre da por supuesta en sus relaciones con los demás. Si bien el ser y el parecer no coinciden como lo requiere la moral de la sinceridad, ello no implica que el ironista sea mentiroso. Lejos de buscar el engaño y, por tanto, de querer mantener la ilusión creada por su mentira, el ironista quiere que sus alusiones sean comprendidas y velará, por tanto, para que no quede cerrado el acceso a la significación de sus propósitos. La ironía invita a abrirse camino paso a paso: cierra la puerta pero al lado de ella deja colgada una llave, incluso colocándola bien visiblemente en la cerradura, invitando y guiando a quien vaya tras ella y mostrándole cómo proceder para reunirse con ella. Su sonrisa y su guiño significan: «Sígueme»" (trad. personal). Schoentjes, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, Point Essais-Lettres 467, p. 148.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

* * *

La ironía goza de un extenso recorrido histórico; ha sido estudiada desde el clasicismo, y son numerosas las disertaciones que se han realizado acerca de su comportamiento, funcionalidad y aplicabilidad. Pero, aunque son muchos los que se han embarcado en la compleja tarea de clasificarla, no existe una tipología que sea considerada válida de manera «universal». Se trata de clasificaciones circunscritas a marcos teóricos concretos que determinan las acotaciones a las que ceñir el término, en base a sus fines y al área de conocimiento al que pertenecen.

Observamos, así, que determinar en qué consiste exactamente aquello que puede comprenderse como «irónico» requeriría identificar la ironía como algo concreto, casi como un adjetivo. Lo cual sería un ataque a su naturaleza relativa, puesto que la ironía surge a partir de las relaciones que se generan entre lo que se expresa y lo que parece expresarse, bajo la influencia del contexto y de las características del lenguaje en el que se desenvuelve.

A continuación, comenzaremos abordando su devenir histórico y los diversos enfoques desde los que ha sido planteada. Observaremos, igualmente, el lugar que ocupa en la práctica artística y pictórica actual, con tal de acoger una amplia perspectiva que nos permita entender su funcionamiento. Seguidamente, exploraremos el vínculo existente entre ironía y humor, puesto que son dos modos de expresión íntimamente ligados entre sí, y gracias a su estudio será más fácil concebir la esencia de la ironía. Por último, trataremos de describir su naturaleza teniendo en cuenta las teorías expuestas previamente, para poder conocer el modo en el que significa.

INTRODUCTION AU CHAPITRE I

Pour entrer dans l'univers de l'ironie et en connaître les racines, il est nécessaire, en premier lieu, de nous situer devant un spectacle de théâtre grec. Nous observerons, ainsi, que sur la scène il y a deux personnages : le spectateur reconnaît chez l'un d'eux le "fanfaron qui se vante", celui qui fait semblant d'en savoir plus que ce qu'il sait en réalité, et chez l'autre, son contrepoint, ce qui fait semblant d'en savoir moins que ce qu'il sait, et qui cherchera par tous les moyens à ridiculiser le "faux brave"²².

Les Grecs désignaient ces personnages moyennant les noms d'*alazon* et *eíron* - d'où viennent les termes *alazoneia* et *eironeia*-. Pere Ballart, spécialiste en ironie, éclaircit cette distinction en signalant que²³,

El primero pasó a significar toda aquella actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge unas aptitudes que está muy lejos de poseer, mientras que el segundo (en aquel entonces era imposible todavía predecir cuán larga sería su fortuna en el acervo de la cultura occidental) indicó a partir de aquel momento el talante de alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y, por medio de sinuosas estratagemas se sale con la suya.²⁴

Les deux attitudes contiennent un certain degré de négativité, étant donné qu'aucune des deux ne se montre telle qu'elle est. Mais d'un point de vue moral on peut dire que l'attitude de l'*alazon* a un type de négativité plus grave, puisqu'il dévoile qu'il désire tirer profit de son comportement, tout en feignant une connaissance supérieure à celle qu'il possède réellement.

²² Vid. Ballart, Pere (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, Biblioteca general 18, p. 40.

²³ Pere Ballart Fernández (Barcelona, 1964).

²⁴ « Le premier a fini par représenter toute cette attitude vaniteuse, et au fond stupide, de celui qui feint des aptitudes qu'il ne possède pas, loin de là, tandis que le deuxième (à l'époque, il était impossible de prédire si son sort serait durable au sein du patrimoine de la culture occidentale) indique, à partir de ce moment, l'attitude de quelqu'un, apparemment démuné, qui cache son jeu et arrive à ses fins au moyen des stratagèmes sinueux » (trad. personnelle). Ballart, 1994, p. 40.

On peut donc ainsi comprendre que l'ironie naît originellement comme une forme de communication liée à la morale, et qu'elle fait partie des relations humaines. En même temps, elle se présente comme un signe de la capacité de l'être humain pour s'exprimer d'une manière indirecte et pour créer des pantomimes, pour concevoir une simulation et pour obtenir que les autres la considèrent comme vraie.

Bien plus, nous croyons qu'il s'agit d'un mode d'expression associé à une fonction neuronale qui a été étudiée scientifiquement. Nous voulons, par là, faire référence aux *neurones miroir*, un type de neurones découverts en 1996 à l'Université de Parme (Italie) par un groupe de scientifiques dirigés par Giacomo Rizzolatti²⁵. Étudiant les neurones qui s'activent lorsqu'on réalise un mouvement, Rizzolatti et son équipe ont découvert qu'ils nous donnent aussi la capacité d'imiter une action à travers une assimilation neuronale. C'est-à-dire qu'ils ont observé que quand nous réalisons un mouvement, certains neurones s'activent, et que quand nous observons qu'une autre personne réalise le même mouvement, les mêmes neurones s'activent, sans nécessité de simuler le geste, c'est-à-dire que nous tendons à l'imiter automatiquement. Ces neurones sont également ceux qui nous permettent de nous situer émotionnellement à la place de l'autre, c'est pourquoi on les appelle "neurones de l'empathie".

Au cours de la recherche ils ont découvert que les neurones miroir se trouvent aussi chez les primates, mais que contrairement à ceux-ci, ceux de l'être humain ont évolué et nous permettent de croire, par impulsion, ce qui n'est pas. Comme bon divulgateur, Eduard Punset²⁶ l'explique au moyen d'un exemple très éclaircissant. Il expose que, quand un primate et un humain réalisent un geste pour prendre un bonbon, dans les deux cas les neurones miroir s'activent. Cependant, et c'est ici que se trouve l'origine du mensonge selon Punset, quand on réalise le même geste sans qu'il y ait de bonbon, mais en faisant semblant, alors, la réaction n'est pas la même :

²⁵ Giacomo Rizzolatti. Professeur de Physiologie Humaine à l'Université de Parme.

²⁶ Eduard Punset Casals (1936, Barcelone).

Pues ocurre que en el caso del humano se activa la misma neurona, si bien en el caso del primate no se activa en absoluto. Realizar un movimiento prensil –así lo llaman en el laboratorio– en ausencia de un objeto no activa ninguna descarga en el cerebro del primate porque, sencillamente, los primates no hacen pantomimas; no saben mentirse a sí mismos ni a los demás simulando que están comiendo un caramelo cuando no lo están asiendo y menos aún comiendo.²⁷

Punset indique, par là, que tout au long de l'évolution de l'être humain, il est arrivé un moment où nous avons appris à faire des pantomimes :

Había nacido la verdad imaginada o, si se quiere, la mentira y la capacidad, gracias a las neuronas espejo, de que los demás creyeran lo que yo estaba sugiriendo sin tener en las manos el objeto de verdad, o nada en su lugar, o el beso digital en el campo de las emociones, o el Dios imaginado en el de la religión. La magia había precedido a la ciencia y ahora esta última anunciaba la ciencia ficción.²⁸

C'est là que nous considérons que naît, originellement, la capacité d'ironiser de l'être humain. D'une certaine manière on peut dire que l'ironie est une forme évoluée du mensonge, qui permet non seulement de mentir mais aussi de communiquer d'une façon indirecte pour pouvoir dépasser le sens de ce que l'on exprime. C'est-à-dire que contrairement au mensonge, l'ironie ne cache pas

²⁷ « Il arrive donc que dans le cas de l'humain le même neurone s'active, alors que dans le cas du primate, il ne s'active pas du tout. Réaliser un mouvement préhensile - on l'appelle ainsi en laboratoire - en l'absence d'un objet n'active aucun décharge dans le cerveau du primate parce que, tout simplement, les primates ne font pas de pantomimes ; ils ne savent pas se mentir à eux-mêmes ni aux autres en faisant semblant de manger un bonbon qu'ils n'ont pas pris et moins encore mangé » (trad. personnelle). Punset, Eduard, "El momento en que aprendimos a mentir". Eduard Punset [en línea-blog], (en. 2010). Disponible sur URL: eduardpunset.es/3349/general/el-momento-en-que-aprendimos-a-mentir Cf. Iacoboni, Marco (2009), *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*. Buenos Aires: Katz, Conocimiento.

²⁸ « Grâce aux neurones miroir la vérité imaginée était née ou, si l'on préfère, le mensonge et la capacité de faire croire aux autres ce que moi je suggérais sans avoir l'objet pour de vrai dans les mains, ou rien à la place, ou le baiser digital dans le domaine des émotions, ou un Dieu imaginé dans celui de la religion. La magie avait précédé la science et maintenant elle annonçait la science-fiction » (trad. personnelle). *Ibid.*

d'information en en montrant une autre, mais elle montre ce qu'elle veut exprimer, et elle le fait indirectement.

En ce sens, le spécialiste de l'ironie Pierre Schoentjes²⁹ explique que,

L'ironie est un mode de discours indirect qui prend certaines libertés avec cette vérité dont l'homme est censé faire preuve dans ses relations avec les autres. Si l'être et le paraître ne coïncident pas comme le veut la morale de la sincérité, l'ironiste n'est cependant pas un menteur. Loin de chercher à tromper et donc à maintenir l'illusion créée par son mensonge, l'ironiste veut que ses allusions soient comprises et il veillera donc à ne jamais verrouiller complètement l'accès à la signification de ses propos. L'ironie demande à être percée à jour : elle ferme la porte mais laisse une clé suspendue à côté de l'encadrement, voire engagée bien visiblement dans la serrure, elle invite celui qui fait route derrière elle et le guide en lui montrant comment procéder pour la rejoindre. Son sourire et son clin d'œil signifient : «Suis-moi».³⁰

Il est ainsi explicité, que l'ironie se développe lorsqu'il y a un discours complexe et indirect, où le lecteur doit être capable de réaliser les associations nécessaires pour pouvoir concevoir un plan de signification qui aille au-delà du sens apparent de ce qu'on lui représente. En somme, l'ironie naît à partir d'un processus cognitif qui implique un dialogue de structure complexe, dans lequel intervient la capacité de l'esprit à osciller entre les champs de l'apparence et de la réalité.

Pour comprendre plus profondément la façon dans laquelle se développe l'ironie, et pouvoir ainsi aborder son fonctionnement à travers les œuvres picturales, nous explorerons ci-après la façon dont la conceptualisation du terme a évolué, et les divers points de vue à partir desquelles elle a été soulevée.

* * *

²⁹ Dr. Pierre Schoentjes (Belgique, 1963).

³⁰ Schoentjes, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, Point Essais-Lettres 467, p. 148.

L'ironie jouit d'un parcours historique étendu ; elle a été étudiée depuis le classicisme, et nombreuses sont les dissertations qui ont été réalisées à propos de son comportement, fonctionnalité et applicabilité. Beaucoup se sont embarqués dans la tâche complexe de la classer, mais, il n'existe pas de typologie qui soit considérée valable d'une façon "universelle". Il s'agit de classifications circonscrites dans des cadres théoriques concrets qui déterminent les délimitations auxquelles on doit restreindre le terme, à partir de leurs fins et du champ de connaissance auquel elles appartiennent.

Nous observons, ainsi, que déterminer en quoi consiste exactement ce que l'on peut comprendre comme "ironique" demanderait d'identifier l'ironie comme quelque chose de concret, presque comme un adjectif. Ce qui serait une attaque à sa nature relative, puisque l'ironie surgit à partir des relations générées entre ce qui est exprimé et ce qui semble être exprimé, sous l'influence du contexte et des caractéristiques du langage où elle se développe.

Ensuite, nous commencerons par aborder son évolution historique et les divers points de vue à partir desquels elle a été soulevée. Nous observerons, également, la place qu'elle occupe dans la pratique artistique et picturale actuelle, afin d'avoir une ample perspective qui nous permette de comprendre son fonctionnement. Puis nous explorerons le lien existant entre ironie et humour, puisque ce sont deux modes d'expression intimement liés entre eux, et grâce à son étude il sera plus facile de concevoir l'essence de l'ironie. Finalement, nous essaierons de décrire sa nature en tenant compte des théories exposées au préalable, pour pouvoir connaître son mode de signification.

1.1 DESARROLLO HISTÓRICO DEL CONCEPTO «IRONÍA»

Comprender en qué consiste la ironía requiere ahondar en las diversas acepciones que se le han atribuido a lo largo de la historia, de modo que una mirada a los principales estudios sobre el término nos revelará la ambivalencia del mismo y nos acercará a su esencia. Antes de adentrarnos en ello cabe señalar que, generalmente, la ironía es asumida como un concepto aplicable a dos realidades diferentes: por un lado es concebida como *modo de expresión*, y por otro lado como *actitud vital*, como comportamiento humano. Tal y como observaremos a lo largo de este capítulo, se trata de dos perspectivas que convergen entre sí, y que han sido diferenciadas desde muy temprano por diversos estudiosos.

Para exponer el devenir de este concepto situaremos la indagación en dos etapas históricas, fundamentales para su cristalización: desde la Antigua Grecia (ca. 1100 a.C.) hasta el siglo XIX, y desde el siglo XX hasta la actualidad. De este modo, en primer lugar observaremos los inicios de la denominada *ironía socrática* y el modo en el que evolucionó. Nos introduciremos igualmente en la denominada *ironía romántica*, y acabaremos por observar su acepción durante el siglo XIX. En segundo lugar contemplaremos el recorrido de la ironía hasta la actualidad, y nos acercaremos a su relación con el humor.

Gracias a este repaso histórico podremos observar el modo en el que se conforma una expresión irónica y cuáles son sus principales características, lo cual nos facilitará, en los siguientes capítulos, abordar su proceder en las obras pictóricas.

1.1.1 Orígenes de la ironía: desde la antigua Grecia hasta el s. XIX

El concepto «ironía» surge en el siglo V a.C. de la mano de Sócrates³¹, orador griego que no legó su actividad por escrito; fueron discípulos suyos los que se encauzaron en dicha tarea. Esto conlleva que hasta el día de hoy hayan llegado diversas apreciaciones de los planteamientos de Sócrates (lo cual, paradójicamente, viene a reflejar lo que él mismo defendía, la relatividad inherente a cualquier juicio).

Los primeros pasos de la ironía, las concepciones más cercanas a Sócrates que pueden encontrarse, llegan de la mano de Jenofonte, Platón y Aristófanes³²; filósofos que ahondan en el fenómeno partiendo de sus propias tendencias filosóficas, pero que conjuntamente han proporcionado al mundo el complejo legado de Sócrates. Explorar las divergencias de sus teorías requeriría un estudio que se extiende más allá de nuestros propósitos, de tal manera que a continuación expondremos la naturaleza general de la *ironía socrática*, en base a los planteamientos de diversos estudiosos.

1.1.1.1 La *Ironía socrática* y su consecutiva evolución

Solo sé que no sé nada.

Sócrates

La esencia de la ironía propia de Sócrates afluía en el transcurso de su oratoria, donde utilizaba el siguiente recurso: al principio fingía que no sabía lo suficiente acerca de cualquier asunto, permitiendo que su contrincante opinase sobre ello; luego procedía a triturar dicha opinión, relativizándola. Con esta ficción de ignorancia, Sócrates conseguía que su contrincante fuera consciente de su propia ignorancia. Así, el que pretendía no saber, sabía, y el que pretendía saber, no sabía.

³¹ Sócrates (Atenas, ca.470 a.C.-399 a.C.).

³² Jenofonte (ca.431 a.C.- 354 a.C.); Platón (ca.427 a.C.-347 a.C.); Aristófanes (ca.444 a.C.-385 a.C.).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

El filósofo José Luis Ramírez³³ lo aclara del siguiente modo:

La eironeia socrática arraiga en esa condición humana que nos otorga conciencia de que, en el fondo, nada podemos saber ni expresar con adecuación plena. Entre el absoluto no saber y el creer saber, aparece *la ironía como una tensión que da origen al modo lingüístico de la interrogación*. La interrogación es ignorancia a sabiendas, ya que todo el que interroga, ignora y sabe al mismo tiempo. Mas la ironía no es la propia pregunta, sino aquella condición del individuo humano cuya manifestación lingüística más propia es la pregunta.³⁴

Puede decirse, por tanto, que la ironía se presenta como una actitud, como un *querer saber*. Observamos, con ello, que al igual que la necesidad de conocimiento es algo inherente a la naturaleza humana (razón por la cual podríamos ya considerar que cualquiera puede tener la capacidad de ironizar), la relatividad es congénita a todo conocimiento; lo cual nos hace comprender la ironía como una forma de relativizar el sentido que adquiere, tanto cultural como convencionalmente, lo que nos rodea.

Según el filósofo Søren Kierkegaard³⁵,

El preguntar designa, por una parte, la relación del individuo con el objeto, y por otra parte, la relación del individuo con otro individuo.³⁶

Con ello, sostiene que el conocimiento se basa en una red de relaciones, y que las posibles respuestas se multiplican dependiendo de la cantidad de perspectivas

³³ José Luis Ramírez González (Madrid, 1935).

³⁴ Ramírez, José Luis, "La existencia de la ironía como ironía de la existencia". Ponencia leída ante el *Seminario de Antropología de la conducta*. Universidad de Verano, San Roque (Cádiz), 1992, p. 8. (Las cursivas son nuestras). Disponible en línea, vid. URL: ub.es/geocrit/sv-63.htm

³⁵ Søren Kierkegaard (Copenhague, 1813-1855). Filósofo cuya tesis doctoral, titulada *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* y leída en la Universidad de Copenhague en 1841, gira en torno a las aportaciones que Sócrates hizo a la historia del pensamiento y del mundo, tomando como eje principal la ironía. Volveremos a él más adelante (vid. infra, p. 89 ss.).

³⁶ Kierkegaard, Søren (1841), *Escritos de Søren Kierkegaard. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Vol. I. Madrid: Trotta, 2006, p. 101.

desde las que sean planteadas, siendo todas ellas respuestas que conllevan una toma de conciencia acerca de lo que nos rodea. De este modo, podría decirse que el conocimiento recae, en última instancia, en la capacidad humana por relacionarse con el entorno, y desde este punto de vista, la ironía se presenta como una herramienta para conseguirlo.

Al mismo tiempo advertimos que este tipo de ironía, que ha sido denominada *ironía clásica* o *ironía socrática*, si bien nace de un diálogo en el que el ironista toma las riendas, no pretende vanagloriar al que sabe sino que se basa en la búsqueda de la verdad por medio de la toma de conciencia de la relatividad de cualquier opinión.

Tal y como indica el sociólogo y escritor francés Robert Escarpit³⁷,

L'intention de Socrate est-elle pédagogique, sans doute son «rebondissement» le porte-t-il jusqu'au monde des Vérités, mais il n'en passe pas moins par la phase critique, par la réduction à l'absurde.³⁸

Escarpit pone así de manifiesto que, si bien Sócrates llevaba al interlocutor a sufrir el vértigo de lo absurdo, a adentrarse en una aporía, le tendía después una mano segura, le ofrecía un impulso para hacer frente a dicho *impasse*. Se trata de una segunda fase, denominada «mayéutica», que prosigue a la expresión irónica.

Por tanto, el diálogo socrático sitúa a los interlocutores en un mismo plano, sumiéndolos en una plática donde se diferencian dos momentos: la ironía y la mayéutica.

³⁷ Robert Escarpit (Francia, 1918-2000).

³⁸ "La intención de Sócrates es pedagógica, sin duda su «repercusión» le lleva hasta el mundo de la Verdad, pero no pasa por la fase de crítica, por la reducción al absurdo" (trad. personal). Escarpit, Robert (1960), *L'Humour*. Paris: Presses Universitaires de France, Que sais-je? 877, 1976, p. 97.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

- La IRONÍA se presenta como la oposición a la opinión infundada y a la arrogancia de la conciencia dogmática que cree poseer la verdad. Se trata de preguntar bajo la apariencia de tener en alta estima el saber exhibido por el otro, para acabar mostrando la inconsistencia de los argumentos del mismo, poniéndolo en la tesitura de reconocer su propia ignorancia.

- Seguidamente, la MAYÉUTICA hace aflorar la verdad del interior de cada uno, donde estaba latente. El hecho de que la verdad procede de nuestro interior significa que no llegamos a poseer sino aquellas verdades que producimos en nosotros mismos. En la mayéutica se trata, precisamente, de pasar del *para mí* inicial al *en sí*, de buscar la esencia de lo que se está considerando.

Ambas fases permiten que el interlocutor pueda reconsiderar y valorar tanto la sostenibilidad de las convenciones como la relación que comparte con ellas. Al mismo tiempo, le inducen a reflexionar sobre el lugar que ocupa cada hecho, para que pueda así encontrar su propia perspectiva hacia todo ello y dar con su verdad personal. Es, con todo, una forma de abrir paso al relativismo sin que este resulte de carácter nihilista.

En relación con ello, el filósofo Vladimir Jankélévitch³⁹, quien en su obra *L'ironie* (1964) realiza una intensa reflexión acerca del devenir de la ironía, indica que,

Les hommes perdent à son contact [de Socrate] la sécurité trompeuse des fausses évidences, car on ne peut plus avoir écouté Socrate et continuer à dormir sur l'oreiller des vieilles certitudes : c'en est fini désormais de l'inconscience, du repos et du bonheur.⁴⁰

³⁹ Vladimir Jankélévitch (Francia, 1903-1985).

⁴⁰ "Los hombres pierden, al contactar con él [con Sócrates], la engañosa seguridad de las falsas evidencias, ya que una vez se ha escuchado a Sócrates, no es posible continuar durmiendo a la vera de las viejas certezas: la inconsciencia del descanso y de la felicidad, ya no ocupa lugar" (trad. personal). Jankélévitch, Vladimir (1964), *L'ironie*. Paris: Flammarion, Champs Essais 1066, 2011, p. 12.

Con ello, este autor concluye que Sócrates representa un principio de alerta y de movilidad: tal que *una criatura eléctrica*, moviliza lo inmóvil y contesta lo incontestable, siempre con la desconfianza en vela. Pero que no por ello paraliza a sus interlocutores, sino que los entorpece para *des-entorpecerlos*⁴¹.

Aun así, debe tenerse en cuenta que la ironía socrática es de doble filo: por una parte se presenta «Sócrates el sabio», y por otra parte «Sócrates *le fourbe*» [el astuto]. Es decir, si bien su diálogo es un modo de reconsiderar, o más bien de echar por tierra, lo asumido dogmáticamente y de inducir al interlocutor a la reflexión, es al mismo tiempo una técnica retórica de convicción, ya que si demuestra que la otra persona no tiene razón —dado que todo es relativo—, él mismo tiene la razón al expresar que nada puede saberse con certeza.

En suma, puede decirse que el ironista se muestra, ante todo, como un simulador por excelencia, que obra con astucia; siempre expectante para mostrar (que no demostrar), que nada es lo que parece. Así, ya desde sus comienzos la ironía pone de manifiesto la delgada línea existente entre la apariencia y la realidad, y más aún, apuesta por el distanciamiento respecto a las convenciones, en pro de la búsqueda de la verdad interior y personal. Características que, tal y como iremos viendo a lo largo de esta investigación, irán tomando cada vez más forma, perdurando hasta el día de hoy como propiedades esenciales de cualquier forma de ironía.

* * *

Antes de sumirnos en el repaso de la evolución del fenómeno, debemos señalar que una de las acepciones más extendidas de la ironía a lo largo de la historia es la que la reconoce como *el uso contrario de lo que sostiene el interlocutor* (definición que reduce la ironía a mero tropo y que no refleja su rica naturaleza). Esta conceptualización fue desarrollada por sofistas y retóricos posteriores a Sócrates,

⁴¹ *Ibíd.*, p. 13.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

quienes entendían la ironía como una modalidad de discurso que se expresa por medio de contrarios. Observamos, así, que ya desde los inicios del concepto, al término *ironía* se le atribuyen dos sentidos de diverso género.

El psiquiatra y psicoanalista Manuel Baldiz⁴² refleja la diferencia entre ambos indicando que,

Sócrates desarrolla el arte de preguntar, el arte de la conversación. De ahí su reproche a los sofistas, que supiesen hablar pero no conversar. La intención con la que uno pregunta puede ser de dos tipos: se puede preguntar para obtener una respuesta que contenga la plenitud deseada, o puede uno preguntar para succionar a través de la pregunta el contenido aparente, dejando en su lugar un vacío. El primero de los métodos es el especulativo y presupone que hay una plenitud. El segundo es el irónico y presupone que hay un vacío.⁴³

A este respecto, Jankélévitch considera que lo que Sócrates les reprocha a los sofistas es,

Mettre la charrue devant les bœufs, d'improviser là où il faudrait analyser, et de revenir, en somme, aux approximations routinières du probabilisme.⁴⁴

Señala, con ello, que Sócrates desbarata la impostura arribista de los sofistas:

Il prend un malin plaisir à crever leurs outres d'éloquence, à dégonfler ces vessies toutes pleines d'un vain savoir.⁴⁵

⁴² Manuel Baldiz Foz (Barcelona, 1952).

⁴³ Baldiz, Manuel, "Notas (parcialmente psicoanalíticas) sobre el humor y la ironía". *Intercanvis* [en línea]. No. 12, (jun. 2004), p. 15. Asociación «Intercanvis, papers de psicoanàlisis». Disponible en URI: intercanvis.es/autor/manuel_baldiz.html

⁴⁴ "Cruzar el puente antes de haber llegado a él, improvisar cuando es necesario analizar, y en suma, recaer en las habituales aproximaciones del probabilismo" (trad. personal). Jankélévitch (1964), 2011, p. 10.

⁴⁵ "Se regodea reventando sus odres de elocuencia, desinflando esas vejigas repletas de vano saber" (trad. personal). *Ibíd*, p. 11.

Deja así constancia de la distancia existente entre ambos modos de pensamiento.

Más de un siglo después de Sócrates, a mediados del siglo III a. C., dicha concepción de la ironía proveniente de la sofística fue acentuada por un filósofo griego llamado Arcesilao⁴⁶, quien, si bien partía del método socrático, promulgó un procedimiento que consistió en defender en la discusión no ya la opinión personal sino lo contrario de lo que sostenía el interlocutor. Con ello, comenzó a desaparecer la mayéutica y a reducirse el sentido de la *ironía socrática*, volviéndose mero medio de disputa retórica⁴⁷.

Por último, es necesario indicar que los retóricos contemplaban la ironía desde dos perspectivas diferentes. Distinguían la ironía como *figura de pensamiento* – *shéma* – y como *figura de palabras* – *trópos* –⁴⁸, dualidad que con el tiempo sería recogida por diversos estudiosos de la ironía⁴⁹. De modo que, ya por aquel entonces, por un lado se distinguía la ironía como estrategia práctica, aquella utilizada Sócrates, y por otro lado la ironía como recurso lingüístico basado en contrariedades, que podían darse tanto por sentido (utilizando una palabra de doble acepción) como por uso (utilizando términos contrarios).

* * *

⁴⁶ Arcesilao (315 a.C.-240 a.C.).

⁴⁷ Vid. Onetto, 2006 [Proyecto de Investigación], pp. 2-3.

Disponibile en URL: humanidades.uach.cl/articulos/onetto2.pdf

⁴⁸ El término *shéma* es de origen griego; significa figura, imagen. Las *figuras de pensamiento* se corresponden con aquellos modos de construcción gramatical que se alejan de la forma directa de presentar las ideas. El término *trópos*, también de origen griego, significa «dirección». De él proviene la acepción que se conoce en la retórica actual como «tropo», que hace referencia a las llamadas *figuras de dicción*. Estas se corresponden con las alteraciones que pueden sufrir los elementos que componen un discurso. Los retóricos griegos aludían con ello a las expresiones que «cambiaban de dirección», esto es, aquellas que desviaban el sentido.

⁴⁹ De hecho los retóricos de aquel entonces consideraron ya diversas categorías de ironía. A mediados del s. XX el romanista y retórico Heinrich Lausberg (Alemania 1912-1992) realizó una compilación donde reúne, en base a diversos principios, varias clases de ironías admitidas por los retores clásicos. Vid. Lausberg, Heinrich (1960), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de la literatura* (vol. II) (trad. José Pérez Riesco). Madrid: Gredos, Biblioteca Romántica Hispánica, III. Manuales 15, 1967, pp. 85-87.

La *Ironía socrática*, que básicamente se sostiene sobre el pilar de la relatividad, dio pie a numerosas teorías en las que fue viéndose transformada. Teorías que, como acabamos de indicar, también fueron influenciadas por la labor de los sofistas. Puede decirse que las diversas disertaciones que se desarrollaron posteriormente son responsables de añadir y de suprimir valores en la naturaleza del fenómeno irónico, pero igualmente han ayudado a perfilar su complejidad dentro del acto comunicativo y a reforzar su manifestación como actitud. Por ello, a continuación haremos un breve repaso de las principales aportaciones que fueron modelando el fenómeno.

Para comenzar, queremos hacer referencia a Aristóteles (384-322 a.C.). Filósofo griego temporalmente no lejano a Sócrates, y discípulo de Platón. Aunque no acogió la ironía como eje central de sus pensamientos, Aristóteles trató acerca de ella en sus teorías. Ante todo la concebía como un posible comportamiento cotidiano, desvalorizando así todo su poder persuasivo y retórico⁵⁰.

Sin embargo, llegó a reconocer no solo su dimensión filosófica, entendiéndola como actitud frente a la razón y a la realidad, sino también su instrumentalidad en la oratoria y en la literatura, reconociéndola como estrategia verbal o retórica y considerándola como un tipo fino y distinguido de simulación. Una doble acepción, filosófica y retórica, en la que puede reconocerse una clara influencia tanto de Sócrates como de los sofistas. Observamos, con ello, que en algunos de sus escritos alude a efectos literarios que tienen propiedades que, con el tiempo, vendrían a formar parte de la ironía (como por ejemplo la *peripeteia*⁵¹).

⁵⁰ Vid. Schoentjes, 2001, pp. 34-35.

⁵¹ *Peripeteia* es un término que se emplea cuando se da un cambio repentino de las circunstancias (generalmente es aplicado a la literatura). Etimológicamente proviene del griego *peripétia*, origen del término «peripecia». Aristóteles, en su obra *Poética*, alude a ella como “giro de la acción en un sentido contrario al que venía siguiendo”. [Aristóteles (s. IV a. C.), *Poética* (trad. Francisco de P. Samarach). Madrid: Aguilar, Biblioteca de iniciación al humanismo, 1963, p.50]. Aristóteles explica igualmente que “en las peripecias (y en las acciones simples) los poetas consiguen admirablemente sus propósitos, ya que se trata de suscitar una emoción trágica y un sentimiento de humanitarismo” (Ibid., p. 74); con ello, y apoyándose en las palabras del poeta ateniense Agatón (s. V a. C.), señala que “es verosímil que muchas cosas ocurran en contra de la verosimilitud”. Una consideración que

La siguiente alusión más reseñable respecto a la ironía la encontramos dos siglos después de Aristóteles, de la mano del retórico y filósofo italiano Marco Tulio Cicerón⁵², quien la abordó como figura literaria y trabajó en torno a ella a través de categorías como el humor, lo cómico y lo ridículo, considerándola ante todo como “un ornamento y un instrumento de elocuencia”⁵³. Cabe señalar, igualmente, que Cicerón diferenció dos tipos básicos de ironía: aquella que se genera en las agudezas basadas en hechos, y la que tan solo tiene valor en las propias palabras. Con el tiempo, tal y como veremos más adelante⁵⁴, esta división será reflejada como una disociación entre *ironía situacional* e *ironía verbal* respectivamente.

Asimismo, debe advertirse que fue Cicerón quien promulgó una de las definiciones más distendidas de la ironía, aquella que dicta *apariencia que consiste en decir otra cosa diversa de aquello que se da a entender*. Definición que, según August Haury⁵⁵, también es aplicable al humor; este autor considera, con ello, que tanto la ironía como el humor, si bien son modos indirectos de expresión, se alejan de la hipocresía, puesto que, a diferencia de esta, exigen un desdoblamiento intelectual que permite distinguir la existencia de un sentido ficticio⁵⁶. Un punto de vista que entra en relación con el planteamiento expuesto al inicio de este capítulo, según el cual hemos observado que la ironía no engaña sino que es una forma de la subjetividad. Iteramos, así, que el contraste entre lo aparente y lo real es el eje principal en torno al que gira toda ironía.

Por último, debemos hacer referencia a Quintiliano⁵⁷, retórico y pedagogo hispano-romano que ratificó la naturaleza dual de la ironía un siglo y medio después de que fuera planteada por Cicerón. Quintiliano contempla la ironía como una figura literaria perteneciente a la retórica. Es famoso sobre todo por su obra enciclopédica

guarda relación con la ironía, reflejándose ante todo (y como idea general, más allá de su aplicación literaria) el hecho de que la realidad no es una y única.

⁵² Marco Tulio Cicerón (Italia, 106-43 a.C.).

⁵³ Apud. Escarpit (1960), 1976, p. 98.

⁵⁴ Vid. infra, p. 97 ss.

⁵⁵ August Haury (Francia, 1910-2002).

⁵⁶ Vid. Haury, August (1955), *L'ironie et l'humour chez Cicéron*. Leiden: E. J. Brill, p. 45.

⁵⁷ Marco Fabio Quintiliano (Hispania, ca. 39 d.C.-Roma, ca. 95 d.C.).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Institutio Oratoria (ca. año 95 d.C.)⁵⁸, donde realiza aportaciones de gran relevancia respecto a la ironía. Quintiliano conforma un marco teórico que perduró hasta el siglo XIX, basado en la diferenciación entre *ironía como tropo* e *ironía como figura de pensamiento*. Partiendo de esta división, disocia el lado conceptual del lado fenoménico, dando a entender que el fenómeno en sí, y por lo tanto su expresión, es diferente al concepto, ya que no marca límite alguno. Exalta así la existencia de un tipo de ironía intrínsecamente ambigua y portadora de mayor complejidad en la apreciación de la realidad perceptible.

A su vez, y acorde con el pensamiento de Cicerón, en sus disertaciones Quintiliano dicta la ironía como una figura a través de la cual es posible entender algo diferente de lo sugerido, e indica que,

Lo que la hace comprensible es: o bien el tono de la enunciación, o la persona que se sirve de ella, o la naturaleza del asunto; puesto que, si hay desacuerdo entre uno de esos elementos y las palabras, está claro que el orador quiere dar a entender otra cosa que la que dice.⁵⁹

Mediante este planteamiento refleja que para comprender una ironía es de suma valía atenerse no solo a las palabras, sino también a los aspectos extra-lingüísticos que las acompañan. Partiendo desde esta perspectiva, Quintiliano introduce la ironía dentro del género de la alegoría. Ciertamente, se trata de dos modos de expresión que, al igual que ocurre con otros tropos (metáfora, metonimia, sinécdoque...) suponen un doble sentido, es decir, un giro que implica un paso del sentido literal al sentido figurado.

A este respecto, en un estudio acerca de las teorías de Paul de Man (autor a quien haremos referencia más adelante), el filósofo Vicente Raga Rosaleny⁶⁰ indica que,

⁵⁸ Tratado de retórica compuesto por 12 libros, en el que Quintiliano trata acerca de los aspectos que pueden ayudar en la formación de un buen orador, componiendo así todo un programa educativo.

⁵⁹ Quintiliano, *Institution oratoire*. Paris: Les Belles Lettres, 1978, p. 120. Apud. Ballart, 1994, p. 54.

⁶⁰ Vicente Raga Rosaleny. Doctor en Filosofía (Universidad de Valencia).

según de Man, el signo alegórico “refiere a otro signo que le precede, y con el que no logra coincidir jamás”⁶¹, produciéndose así una distancia respecto a lo referido, y siendo ahí donde coincide con la ironía, ya que también implica un distanciamiento.

En palabras de Raga Rosaleny,

Ambas, alegoría e ironía se caracterizan por encarnarse en signos que siempre apuntan a algo diferente del sentido literal, un algo jamás alcanzable. La disrupción o discontinuidad entre signo y significado sería el rasgo central de ambos conceptos bajo la descripción claramente semántica de de Man.⁶²

Se trata por tanto de dos modos de expresión que a menudo coinciden y aparecen imbricados entre sí. No obstante, cada uno de ellos mantiene sus propias características. La ironía, tal y como hemos observado, genera un discurso abierto, mientras que la alegoría conlleva un hilo significante más concreto.

De acuerdo con ello, el filósofo José Ordóñez⁶³ señala que,

En definitiva, la alegoría responde a un saber preciso y concreto, bien sujeto, no hay en ella posibilidad sino certeza.⁶⁴

Igualmente, según el crítico literario Angus Fletcher,

Dado que las obras alegóricas presentan una superficie estética que conlleva una lectura autorizada, temática, «correcta», que pretende eliminar cualquier otra posible lectura, restringen deliberadamente la libertad del lector.⁶⁵

⁶¹ Raga Rosaleny, Vicente, “Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna”. *Thémata*. No. 39 (2007), p. 493. Disponible en URI: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3310460

⁶² Loc. cit.

⁶³ José Ordóñez García (Cádiz, 1957).

⁶⁴ Ordóñez García, José, “Símbolo y laberinto”. *A Parte Rei* [en línea]. No. 26. (mzo. 2003), p. 10. Disponible en URI: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page9.html#veintiseis

⁶⁵ Fletcher, Angus (1964), *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, Teoría literaria, 2002, p. 294.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

En suma, contemplar el fenómeno irónico como un tipo de alegoría sería un modo de reducir su sentido sin atender a su verdadera naturaleza, ya que uno de los principales aspectos que promueve la ironía es el de impulsar al intérprete a la libre reflexión. El límite que las separa es sin embargo difuso, dado que ante una ironía la reflexión del lector estará, de algún modo, guiada por el enunciado, y ante una alegoría, aunque se presente un tema de manera más definida resulta inevitable que pueda realizarse una lectura abierta. De tal manera que, si bien la ironía puede ser comprendida dentro de la alegoría, tal y como lo sugiere Quintiliano, también puede darse al contrario.

En referencia a las imágenes puede decirse que ocurre del mismo modo. Esto es, en una imagen capaz de provocar ironía podrá encontrarse una representación alegórica, y, dada la apertura propia de la pintura, los límites temáticos de una expresión alegórica pueden desvanecerse, y podrá tener lugar una lectura en clave irónica. A este respecto, el artista Ubay Murillo considera que,

La alegoría es un sistema abierto de significación que no permitiría ubicar un significado estable en la imagen (de ahí que en el Barroco la alegoría fuera de algún modo una “cosa maligna” puesto que, en última instancia, no había un Dios a que remitirse, un Dios que diera el significado primero –y por tanto último–, sino una infinita sucesión y salto de significado en significado que no acabaría nunca... “cosas del demonio” que devenían inevitablemente en Melancolía).

No creo que la ironía sea un sistema abierto y la alegoría un sistema cerrado de significación, sino que ambos trabajan con esa intrincada red de significados y los usan de diferente manera. Tal vez en la ironía hay humor... y por eso esté tan presente en los siglos XX y XXI.⁶⁶

⁶⁶ Murillo, Ubay. Comunicación personal [correo electrónico, 20 jun. 2014].

De hecho, en algunas de las obras de este artista podemos encontrarnos con imágenes donde se hace patente el difuso límite entre alegoría e ironía. Como ejemplo de ello proponemos una de ellas, titulada *Falsa imagen del amor*.



1. *Falsa imagen del amor*, óleo sobre lienzo, 106x89 cm., 2007. Ubay Murillo

En la obra recién citada puede reconocerse una alegoría del amor. El hecho de que la representación de las aves sea la de una figura ornamental de cerámica no tendría por qué cambiar dicha concepción. Aun así, observamos que el modo en el que un animal se sitúa bajo el otro puede leerse como muestra de la sumisión implícita en la consideración convencional de las relaciones amorosas, lo cual nos lleva ya a detectar cierta intencionalidad, por parte del artista, de presentar un plano significativo que vaya más allá de una lectura superficial. Con ello, observamos que, lo que realmente nos induce a reconsiderar el sentido de la imagen es el tratamiento plástico, ya que el artista ha optado por representar la figura de tal manera que parece estar tras una vitrina, reflejando claramente que se trata de una cerámica. Se acentúa así su valor ornamental e incluso de objeto de consumo, con evidentes connotaciones kitsch, y lo alegórico deja de tener tanta fuerza, llevándonos a

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

adoptar una mirada irónica que se hace aún más patente si atendemos al título de la obra. Una ironía que se realiza una vez conocida la perspectiva del propio artista, ya que, según nos lo ha indicado, se trata de unos loros pertenecientes al “Loro Parque” ubicado en Tenerife, “loros de porcelana alemana del siglo XVII dentro de un parque-zoológico-temático dedicado a la *espectacularización* del animal-objeto”⁶⁷. Se subraya así la falsedad de la imagen del amor, por medio de la falsedad del espacio del que provienen las aves.

Con todo, debe tenerse en cuenta que, desde el momento en el que una expresión que a priori tiene un valor alegórico es concebida como irónica, deja de tener la capacidad puramente alegórica para abrir un plano significativo de otro calado.

* * *

Hasta este punto los avances en torno a la significación de la ironía fueron de suma valía, ya que conforman la base de su esencia. Observamos, así, que gracias a los estudiosos de aquel entonces la ironía fue acogida principalmente a partir de dos enfoques. Por una parte, como *figura de pensamiento* que permite transgredir los límites conceptuales, acercándose al mundo de las ideas, planteamiento que hace patente su naturaleza idealista. Es decir, la ironía nos induce a reflexionar sobre las nociones de lo ideal y lo real, invitándonos a reconsiderar nuestros valores, demostrando que provienen de las convenciones propias de la sociedad en la que vivimos. A causa de ello se produce un distanciamiento que supone un juicio de valores, de tal modo que la ironía se muestra esencialmente crítica y ligada a una dimensión axiológica. Por otra parte, la ironía fue entendida como *figura retórica* mediante la cual expresar incongruencias, y fue a su vez diferenciada en dos clases: *la ironía como tropo*, que alude a la ironía atribuida a las expresiones que se desarrollan a través de contrarios, y *la ironía que acaece como hecho*, que hace alusión a un tipo de ironía que sucede en relación a un contexto en el que las acciones se

⁶⁷ Murillo, Ubay. Comunicación personal [correo electrónico, 8 jul. 2014].

desarrollan de un modo no esperado. Una distinción que, como ya hemos indicado anteriormente, con el tiempo se consideraría como *ironía verbal* e *ironía situacional*.

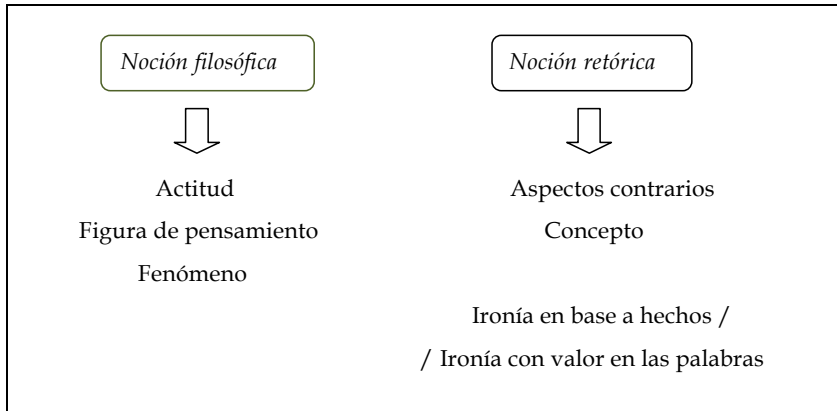
Llegados a este punto, creemos que la naturaleza crítica y axiológica que implica la ironía como figura de pensamiento es uno de los aspectos que mayor peso tienen en la pintura que es comprendida como irónica, ya que en las obras pictóricas la ironía se presenta como un modo de expresión que permite replantear la realidad perceptible desde un nuevo punto de vista, desde un enfoque capaz de generar múltiples significaciones, poniendo en duda lo convencional. De este modo, a lo largo de esta investigación podremos observar que la ironía ofrece al autor de una obra pictórica la posibilidad de poner en tela de juicio los convencionalismos ligados tanto al arte como al contexto general desde un enfoque distanciado, de tal manera que el espectador será impulsado a realizar una labor interpretativa en la que sus pensamientos se verán involucrados en el proceso de significación de la obra.

Comenzamos así a vislumbrar que la ironía, como fenómeno, aquella que comporta ambigüedad y un fuerte talante crítico, es la que más influencia tiene a la hora de concebir la pintura como irónica. Sin embargo, es un tipo de ironía que a menudo surge a través de contrarios. Se advierte, con ello, que ambos tipos de ironía, retórica y filosófica, necesariamente coinciden entre sí. Es decir, los desvíos de sentido que estudia la retórica formarán parte de la ironía de corte filosófico, del mismo modo en el que la ironía planteada desde la retórica conllevará una reflexión filosófica.

A continuación proponemos un escueto esquema para comprender más claramente la diferenciación entre las dos formas de ironía que vienen diferenciándose hasta el momento.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

□ La ironía puede ser entendida como:



Entre el Medioevo (s. V - s. XV) y el final del Antiguo Régimen (finales del s. XVIII), las aportaciones respecto a la ironía disminuyeron bruscamente. Incluso llegó a ser criticada de amoral a causa de su naturaleza indefinida y contradictoria. Encontramos muestra de ello, por ejemplo, en el pensamiento de Santo Tomás de Aquino⁶⁸, quien, en su obra *Summa Theologiae* (1265-1272), expone que cuando se falsea la verdad de manera deliberada, entonces aparece la ironía, y es pecado⁶⁹. Es decir, a partir de un punto de vista ligado a la moralidad, considera que la ironía es un modo de eludir la propia responsabilidad por medio de un falso menosprecio y que, a causa de ello, es condenable⁷⁰.

En relación con ello, Schoentjes explica que,

⁶⁸ Santo Tomás de Aquino (Italia, 1225-1274). Doctor de la Iglesia Católica.

⁶⁹ Vid. Aquino, Santo Tomás de (1265-1272), *Suma de teología*. Vol. IV. Parte II-II(b)-Cuestión 113-Artículo 1. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pp. 262-263. Disponible en línea, vid. URI: biblioteca.campusdominicano.org/suma.htm

⁷⁰ Vid. Ferrater Mora, José (1941-1979), "Ironía", en *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza, Alianza Diccionarios. Vol. 2, 1981³, p. 1760.

L'ironie n'est guère conforme à l'idée que la doctrine chrétienne se fait de la vérité et selon laquelle l'homme doit se montrer tel qu'il est : il doit reconnaître ses mérites comme il doit assumer ses défauts. L'homme ne peut être dissimulé ni dans son comportement ni dans ses paroles : le mensonge est légion, mais vérité est une!⁷¹

Pero aunque las capacidades de la ironía se vieron reducidas, y hasta finales del siglo XVIII fue generalmente entendida como una “figura verbal con la que comunicar lo opuesto de lo que se dice”⁷² (definición que hoy en día se corresponde con la antífrasis⁷³), resaltándose nada más que su naturaleza retórica, hubo quienes, en aquella época, se detuvieron en su estudio con una perspectiva más abierta.

El más destacado entre ellos es el académico y filólogo alemán Gérard-Jean Vossius⁷⁴, quien en su *Commentariorum Rhetoricorum* (1606) contempla la ironía como tropo (figura retórica) pero a su vez considera que no es reducible a términos de contrarios. También subraya la importancia del contexto, uno de los aspectos más relevantes en la apreciación de toda ironía. De hecho, en pintura el conocimiento de la contextualización resulta crucial para poder abordar la interpretación de una obra con profundidad. Especialmente cuando una obra alberga la posibilidad de que surja algún tipo de ironía, ya que sin dicho conocimiento el espectador no podría comprender los contrastes de sentido y las relaciones que se conforman con respecto a los constructos de la realidad perceptible.

⁷¹ “La ironía apenas concuerda con la idea que la doctrina cristiana se hace de la verdad y según la cual el hombre debe mostrarse tal y como es: debe tanto reconocer sus méritos como asumir sus defectos. El hombre no debe disimular ni en su comportamiento ni en sus palabras: ¡la mentira es legión, pero la verdad es una!” (trad. personal). Schoentjes, 2001, p. 271.

⁷² Definición proveniente del artículo *Enciclopedia* (1765, C. du Marais). Apud. Onetto, 2006 [Proyecto de Investigación], p. 6. Disponible en URL: humanidades.uach.cl/articulos/onetto2.pdf

⁷³ Antífrasis: figura que consiste en designar personas o cosas con voces que signifiquen lo contrario de lo que se debiera decir. Real Academia Española [en línea]. Disponible en URL: lema.rae.es/drae/?val=ant%C3%ADfrasis

⁷⁴ Gérard-Jean Vossius (1577, Heidelberg - 1649, Ámsterdam).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Al mismo tiempo, observamos que Vossius define cuatro tropos maestros: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. La metáfora, entendida como una expresión con significado distinto o en contexto diferente al habitual; la metonimia, que se da cuando se designa una cosa o idea con el nombre de otra por relación semántica; la sinécdoque, cuando se expresa la parte por el todo; y la ironía, concebida como reflejo de una idea⁷⁵.

La asimilación de estas cuatro figuras como «tropos maestros» ha perdurado hasta nuestros días. Puede decirse que, generalmente, todos los desvíos que se dan dentro de la comunicación fluctúan en torno a las operaciones retóricas con las que se vinculan dichos tropos. Sin embargo, debe advertirse que los límites entre ellos no están totalmente definidos, sino que son más bien difusos y variables. Aspecto ligado, en cierto modo, a la complejidad que conlleva la definición de la ironía.

De acuerdo con ello, el teórico y filósofo americano Kenneth Burke⁷⁶, estrechamente relacionado con el campo de la retórica, opina que ninguno de los tropos maestros es siempre puro. Según sus propias palabras:

I refer to metaphor, metonymy, synecdoche, and irony. [...] Give a man but one of them, tell him to exploit its possibilities, and if he is thorough in doing so, he will come upon the other three.⁷⁷

Se refleja, así, la riqueza que constituyen las estrategias de comunicación que, como la ironía, a veces aportan matices de tal sutileza que se requiere cierta perspicacia para poder abarcarlas, siendo su cometido profundizar en el sentido de aquello que se transmite. Con ello, cabe subrayar que la ironía, en particular, supone un modo

⁷⁵ Vid. Oliveira, Lílian Manes de, "Ironia e metáfora - a Linguagem figurada: o seu efeito argumentativo e a sua aplicação no ensino da língua materna". *Cadernos do CNLF*. Vol. X, no. 11, *A Estilística na Obra Literária*, CIEFIL (Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos) (2011?). Disponible en URL: filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_090.pdf

⁷⁶ Kenneth Duva Burke (1897 Pennsylvania-New Jersey 1993).

⁷⁷ "Me refiero a la metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. [...] Dé a un hombre uno de ellos, dígame que explote sus posibilidades y, si es cuidadoso, llegará a los otros tres" (trad. personal). Burke, Kenneth (1945), *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969, p. 503.

de pensar que trasciende los límites que se definen al considerarla como tropo, ya que pone en cuestión la propia naturaleza del lenguaje abriendo paso a un diálogo filosófico. Puede decirse que la ironía es una llave dialéctica y metalingüística que permite abrir una puerta al universo de las posibilidades; una vez se cruza el umbral, el único modo de mantenerse a flote será aferrarse a las reflexiones de uno mismo.

A continuación abordaremos el devenir de la ironía en el Romanticismo, a finales del siglo XVIII, época hasta la que hubo que esperar para que la ironía aflorase en todo su esplendor. Con la revolución romántica tuvo lugar una sacudida ideológica que conmocionó occidente, y la ironía recobró su sentido filosófico.

1.1.1.2 Surgimiento de la *Ironía romántica*

*Los románticos, provistos de su teorizada ironía, combatían el desertizado presente en que habitaban, todo él en manos de los filisteos, o de los mercaderes del templo, o de los sacerdotes de la situación; y lo hacían en nombre de una trascendencia estética que en su obra debía plasmarse.*⁷⁸

Eugenio Trías

A finales del siglo XVIII, frente al clasicismo y al racionalismo de la Ilustración, la revuelta romántica supuso una ruptura con la tradición, con el orden anterior, y con la jerarquía de los valores culturales y sociales vigentes hasta aquel entonces. En dicho contexto, la ironía vuelve a ocupar un lugar privilegiado, acogida desde una perspectiva de corte más bien idealista.

⁷⁸ Trías, Eugenio, "La ironía estética". *El Mundo*, Opinión, 2 de enero de 1997. Disponible en URL: elmundo.es/1997/01/02/opinion/02N0017.html

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Tal y como observa Jankélévitch, si la ironía socrática ponía en cuestión las certezas y la utilidad de la ciencia de la naturaleza, la ironía romántica pondrá en cuestión la propia naturaleza⁷⁹. Este autor define la *ironía romántica* como:

Une ivresse de la subjectivité transcendante. L'idéalisme critique l'encourageait, qui, chez les poètes, devient peu à peu un idéalisme lyrique et un idéalisme « magique ». [...] Ainsi, au lieu que la sagesse socratique se défie et de la connaissance de soi et de la connaissance du monde, et aboutit au savoir de sa propre ignorance, l'ironie romantique n'exténue le monde que pour se prendre elle-même plus au sérieux.⁸⁰

El romanticismo recupera así la raíz filosófica de la ironía, y esta alcanza su pleno sentido en la expresión artística, ya que el arte le permite acceder a la manifestación de lo infinito. Comienza por tanto a florecer una nueva perspectiva en la cual el artista empieza a dialogar con su obra y a plantearse las contradicciones que pueden emanar de ella.

De esta forma, se genera un notable cambio en la concepción de la ironía. Tal y como señala el filósofo argentino Nolberto A. Espinosa, se mantiene el *doble discurso*⁸¹, característica propia de la ironía, pero además de ello se comienza a tratar con mayor conciencia el vínculo entre el autor y su obra⁸². De este modo, el autor emerge desde la estructura poética de ficción y se consolida su relación con la obra, acercándose la realidad de la obra y la del autor, y dejando de ocupar cada uno su propio lugar para habitar ambos en un mismo umbral. Así, el autor se vuelve

⁷⁹ Vid. Jankélévitch (1964), 2011, p. 16.

⁸⁰ “Una borrachera de la subjetividad trascendental. El idealismo crítico, que entre los poetas se iba transformando, poco a poco, en un idealismo lírico y en un idealismo «mágico», la alentaba. [...] De este modo, mientras la sabiduría socrática desconfía del conocimiento de sí misma y del conocimiento del mundo, abocada al saber de su propia ignorancia, la ironía romántica solo debilita el mundo para tomarse más seriamente a sí misma” (trad. personal). *Ibíd.*, pp. 16-17.

⁸¹ El *doble discurso* viene a significar que más allá de «simular» o de «dar a entender lo contrario de lo que se afirma», la ironía se conforma como un discurso «oscilante»: avanza retrocediendo, afirma cosas distintas con un mismo término.

⁸² Vid. Espinosa, Nolberto A., “Ernst Behler, Ironie und literarische Moderne (Ironía y modernidad literaria). Verlag Schöningh, Paderborn et al., 1997, 336 p.”. *Filosofía. Reseñas de libros*. Reseña n° 10, n° 17/18, Universidad de Mendoza, Argentina, 2001.

consciente de su labor y de su influencia directa sobre la obra, y la expresión se vuelve más subjetiva.

Según Domingo Hernández,

La ironía es uno de los conceptos claves del romanticismo para entender y aplicar esta necesaria unión de los dos polos [intención e instinto], un modo de control del artista para no dejarse dominar ni por el entusiasmo subjetivo incontrolado, ni por el poder esclavizante de su objeto creado.⁸³

Observamos, así, que la obra comienza a relacionarse directamente con la realidad perceptible. No obstante, sigue manteniendo su parte ficticia, de tal manera que la línea que separa la realidad de la ficción se difumina y las posibilidades de comunicación se multiplican. Un nuevo enfoque que resulta enriquecedor, pero que al mismo tiempo induce a la confusión y dificulta la labor interpretativa. Para comprender mejor dichos cambios, a continuación expondremos las perspectivas de los principales teóricos que impulsaron esta nueva concepción del fenómeno irónico.

* * *

Uno de los principales autores que se interesó por la ironía en el Romanticismo fue K. W. Friedrich von Schlegel⁸⁴, filósofo alemán que dio inicio al cambio de la concepción de la ironía y con quien nace la denominada *ironía romántica*.

El término fue apareciendo en sus escritos a partir de 1797. Si hacemos un breve acercamiento a sus teorías, observamos que Schlegel deja atrás el discurso tradicional, ya que considera que la ironía pertenece esencialmente al campo

⁸³ Hernández, Domingo, *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, p. 67.

⁸⁴ Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (Alemania, 1772-1829).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

filosófico; alude a ella como actitud de pensamiento y como diálogo de procedencia socrática, y cree que por medio de la ironía (y no de la retórica) la poesía puede elevarse a la altura de la filosofía.

Según el doctor en filosofía Breno Onetto⁸⁵, lo que a Schlegel le fascina de Sócrates es la simulación de su no saber. En este sentido, señala que,

Cuando Schlegel percibe la ejemplaridad de esto [de la simulación de su no saber] lo hace sobre la base de la idea ya de que la verdad no es algo de que se pueda disponer de un modo definitivo, sino algo que debe ser buscado en un proceso infinito. Sabio es quien sabe esto. Lo que lo persuade a Sócrates es saber que, mucho de lo que se ofrece como saber es sólo engaño o tiene un doble sentido.⁸⁶

Aun así, Schlegel reconoce la existencia de un tipo de ironía retórica que, según sus propias palabras,

Utilizada con moderación, tiene un efecto excelente, especialmente en el terreno de lo polémico.⁸⁷

Reconoce por tanto un modo de expresión retórico que puede denominarse «irónico», mas el modo de entender la ironía que Schlegel defiende con mayor ahínco es aquel que tiene que ver con la estética, capaz de activar la poética intrínseca a la red de relaciones que genera una obra artística.

En su último estudio, *La filosofía del lenguaje* (1829), Schlegel contempla la ironía como fruto de la duplicación del «yo». Considera que el constante «juego» del Yo libre es el que realmente provoca contradicciones, el que activa los elementos en

⁸⁵ Breno Marcelo Onetto Muñoz (Chile, 1960).

⁸⁶ Onetto, 2006 [Proyecto de Investigación], p. 8.

Disponible en URL: humanidades.uach.cl/articulos/onetto2.pdf

⁸⁷ Friedrich Schlegel, *Obras selectas* (trad. Miguel Ángel Vega Cernuda). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983, p. 127. Apud. Ballart, 1994, p. 70.

«tensión», y que es así como surge la ironía, cuyo comportamiento consiste en tentar a todo sin entregarse definitivamente a nada. Es decir, entiende el pensamiento como un diálogo cuyo modo natural es la ironía, y que el fin de la misma no es sino sostener la relación dialéctica entre los elementos en tensión, con tal de “percibir las contradicciones secretas que asedian la mente”⁸⁸.

De modo que Schlegel plantea la ironía desde una perspectiva filosófica que permite abordar las contradicciones que surgen en la mente, tomar conciencia de la propia conciencia. La ironía muestra, así, el umbral entre los polos en contradicción y, tal y como lo explica Onetto (en referencia al pensamiento de Schlegel),

[La ironía] nos hace conscientes de la división del mundo, pero también nos saca afuera de lo finito llevándonos más allá de ese umbral, aniquilando toda apariencia de lo finito. Tal es su anhelo: la infinitud.⁸⁹

Debemos ahora dirigir nuestra mirada al filósofo alemán K. W. Ferdinand Solger⁹⁰, contemporáneo de Schlegel y gran estudioso de la ironía. Con él la ironía deviene un fenómeno más consistente, puesto que no aparece como resultado de un modo de pensar sino que se constituye como la propia guía del pensamiento, volviéndose consciente de su propia existencia. Según Solger, en aquellos momentos de perecer ideológico la verdad debía acontecer en el campo del arte, y la ironía era la herramienta por excelencia para tal cometido⁹¹.

En referencia al modo en el que Solger contempla la ironía, Jankélévitch expone que,

⁸⁸ Schlegel, Friedrich, [“The Ironic Consciousness”]. En: Ellmann, R. y Feidelson, C. (eds.) (1965), *The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature*. Nueva York: Oxford University Press, p. 738. Apud. Ballart, 1994, p. 74.

⁸⁹ Onetto, 2006 [Proyecto de Investigación], p. 9.

Disponible en URL: humanidades.uach.cl/articulos/onetto2.pdf

⁹⁰ Karl Wilhelm Ferdinand Solger (Alemania, 1780-1819).

⁹¹ Vid. Ballart, 1994, pp. 82-83.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

L'ironie, c'est la conscience de la révélation par laquelle l'absolu, dans un moment fugitif, se réalise et du même coup se détruit; et l'art n'est rien d'autre que l'instant du passage, la belle et fragile apparence qui à la fois exprime et anéantit l'idée.⁹²

Observamos, con ello, que Solger aboga por la presencia del artista, de tal modo que la objetividad que suponía que el artista se mantuviese «detrás» de la obra deja paso a la subjetividad que brinda su presencia. Un hecho que a su vez retrata, tal y como indica Ballart, el paso del arte antiguo al arte moderno:

Si en la antigüedad la ironía se manifestaba de modo inconsciente y provenía, salvo alguna excepción, de la mera yuxtaposición de objetos dispares, en el arte moderno la ironía deviene plenamente consciente de su naturaleza y altera incluso el curso de los acontecimientos representados, haciéndolos obedecer a su predeterminación.⁹³

Se abre así el acceso a un tipo de expresión más abierta, más subjetiva, que permitirá que la participación activa del lector se haga cada vez más patente.

Expuesto en rasgos generales, la *ironía romántica* se presenta, principalmente, como la expresión de la unión entre elementos antagónicos que no se reducen entre sí ni tampoco se funden completamente; deja por tanto traslucir la «tensión» constante entre ellos. Ante esta perspectiva, Schlegel concluye que todo es cuestionable e *ironizable*, ya que depende del enfoque que acoja el pensamiento, mientras que Solger defiende que todo debe ser tomado en serio, puesto que considera el uso de la ironía como un acto consciente. Aun así, ambos coinciden en que el arte es el espacio idóneo para la culminación de la ironía.

⁹² "La ironía es la conciencia de la revelación mediante la cual lo absoluto, en un momento efímero, se realiza y se destruye al mismo tiempo; y el arte no es más que un instante pasajero, la bella y frágil apariencia que expresa y su vez aniquila la idea" (trad. personal). Jankélévitch, (1964), 2001, pp. 18-19.

⁹³ Ballart, 1994, p. 83.

* * *

Observamos, por tanto, que a partir de la *ironía romántica*, por una parte se contempla el sujeto poético, que se enfrenta a un «desdoblamiento» que le hace reconstruir el sentido de aquello que quiere transmitir. Por otra parte asume gran relevancia el diálogo que surge entre el creador y su obra, donde se fusionan el pensamiento consciente y el inconsciente, naciendo, en el equilibrio que el artista encuentra entre ambas partes, la esencia de lo artístico.

En palabras del escritor y poeta brasileño Eduardo García⁹⁴:

La ironía romántica será pues un paso hacia la *disolución del sujeto*: la toma de conciencia de su naturaleza dual, su síntesis de opuestos. «Ironía es síntesis de reflexión y fantasía, de armonía y entusiasmo». O mejor, oscilación constante entre el «entusiasmo» creador y la «autolimitación» artística.⁹⁵

Puede así comprenderse que la *ironía romántica* se resuelve como una estrategia mediante la cual concebir el *au-delà* de la comunicación. Implica el planteamiento de la dualidad de cada expresión, y aboga por la inconsistencia de lo absoluto. Puede decirse que se trata de una oscilación continua entre los sentimientos más profundos y la realidad más superficial. De tal manera que la definición que toma como criterio el *dar a entender lo contrario de lo que se dice* queda fuera de juego, ya que limita el sentido de la ironía y excluye la posibilidad de abordar el extenso abanico de opciones que ofrece una expresión irónica.

En el campo pictórico la ironía romántica toma forma especialmente en aquellas obras donde se da una ruptura de la ilusión, donde brota el contraste entre el ser y el parecer entrando en conflicto la naturaleza de la pintura y la supuesta verdad de

⁹⁴ Eduardo García (São Paulo 1965).

⁹⁵ García, Eduardo, "Ironía Romántica y Posmodernismo. Apuntes para una poética del límite". *Clarín* [en línea]. No. 54, (nov.-dic. 2004).

Disponible en URL: eduardogarcia.eu/index_archivos/Page435.htm

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

la realidad perceptible. Dicha ruptura generalmente se corresponde con el denominado *trompe l'œil* o trampantojo, que desafía las dimensiones de la pintura por medio de la perspectiva. Como ejemplo de ello proponemos dos obras de René Magritte⁹⁶ y una obra de Pere Borrell⁹⁷. Si bien se trata de pinturas anacrónicas respecto al surgimiento de la ironía romántica, consideramos que en ellas el contraste entre el ser y el parecer se muestra plenamente.



2. *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*, [La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)], óleo sobre lienzo, 62'2x81 cm., 1928-1929. René Magritte

⁹⁶ René François Ghislain Magritte (Bélgica, 1898-1967). Vid. URI: musee-magritte-museum.be

⁹⁷ Pere Borrell del Caso (Puigcerdà 1835 - Barcelona 1910).

Vid. URL: epdlp.com/pintor.php?id=6203



3. *La condition humaine* [La condición humana], óleo sobre lienzo, 100x81 cm., 1933. René Magritte



4. *Huyendo de la crítica*, óleo sobre lienzo, 76x63 cm., 1874. Pere Borrell

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

En las obras recién citadas se hace patente una contradicción que sobrepasa los límites de la expresión pictórica, induciéndonos a replantearnos sus propiedades como modo de representación y provocando una oscilación entre lo aparente y lo real. Cabe señalar que, en las obras de Magritte dicho aspecto contradictorio se subraya por medio del título, mientras que el título de la obra de Borrell consigue añadir a la imagen una significación complementaria que genera una ficción entre la propia pintura y las críticas a las que es expuesta. En este caso se trata de obras donde se da una ruptura de la ilusión por medio de los elementos formales. Sin embargo, consideramos que la *ironía romántica* puede igualmente verse reflejada en obras que, sin servirse del trampantojo, contienen una gran fuerza simbólica y son capaces de despertar un discurso tensado por múltiples contradicciones. Ocurre, por ejemplo, en muchas de las obras de Dino Valls (contempladas en el cuarto capítulo), donde lo consciente y lo inconsciente se aúnan para abrir paso a un campo argumental de corte filosófico, por medio de la conjunción de diversos simbolismos, que induce al espectador a reconsiderar la naturaleza de nuestro propio ser y nuestra relación con el arte y con el contexto en el que habitamos.

Por último, y antes de pasar a observar la evolución de la ironía tras su eclosión romántica, debemos realizar una breve alusión al pensamiento de G. W. Friedrich Hegel⁹⁸, filósofo alemán contemporáneo de Schlegel y de Solger. Básicamente, Hegel parte de la ironía planteada por Schlegel, donde encuentra una superioridad del Yo, que se supone dueño del sentido de cualquier motivo que pueda afectarnos (tanto física como moralmente). Desde este punto de vista, al referirse a la ironía lo hace ligándola a un estatus artístico, que consiste en negar el valor que adjudicamos a las cosas como *verdadero*. Así, el artista se sitúa en un lugar superior al resto, en tanto es capaz de comprender que nada existe más allá de uno mismo. De esta manera, Hegel asume la ironía como una forma de negatividad. Según sus propias palabras:

⁹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Alemania, 1770-1831).

La forma más inmediata de tal negatividad de la ironía es [...] la vanidad de todo lo objetivo, de lo moral, de lo que habría de tener un contenido en sí, la nulidad de todo lo objetivo y de lo que tiene validez en y para sí.⁹⁹

Ante ello, considera que la postura del ironista entraña un estado en el que todo se presenta nulo y vano, y donde el disfrute no puede tener lugar si no es sintiendo la necesidad de lo fijo y sustancial, lo cual produce infelicidad y contradicción. Advierte, así, que situarse en un estado dirigido por la ironía implica una vanidad sin contenido sustancial, y la contempla como una tendencia nihilista.

Ante esta postura, Ballart arguye que,

Admitir que toda opinión es transitoria no tiene por qué conducir al caos o a la anarquía: como quería Sócrates, esa humildad nos pone en el camino que lleva a la certeza.¹⁰⁰

De acuerdo con Ballart, consideramos que el cometido de la ironía es demostrar que la verdad existe únicamente dentro de cada cual. Ello no significa que debemos quedarnos oscilando eternamente en lo relativo (idea que podría valorarse como negativa), sino que debemos tener el valor de encontrar nuestras propias respuestas. Cabe señalar que la *negatividad* es una característica muy recurrida en las teorías acerca del fenómeno irónico, a causa de que, siendo su mayor cometido evidenciar lo relativo, a menudo se sirve de una negación, y puede por tanto contemplarse como un modo de expresión nihilista. Sin embargo, la ironía no niega, sino que cuestiona, interroga, de tal manera que va más allá del absolutismo que supone la negación.

⁹⁹ Hegel, G. W. F. (1832-1845), *Estética I* [Lecciones de estética (vol. I)] (trad. Raúl Gabás). Barcelona: Península, Historia-Ciencia-Sociedad 215, 1989, p. 63. (Traducción de la edición de Suhrkamp publicada en 1970).

¹⁰⁰ Ballart, 1994, p. 85.

1.1.1.3 La ironía en el siglo XIX

Tras el espléndido devenir de la *ironía romántica*, desarrollado en el paso del siglo XVIII al siglo XIX, las teorías sobre la ironía volvieron a disminuir. No obstante, aunque fueron pocos los que se aventuraron en su estudio durante el siglo diecinueve, encontramos algunos teóricos que sí que le prestaron la debida atención. El principal de ellos es el filósofo y teólogo danés Søren Kierkegaard, mencionado previamente, quien es considerado como uno de los teóricos que más específicamente han comentado a Sócrates.

La base de sus teorías se encuentra en su tesis doctoral, titulada *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* (1841), donde Kierkegaard expone un estudio de los principales teóricos que hasta el momento habían tratado la ironía, y desarrolla un complejo marco teórico que contempla los aspectos más relevantes que la misma conlleva. A continuación realizaremos un somero acercamiento a sus planteamientos, tomando en consideración aquellas cuestiones que pueden ayudarnos a comprender más claramente el proceder de la ironía.

Para Kierkegaard la ironía es, ante todo, una actitud a priori, el «ser-por-sí-mismo de la subjetividad», lo cual la convierte en una estrategia diferente a la duda. Considera que la duda promueve incertidud y una sensación de que algo se escapa, encubriéndose tras diversas ideas una y otra vez, mientras que la ironía implica tomar cierta distancia respecto a dichas ideas que nos hacen dudar, para poder superar su sentido negando cualquier condición de verdad que puedan albergar¹⁰¹.

Es decir, según Kierkegaard la ironía no es *dudar de algo* sino *poner algo en duda*. Se trata, por tanto, de un modo de alejarse de lo ya dado. La ironía se vuelve así una toma de conciencia de la relatividad inherente a lo supuestamente verdadero, para mostrar que no existe una única verdad. De hecho, Kierkegaard es uno de los

¹⁰¹ Vid. Ballart, 1994, p. 101-102.

autores que más claramente han expuesto la idea de que la ironía, siendo capaz de instaurar un nuevo lazo con la realidad, puede igualmente ofrecer una liberación semántica¹⁰².

Se entiende, así, que el ironista tiene que tener la capacidad de distanciarse de la realidad perceptible, y al mismo tiempo debe poseer la habilidad de crear relaciones entre los elementos que le rodean, tanto físicos como morales, y poder entrar en la relatividad con la agudeza que requiere la ironía, hasta vaciar la supuesta realidad de creencias y dejar un vacío donde poder «fluir» libremente. Así, el ironista logrará brindarle al lector una especie de libertad subjetiva que le permitirá reconsiderar la realidad perceptible desde nuevos puntos de vista, y volver a construirla. Sin embargo, el lector deberá tener cierta capacidad de distanciamiento y ciertos conocimientos para poder captar el «giro de sentido» que se le ofrece. De no ser así, no podrá captar la ironía, convirtiéndose en *víctima* de la misma¹⁰³.

Partiendo desde dicho enfoque, Kierkegaard interpreta la ironía principalmente desde dos perspectivas. Por un lado distingue un tipo de *ironía ejecutiva*, planteada como algo semejante a la simulación, pero con la que el ironista no solo simula sino que se vuelve parte del propio acto de simulación, como si recrease una realidad paralela, pudiendo así acceder a un estado de libertad. Se trata de un tipo de ironía que se resuelve como un acto puntual, por lo que se da en un contexto finito. Por otro lado alude a un tipo de *ironía contemplativa*, que viene a ser, en palabras del propio Kierkegaard, “la mirada segura frente a lo torcido, lo equivocado, lo vano de la existencia”¹⁰⁴; un tipo de ironía que aparece como componente puro y que impregna todo el discurso, es decir, que afecta al discurso de modo global.

Paralelamente, Kierkegaard acepta la naturaleza negativa de la ironía. Pero a diferencia de Hegel, que asume la negatividad como algo propio de la ironía, no la

¹⁰² Vid. Schoentjes, 2001, p. 262.

¹⁰³ Sobre el papel de *víctima* volveremos más adelante. Vid. infra, pp. 338-339 [cap. III].

¹⁰⁴ Kierkegaard (1841), 1997, p. 283.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

considera de carácter nihilista. Según Kierkegaard, la ironía puede entenderse como negativa en tanto continuo cuestionamiento, de tal forma que supone, al mismo tiempo, un punto de vista positivo, a causa de la libertad que proporciona el dejarse llevar al plano subjetivo.

El psicoanalista Manuel Baldiz explica este enfoque *kierkegaardiano* indicando que,

En tanto que negatividad, la ironía es la más ligera denotación de la subjetividad, y el goce del ironista es el más abstracto de todos, el más vacío de contenido.

La ironía no es simulación (no trata de engañar), no es hipocresía (el hipócrita se esfuerza siempre por parecer bueno), no es sátira aunque es esencialmente crítica. En tanto negatividad podría parecerse a la duda, pero la ironía es esencialmente práctica a diferencia de aquella.¹⁰⁵

La ironía se muestra, por tanto, esencialmente relativa. Genera un discurso de doble filo que juega con los valores del lector, mostrando una forma aparentemente negativa que espera ser desvelada; aquel que lo consiga podrá adentrarse en la infinidad de posibilidades que la expresión irónica le ofrece. Planteamiento que en cierto modo puede equipararse con el pensamiento del sociólogo Zygmunt Bauman¹⁰⁶. Es decir, puede comprenderse que la ironía entraña un sentido negativo, puesto que, al poner en duda nuestros valores y conocimientos previos, nos vuelve inseguros; pero al mismo tiempo es positiva, puesto que nos obliga a reconsiderar dichos conocimientos y a decidir el punto de vista desde el cual queremos observarlos, procurándonos así un estado de libertad¹⁰⁷. Dicho de otro modo, y parafraseando a Linda Hutcheon¹⁰⁸, la ironía acaba con la seguridad de que las

¹⁰⁵ Baldiz, 2004 [revista en línea], p. 15.

Disponible en URI: intercanvis.es/autor/manuel_baldiz.html

¹⁰⁶ Zygmunt Bauman (Polonia, 1925).

¹⁰⁷ Vid. Bauman, Zygmunt (1995-1997), *La società dell'incertezza* (trad. Roberto Marchisio e Savina Neirotti). Bologna: Il Mulino, Intersezioni 193, 1999.

¹⁰⁸ Linda Hutcheon (Canadá, 1947). Profesora de literatura comparativa en la Universidad de Toronto (Canadá); especialista en cultura posmoderna y en teoría crítica.

palabras sólo significan aquello que dicen¹⁰⁹; sin embargo, al acabar con dicha seguridad nos abre múltiples opciones que promueven una reflexión más profunda.

En suma, es el lector quien construye el sentido, estando la ironía exenta de cualquier tipo de significado concreto. De modo que el ironista, además de valorar su propia intencionalidad, deberá tener en cuenta quiénes serán los receptores a los que dirige la obra¹¹⁰.

Gracias a Kierkegaard, la ironía se presenta como un concepto abierto que se genera en el plano de la subjetividad pero que va más allá del acto de fingir o de relativizar, puesto que implica que tanto el ironista como el lector puedan llegar a replantear la realidad perceptible desde cierta distancia y encontrar así su propia visión personal sobre el mundo. La actitud del autor y la del lector cumplen, por tanto, un papel relevante.

Por último, cabe señalar que a lo largo del siglo XIX crece el interés por la relación entre la ironía y el humor. Pueden encontrarse planteamientos a este respecto provenientes de autores como Schopenhauer, Baudelaire o Bergson. No obstante, visto que se trata de un tema complejo que también ha sido tratado a lo largo del siglo XX, hemos considerado más adecuado dedicarle un apartado en concreto que expondremos tras finalizar con la exposición de la evolución histórica de la ironía¹¹¹.

1.1.2 Desde el siglo XX hasta la actualidad

Alcanzamos los albores del siglo XX, siglo de grandes adelantos tecnológicos y científicos, y a su vez un tiempo en el que la comprensión de la realidad se desestabiliza por completo.

¹⁰⁹ Vid. Hutcheon, Linda (1994), *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, p. 14.

¹¹⁰ Vid. Kierkegaard (1841), 1997, pp. 287-288.

¹¹¹ Vid. infra, pp. 160-175.

Tal y como Ballart indica,

En todos los frentes del conocimiento y la cultura, nuevas teorías y revelaciones fueron cambiando las ideas, los credos y hasta la misma percepción física de quienes vivieron el paso de uno a otro siglo. Superpuestas con velocidad vertiginosa, difícilmente asumible para una civilización anclada en la comodidad del dogma desde muy antiguo, las influencias de Marx, de Nietzsche, de Freud, de Einstein, denunciaban por momentos que una visión de las cosas tocaba a su fin y que otra muy distinta, desengañada y sin una autoridad que le pudiese dar sentido, como lamentaba el poeta, abocaba a la centuria recién estrenada a un futuro muy poco propicio a la confianza.¹¹²

Ciertamente, el artista del nuevo siglo se ve afectado por todos estos cambios y puede decirse que se encuentra en el centro del torbellino. Siente la necesidad de reflejar en sus creaciones las nuevas concepciones acerca de la realidad, lo cual conllevará un cambio significativo en la historia del arte.

Según el poeta y escritor británico W. H. Auden¹¹³, son cuatro los aspectos que intervienen en la posición del nuevo artista: la perdurabilidad de la obra deja de ser de suma importancia, ya que se conoce que el universo no será eterno; se relativiza la realidad y con ello la propia mimesis, cuestión sobre la que los adelantos tecnológicos, y en especial el desarrollo de la fotografía, tienen gran influencia; los medios de comunicación permiten un conocimiento cada vez más desorbitado, por lo que cambian los valores respecto a lo tradicional y lo original; y, por último, la escena pública es cada vez más impersonal e insincera, y el arte se vuelca en representaciones de lo privado, lo anónimo y lo insignificante¹¹⁴.

¹¹² Ballart, 1994, pp. 137-138.

¹¹³ Wystan Hugh Auden (Londres 1907-Viena 1973).

¹¹⁴ Auden, W. H. (1963), "El poeta y la ciudad" (trad. Edgardo Russo). *Abanico* [en línea] (dic. 2005). Disponible en URL: bn.gov.ar/abanico/A20512/russo.auden.htm

Se trata de aspectos que influyen de manera directa en la perspectiva del arte y en la concepción de la ironía. Los artistas se ven en la necesidad de responder a la nueva situación replanteándose desde la raíz el lugar que ocupan en la sociedad, tanto ellos mismos como sus obras; la realidad y su representación toman un nuevo rumbo, y la ironía renace en este nuevo marco artístico.

En un texto redactado conjuntamente, Joël Mestre y Ximo Aldás¹¹⁵, ambos profesores de la facultad de Bellas Artes de Valencia, indican que,

La actividad frenética de la vanguardia artística europea a comienzos del siglo XX, despejó autores visionarios. La pintura hacía tiempo que se había convertido en un escenario de acción popular y poética; a través de ella y tras la Revolución industrial se reivindicaría una exploración de la forma pero también su capacidad intelectual en un entorno cada vez más sofisticado.¹¹⁶

Sin embargo, en lo que a la ironía respecta deberá pasar cierto tiempo hasta que comiencen a asumirse las novedades y a construirse nuevas vías de creación, ya que será en la segunda mitad del siglo XX cuando se materialice la conciencia de cambio.

A continuación exploraremos las principales teorías desarrolladas a lo largo del siglo XX en torno a la ironía, que, tal y como podrá observarse, siguen siendo provenientes de estudios e indagaciones literarias y filosóficas. Seguidamente abordaremos el devenir de la ironía en artes no literarias, y observaremos el lugar que ocupa en la práctica pictórica actual.

¹¹⁵ Joël Mestre (Valencia, 1966); Ximo Aldás Ruiz (Valencia, 1958).

¹¹⁶ Mestre, Joël y Aldás, Ximo, "La pintura como antiambiente". Texto para el catálogo de la exposición colectiva de alumnos de Bellas Artes *Pintura y Medios de Masas*. Valencia: Espai Cultural Biblioteca Eduard Escalante, 2010. URL: joelmestre.com

1.1.2.1 Siglo XX. Principales teorías acerca de la ironía

*La ironía es la mejor defensa conocida contra todas aquellas realidades que amenazan con anular nuestra preciosa facultad de razonar, de comprender, de decidir.*¹¹⁷

Pere Ballart

Durante la primera mitad del siglo XX la concepción del fenómeno irónico se verá transformada principalmente a causa del movimiento literario *New Criticism*. Una corriente de teoría literaria anglosajona desarrollada en los años treinta y cuarenta en Estados Unidos, que propone una lectura de texto que preste particular atención a sus ambigüedades y contradicciones internas propiamente lingüísticas y literarias. Es decir, se preocupan más por la forma que por el contenido.

Estos *nuevos críticos* parten de la acepción de la ironía como resolución de tensiones, y se valen de ella para aludir a las correspondencias intertextuales (las relaciones entre contexto y obra). Se trata de una teoría que abusa de dicha característica hasta tal punto, que supone una inflación del concepto, ya que llegan a pretender que todo aquello que resulte relativo por causas contextuales, sea irónico¹¹⁸. No obstante debe advertirse que, si bien la relación entre el contexto y la obra es especialmente relevante en la interpretación de una ironía, las incongruencias que pueden surgir a raíz de la intertextualidad no son razón suficiente para juzgar algo como irónico. Es necesaria una controversia significativa que embarque al lector en un diálogo que deberá resolver por sí mismo, un discurso que vaya más allá de un contraste contextual y que implique una actitud crítica.

¹¹⁷ Ballart, Pere, "La ironía como (último) recurso". *Quimera* [Revista de Literatura]. No. 232-233, (jul.-ago. 2003), p. 12. (Este artículo es el primer capítulo del libro de Pere Ballart *El riure de la màscara. Formes de l'objectivitat en la poesia contemporània*. Barcelona: Quaderns Crema, 2007).

¹¹⁸ Vid. Ballart, 1994, pp. 144-162.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la ironía vuelve a ser planteada desde diversas perspectivas retomando de nuevo su riqueza como expresión, y dándose su materialización en el arte.

En primer lugar creemos oportuno aludir a un planteamiento expuesto desde el campo de la psicología de mano de Theodor Reik¹¹⁹, uno de los discípulos más brillantes de Freud. En su obra *The Secret Self* [El yo secreto] (1952), Reik expone un interesante enfoque respecto al proceder de la ironía. Observa que, si el lector de una ironía puede no captar el giro irónico, y comprender la expresión del ironista literalmente —lo cual lo posiciona como *víctima*—, ello indica que también cabe la posibilidad de que aquello que el ironista está poniendo en duda por medio de una expresión irónica, sea algo que en un pasado formaba parte de su pensamiento, algo que llegó a considerar como una opción, o incluso algo que llegó a adoptar como un ideal.

En palabras del propio Reik:

Dans l'expression ironique, il n'y a pas que les anciennes illusions et les anciens désenchantements qui sont ravivés mais aussi l'indignation et l'amertume, qui sont d'autant plus fortement ressenties que la foi ancienne avait jadis été profondément et sincèrement embrassée.¹²⁰

Reik pone así de manifiesto que la ironía tiene la capacidad de hacer aflorar en el ironista sentimientos internos y contradictorios, e incluso frustraciones ahogadas.

¹¹⁹ Theodor Reik (Viena 1888-Nueva York 1969).

¹²⁰ “En la expresión irónica, no hay sino antiguas ilusiones y desencantos que se reavivan, pero también lo hacen la indignación y la amargura, que vuelven a sentirse tan fuertemente como la antigua fe que antaño se adoptó profunda y sinceramente” (trad. personal). Reik, Theodore (1952), “Saint Irony [Sur Anatole France et Goethe]”, en *The Secret Self. Psychoanalytic Experience in Life and Literature*. New York: Farrar, pp. 161-183. Apud. Schoentjes, 2001, p. 89.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

En la misma época, pero desde el campo literario, uno de los principales teóricos que investigan el suceder de la ironía es D. C. Muecke¹²¹, quien le dedica varios libros y artículos¹²². Este autor desarrolla una concienzuda tarea taxonómica que evoluciona a lo largo de sus diversos escritos, siempre en busca de descifrar la esencia de la ironía literaria y de descubrir las líneas básicas que el fenómeno traza. Remitiéndonos a sus estudios de modo general, queremos destacar que en sus teorías Muecke analiza los componentes subjetivos y estéticos de la ironía, y apuesta por la posibilidad de hallar una serie de regularidades en las manifestaciones irónicas. Con ello, pone gran interés en estudiar la relación entre el ironista y su ironía.

A lo largo de su extensa trayectoria en el campo de la ironía, Muecke va diseñando diversas taxonomías y vías de pensamiento. Aun así, puede decirse que las categorías principales que este teórico distingue en la caracterización de la ironía son la *verbal* y la *situacional*. La *ironía verbal* se da cuando el ironista queda implícito, es decir, cuando participa en el mecanismo de lo irónico sugiriendo un punto de vista. La *ironía situacional* nace a causa de un hecho, de una situación, de tal modo que en este caso el autor no opina (o no parece opinar), sino que es el lector el que pone en orden lo que se le muestra hasta percibir lo irónico, tarea que se verá orientada por una serie de claves y de símbolos que el ironista habrá dejado dispersos. Se ensalza así la relevancia del observador como responsable de la existencia de la ironía¹²³.

Se trata de dos tipos de ironía que siguen teniéndose en cuenta hoy en día. Guardan relación con la distinción que Cicerón realiza entre *la ironía con valor en las palabras* y

¹²¹ Douglas Colin Muecke (Australia, 1919).

¹²² Sus obras más reseñables al respecto son: *The Compass of Irony* (1969) y *Irony and the Ironic* (1982). Esta última es una reescritura de un estudio previo titulado *Irony* (1970).

¹²³ Vid. Cabrera, Vicente, "La ironía cervantina en La Galatea". *Hispania* [en línea]. Vol. 74, n° 1 (marzo 1991). Univ. del Sur de California (Los Ángeles). Disponible en URL: cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361664235684833200024/p0000001.htm

la ironía en base a hechos¹²⁴, la cual es, en cierto modo, semejante a la diferenciación que propone Kierkegaard entre *ironía ejecutiva* e *ironía contemplativa*¹²⁵.

Contemporáneamente a Muecke, nos encontramos con el filósofo francés ya citado Vladimir Jankélévitch, quien aporta una profunda reflexión acerca del fenómeno irónico, expuesta principalmente en su obra *L'ironie* (1964). Ante todo, es reseñable que considera que la ironía conlleva un impulso moral ligado a la conciencia. Paraleliza así conciencia e ironía, observando que ambas suponen un alejamiento respecto a la realidad perceptible.

En sus propias palabras,

Bien que toute connaissance n'ironise pas ouvertement sur son objet, on peut appeler la conscience une ironie naissante, un sourire de l'esprit [...]. Rapport « irréciproque », la conscience donne au conscient l'initiative sur l'inconscient.¹²⁶

Expresa, con ello, que la conciencia, al igual que la ironía, obliga a replantearse aquello que se ha dado por supuesto, para contemplarlo desde diversos puntos de vista. Sin embargo, aun asumiendo que la ironía implica cierta moralidad, no considera que esté atada a algún tipo de pensamiento preciso. En relación con ello, indica que "l'ironie nous donne le moyen de n'être jamais désenchantés, pour la bonne raison qu'elle se refuse à l'enchantement"¹²⁷.

¹²⁴ Vid. supra, p. 68.

¹²⁵ Vid. supra, p. 90.

¹²⁶ "Si bien no todo conocimiento ironiza abiertamente sobre su objeto, puede decirse de la conciencia que es una ironía naciente, una sonrisa de la inteligencia. [...]. Relación «irrecíproca», la conciencia dona al consciente la iniciativa sobre el inconsciente" (trad. personal). Jankélévitch (1964), 2011, p. 20.

¹²⁷ "La ironía nos ofrece el medio para no desilusionarnos, por la sencilla razón de que ella rehúsa ilusionarse" (trad. personal). *Ibíd.*, p. 32.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Si proseguimos observando los planteamientos más destacados que abordan la ironía en esta época, nos encontramos con otros tres teóricos que influirán especialmente en su desarrollo: Paul de Man, Jonathan Culler y Hans Robert Jauss. Aunque estos autores trabajan en torno a la literatura, sus teorías proporcionan una visión más amplia que puede aplicarse al arte en general. Básicamente, los tres parten de la convicción de que existen múltiples vías de comprensión y de interpretación de una obra irónica, dependiendo tanto del lector como del lenguaje que se utilice.

De Man¹²⁸ llega a oscurecer la caracterización de la ironía, puesto que la considera, como ya hiciera Hegel¹²⁹, impregnada de negatividad. No obstante, sus teorías no son detractoras, ya que, al igual que hiciera Kierkegaard¹³⁰, cree en la liberación que implica una expresión irónica. Así, entiende la ironía como “principio generador de sentidos que niegan lo aparente, condenado sin embargo a no alcanzar nunca, en una perpetua expresión de negatividad, una base interpretativa estable”¹³¹.

Con ello, De Man opina que el sentido que pueda poseer cualquier tipo de expresión artística es un sentido adquirido, no intrínseco, y que a causa de ello todo tipo de análisis o de lectura tendrá que ser elaborada sobre un terreno más bien ilusorio. Propósito que también queda reflejado en los planteamientos de Muecke, quien llega a defender la inexistencia de la ironía como cualidad de un enunciado o de una situación, razonando que, al igual que la belleza, existe en uno mismo y no en aquello que se contempla¹³².

Al mismo tiempo, De Man acoge la ironía como una manera de generar conciencia de la distancia existente entre la aparente realidad y la interpretación de la misma, y

¹²⁸ Paul De Man (Bélgica, 1919-1983).

¹²⁹ Vid. *supra*, pp. 87-88.

¹³⁰ Vid. *supra*, pp. 90-91.

¹³¹ Ballart, 1994, p. 230.

¹³² Vid. *Ibíd.*, p. 192.

la considera como una actitud que surge a raíz del desdoblamiento del Yo (acercándose así a la concepción romántica de la ironía).

Si atendemos al pensamiento de Culler¹³³, observamos que este autor también trabaja sobre la premisa de que el sentido existe en uno mismo. Comprende el arte como un medio que permite activar una faceta humana capaz de crear redes de relaciones que inducen a reflexionar y a forjar nuevas ideas y perspectivas. Desde este punto de vista, según Culler uno de los aspectos claves de la ironía es su carácter pragmático, ya que la considera como un desafío para el intérprete, puesto que obliga a cavilar en relación a una amplia serie de parámetros contextuales. Es por ello que este autor se centra en el estudio de la influencia de las convenciones en la percepción de la ironía. Con ello, este autor reconoce como rasgo fundamental de la ironía su *estructura dual*, una estructura que delata constantemente el conflicto entre realidad y apariencia. Además de ello cabe señalar que, al igual que Muecke, distingue dos tipos básicos de ironía: la *ironía verbal* (generada en el propio discurso) y la *ironía situacional* (generada a partir de los hechos representados).

Desviamos ahora nuestra mirada al filólogo H. R. Jauss¹³⁴, quien abarca la ironía desde el plano estético y la considera como un factor de placer perceptivo. Desde dicha perspectiva, se centra en analizar la relación estética entre el receptor y el héroe, relación de la cual resuelve cinco niveles, uno de ellos irónico, al que alude como «Identificación irónica». Consigue así acotar los límites de lo irónico, demostrando que es posible siempre y cuando uno sea capaz de comprender que los límites impuestos son variables.

¹³³ Jonathan Culler, teórico literario estructuralista (Ohio, 1944).

¹³⁴ Hans Robert Jauss (Alemania, 1921-1997). Se le considera, junto a Wolfgang Iser, fundador de la denominada *Estética de la recepción*, la cual nace en la Universidad de Constanza (Alemania) en 1967 e investiga el papel que cumple el receptor ante una obra. Si bien en un principio fue dirigida más concretamente a la literatura, hoy en día es aplicada a las obras de arte en general. Vid. Sánchez Vázquez, Adolfo, "Introducción a la Estética de la Recepción. Sus antecedentes y fuentes teóricas". Conferencia dentro del *Ciclo Ética y Política*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (24 sept. 2004).

Disponible en línea, vid. URI: hdl.handle.net/10391/1842

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

El nivel que Jauss determina como «irónico» tiene que ver con la llamada *ironía dramática* o *ironía del destino*. Considera que al receptor se le ofrece una identificación esperable que luego es rechazada o ironizada. Tal y como él mismo lo indica,

Estos dos tipos de experiencia (el de la identificación ironizada y el de la destrucción de la ilusión) sirven para separar a los receptores de su espontánea tendencia hacia el objeto estético, provocando así su reflexión estética y moral.¹³⁵

Explica con ello que, de esta forma, el receptor se ve inducido a tomar conciencia de las condiciones previas a la ilusión descubierta y, por tanto, a reconsiderar las diversas formas de interpretación posibles, lo cual puede hacer que llegue incluso a poner en cuestión su propia actitud estética.

En suma, este autor identifica la ironía como un rechazo de la ilusión que permite al lector ser consciente de las múltiples posibilidades significantes que puede albergar una misma expresión. Tal y como señala Ballart, puede decirse que, lo que más le interesa a Jauss de la vertiente estético-receptiva de la ironía, es el modo en el que activa el papel del lector, “eximiéndole de practicar una lectura restrictiva y librándolo, por así decir, a sus propias reflexiones”¹³⁶.

Contemporáneamente a los autores recién expuestos, el escritor mexicano Alfonso Reyes¹³⁷ también viene a considerar que la ironía solo se percibe en contexto y que su materialización depende sobre todo de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor¹³⁸. La importancia del contexto, y la implicación del autor y del intérprete, serán dos de los aspectos presentes a lo largo de esta investigación.

¹³⁵ Jauss, H. R. (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, Teoría y Crítica Literaria, Persiles 167, 1986, p. 283.

¹³⁶ Ballart, 1994, p. 258.

¹³⁷ Alfonso Reyes Ochoa, poeta y ensayista (México, 1889-1959).

¹³⁸ Vid. Reyes, Alfonso (1984), *Retratos reales e imaginarios*. Barcelona: Bruguera, Libro Amigo, p. 54.

Gracias a las teorías expuestas hasta ahora, hemos podido observar que la relación entre apariencia y realidad sigue siendo una constante en las expresiones irónicas. Al mismo tiempo, ha quedado demostrado que la presencia de la vertiente pragmática es de gran relevancia, y que tanto la posición del intérprete como la del autor toman cada vez mayor valor con respecto al proceso de significación de una figuración irónica. Sobre estas cuestiones haremos hincapié especialmente en el tercer capítulo, dado que condicionan la posibilidad de que pueda surgir ironía en una obra pictórica.

* * *

Debemos ahora atender a otro teórico que pertenece a la misma época que los recién citados, pero que acoge la ironía desde una perspectiva de corte puramente retórico. Nos referimos a Wayne C. Booth¹³⁹, quien, especialmente en su libro *Retórica de la ironía* (1974), se dedica a indagar cuáles son los procedimientos de interpretación que tienen que llevarse a cabo ante una obra irónica. Este autor se ciñe al campo de la literatura, y encierra la ironía en una normalización retórica que impide acceder a ella con total plenitud, alejándose en cierto modo de su esencia filosófica. Aun así, al tratarse de una teoría planteada desde la retórica, contiene ciertos planteamientos que nos ayudarán a comprender mejor el funcionamiento de una expresión irónica.

Booth distingue dos clases de ironía: un tipo de *ironía inestable*, en la cual los contenidos son extremadamente ambiguos y el límite para definir los significados finales es impreciso, y un tipo de *ironía estable*, que permite al lector visionar la actitud irónica, y al mismo tiempo atisbar cuál puede ser la intención del autor. Su teoría se despliega principalmente en referencia a la *ironía estable*, ya que considera que es la que hace posible que, una vez el lector haya realizado la reconstrucción de

¹³⁹ Wayne Clayson Booth (EE. UU., 1921- 1995).

los significantes y significados que se le sugieren, pueda alcanzar una interpretación final.

Presentada en rasgos generales, la teoría de Booth deriva en dos planteamientos principales: por una parte expone que en una obra irónica es necesario que exista un significado en el cual poder apoyarse. Esto es, una significación que pueda ser comprendida de modo directo, una literalidad que, como tal, puede ser interferida. Por otra parte, sostiene que el lector debe compartir una suerte de supuestos primarios con el autor, esto es, ciertos valores compartidos que le ayuden a detectar la carga irónica. Indica, así, que la *ironía estable* depende de las normas que comparte el lector con el autor¹⁴⁰. De hecho, y a diferencia de Muecke, quien desarrolla sus investigaciones atendiendo sobre todo a la relación entre el ironista y su ironía, Booth brinda mayor importancia a la relación entre el ironista y el lector, prestando un especial interés al proceso interpretativo¹⁴¹.

Con ello, Booth advierte que siempre existe un arraigo a ciertos prejuicios que influirán en la lectura de una obra, condicionando su proceso de significación. Prejuicios que pueden corresponderse tanto con un contexto social como con la experiencia previa del lector, por lo cual es necesario que este último tome una actitud de provisionalidad al emitir su juicio, al menos hasta haber comparado su punto de vista con el de otros lectores. En sus propias palabras:

No hace falta ni recordar que los prejuicios más destructivos son los que van cargados de mayor fuerza emocional. Como todos sabemos, cuanto más se acercan las ironías a objetos sagrados tanto mayor es la probabilidad de que se interpreten mal.¹⁴²

Se trata, en suma, de una teoría construida a raíz de un enfoque pragmático e interpretativo.

¹⁴⁰ Vid. Booth (1974), 1986, p. 223.

¹⁴¹ Vid. *Ibíd.*, p. 305.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 285.

Cabe destacar que Booth distingue dos tipos de *ironía estable*¹⁴³, conjeturando que hay veces en las que la ironía puede captarse de manera más clara y directa, y otras veces en las que requiere una reconstrucción más costosa, si bien los significados que se encuentren serán, en ambos casos, firmes y sólidos. Diferencia así un tipo de *ironía manifiesta*, que se genera cuando el autor muestra claramente su intención irónica por medio de alusiones directas, y un tipo de *ironía oculta o encubierta*, que requiere una reconstrucción de los significados y significantes en relación al contexto. Esta diferenciación está basada en una propuesta que ya hiciera Muecke, quien asegura que los diversos tipos de ironía pueden ser ordenados según su grado de apertura, es decir, dependiendo de la distancia que haya entre el sentido literal y el sentido figurado¹⁴⁴.

A pesar de dicha diferenciación, debe tenerse en cuenta que el contexto siempre forma parte de la expresión irónica. De hecho, Booth sostiene que para poder interpretar toda *ironía estable* que pueda albergar una obra, es necesario tener en consideración las transformaciones de significado que se dan a causa de la influencia del contexto¹⁴⁵.

Este autor desarrolla un mecanismo de análisis que se basa en la reconstrucción del proceso de significación. El sentido de dicha reconstrucción gira en torno a dos parámetros básicos, necesarios para poder acceder a la comprensión de la ironía: la decisión del intérprete y lo ya dado. Esto es, dependiendo de cómo reconstruya el intérprete los datos y los estímulos provenientes de una obra, entonces el peso de la ironía resultará mayor o menor y podrá derivar en una crítica personal o en un discurso apoyado sobre una verdad reconocida; además de ello, los consensos y las normas establecidas pueden influir en la reconstrucción de cualquier discurso, por lo que dependiendo de las mismas podrá, o no, activarse la ironía.

¹⁴³ Vid. *Ibid.*, pp. 295-312.

¹⁴⁴ Vid. Ballart, 1994, p. 193.

¹⁴⁵ Vid. Booth (1974), 1986, p. 36.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

En base a estos dos factores, Booth propone una serie de cuatro pasos; no conforman un esquema cerrado que deba seguirse en un orden determinado, pero pueden ayudar a realizar la reconstrucción de los significados: (1) el espectador debe rechazar el significado convencional del enunciado; (2) deben considerarse las diversas interpretaciones que sugiera cada elemento que compone la obra; (3) debe valorarse el contexto directo del autor de la obra; y, (4) una vez reunida la información anterior, debe elegirse un significado o conjunto de significados sobre los que pueda estarse seguro¹⁴⁶.

Por último, creemos necesario advertir que tratándose de una teoría considerada como un clásico de la materia, ha dado lugar a diversas críticas, tanto para alabarla como para contradecirla. Una de las réplicas más directas a la propuesta de Booth la realizó el teórico literario Stanley Fish¹⁴⁷ en su artículo “Los bajitos no tienen razón de vivir: lectura de la ironía” (1989).

Fish opina que no existe la certeza asumida por Booth de la especificidad del significado literal: al igual que los demás significados, asegura que el literal es también una interpretación, por lo que no ofrece una base firme y segura, que no pueda ser transformada.

Según Fish,

La conclusión -inquietante para Booth- es que el significado literal no es más estable (en el sentido de inmutable) que las interpretaciones que supuestamente autoriza.¹⁴⁸

Así, este autor considera que si Booth no pone en duda la estabilidad del significado literal es porque para ejecutar una investigación racional resulta

¹⁴⁶ Vid. *Ibíd.*, pp. 36-40.

¹⁴⁷ Stanley Eugene Fish (1938, Rhode Island, EE.UU.).

¹⁴⁸ Fish, Stanley (1989), *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional* (trad. José Luis Fernández-Villanueva). Barcelona: Destino, 1992, cap. IV, p. 143.

necesario basarse en algo fijo e invariable y que, por tanto, lo que Booth hace es sustituir un significado por otro: el llamado «literal» por otro que, en base a ciertos argumentos, viene a consolidarse como verdadero. En este sentido, Fish señala que debe tenerse en cuenta que dichos argumentos son subjetivos, basados en otras ideas y variables dependiendo de cada intérprete, de tal manera que cualquier fundamento empleado en la identificación de una ironía, es producto de una interpretación¹⁴⁹.

Desde nuestro punto de vista creemos que, si bien cualquier interpretación se sustenta fundamentalmente sobre una estructura de creencias cambiantes, el conocimiento se compone a partir de supuestos que proporcionan nuevos enfoques desde los que reflexionar. De tal modo que resulta viable la descripción de un proceso de interpretación que dirija al lector al encuentro con ciertas constantes, sin la pretensión de alcanzar una verdad absoluta pero sí con la intención de reconocer nuevas vías de lectura y de enriquecer tanto los sentidos como el conocimiento.

De hecho, más adelante el propio Fish confirma y al mismo tiempo pone en cuestión la argumentación de Booth, diciendo que,

Los datos no vienen dados, sino que se elaboran, y una vez elaborados, pueden servir de base para observaciones incuestionables, hasta que éstas se cuestionen a su vez basándose en nuevos datos elaborados por algún otro.¹⁵⁰

Observamos, así, que es importante advertir que los sistemas de comunicación se forjan sobre estructuras aprehendidas culturalmente. Desde esta perspectiva, puede decirse que resulta factible diseñar ciertos límites para poder desarrollar diversas argumentaciones, siempre que no sean infranqueables, siempre que no se dicte nada como una sentencia irrevocable.

¹⁴⁹ Vid. *Ibíd.*, p.138.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 154-155.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

A este respecto Booth indica lo siguiente:

¿Qué podría resultar más irónico que el hacer afirmaciones sobre un mundo en el que el hacer afirmaciones no tiene ningún sentido?

Si se lleva la lógica a sus extremos, este punto de vista nos conduciría, creo yo, al abandono de todos los libros de interpretación (o quizá de todos los libros), al rechazo de todo intento de clasificación en literatura (o posiblemente en todas las materias), a la interrupción de toda crítica, y finalmente al silencio total.¹⁵¹

En suma, se trata de mantener un equilibrio entre las diversas fuentes de información y de tratar de posicionarse, siendo conscientes de que nuestra posición estará basada en una perspectiva personal, que inevitablemente se encontrará en continua relación con el contexto y con los convencionalismos ligados al mismo.

Situándonos ya a finales del siglo XX, debemos hacer referencia a la teoría que el filólogo catalán Pere Ballart desarrolla en su libro *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994)¹⁵². A lo largo de la presente investigación citamos sus planteamientos en numerosas ocasiones, habiendo sido uno de nuestros principales referentes para abordar el devenir de la ironía. Ello se debe a la gran elocuencia con la que este autor expone los avatares del fenómeno irónico, logrando dar a conocer la trascendencia que la ironía tiene en el proceso de significación de una obra, y su valor como modo de expresión. Este autor plantea una teoría cuyo objetivo es desvelar la naturaleza de la ironía literaria, pero nos ha resultado igualmente válida para enfocar el modo en el que puede conformarse en pintura, ya que, en cierto modo, contempla la relación entre la ironía y la creación artística en general.

Ballart considera la ironía como un fenómeno que crece en el campo del arte y en el mundo de las ideas. Apuesta por su efectividad artística, ya que *permite al creador*

¹⁵¹ Booth (1974), 1986, pp. 308-309.

¹⁵² *Eironeia* es fruto de la tesis doctoral leída por Pere Ballart tres años antes, titulada *La figuración irónica en el discurso literario moderno* (dir. Dolors Oller Rovira). Facultad de Filología, Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.

*encauzar y transmitir su imagen personal del mundo, y a diferencia de otras formas de expresión, hace posible negar y afirmar al mismo tiempo, decir algo sin decirlo*¹⁵³.

Entiende la ironía como un modo de expresión que no puede ser encasillado en una conceptualización cerrada, es decir, que no puede ser comprendido como género o modo de expresión circunscrito bajo una estructura definida. Considera que la ironía es “portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad”¹⁵⁴.

Partiendo desde dicha perspectiva, este autor desarrolla una metodología de aplicación literaria que tiene en cuenta las características básicas que toda obra irónica debe cumplir. Así, tras un exhaustivo estudio de la evolución histórica de la ironía, resuelve que toda ironía literaria tiene que satisfacer una serie mínima de condiciones – a la que denomina *mínimum* – independientemente de que, una vez cumplidos dichos requisitos, puedan desarrollarse diversas tipologías de ironía, que serán variables según el enfoque desde el que sean planteadas.

El *mínimum* que Ballart establece comprende una serie de seis condiciones: (1) un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética¹⁵⁵. Gracias al desarrollo de su teoría, consigue describir el comportamiento básico del fenómeno. Se trata de un planteamiento que se verá reflejado en el tercer capítulo¹⁵⁶, donde, a partir de las diversas teorías que hemos expuesto hasta ahora y de las que estudiaremos en el siguiente capítulo, consolidaremos el marco general en el que se circunscribe la ironía en pintura, destacando las constantes que la conforman.

¹⁵³ Vid. Ballart, 1994, p. 447.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 296.

¹⁵⁵ Vid. Ballart, 1994, p. 311.

¹⁵⁶ Vid. *infra*, p. 366 ss. [cap. III].

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Prosiguiendo con la teoría de Ballart, observamos que una vez planteadas las condiciones que debe cumplir cualquier obra irónica, este autor diferencia tres formas de ironía que se distinguen entre sí dependiendo del plano de significación en el que se establezca el «contraste de valores argumentativos»¹⁵⁷ del que surge una figuración irónica¹⁵⁸. Diferencia así *ironías de contraste en el texto; ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo; e ironías de contraste entre el texto y otros textos*.

Una clasificación de este género hace posible una ordenación de las formas básicas en las que se presenta la ironía, sin implicar una taxonomía inamovible. A causa de ello, y teniendo en cuenta que, tal y como podrá observarse a lo largo de la investigación, el contraste entre apariencia y realidad también se constituye como eje principal de la configuración de una ironía en pintura, la clasificación propuesta por este autor nos servirá más adelante como modelo a seguir.

En suma, los planteamientos de Ballart ofrecen un rico resumen del devenir histórico de la ironía para confluir en una exposición concisa del carácter de las obras irónicas, revelando las pautas generales que sigue cualquier obra irónica y demostrando las propiedades de la ironía como elemento estilístico.

Debemos ahora atender a la ya citada teórica canadiense Linda Hutcheon, quien ha dedicado diversos estudios a la ironía¹⁵⁹. Nos remitiremos a ella en diversas ocasiones, pero ahora nos interesa atender a la teoría que expone en su obra *Irony's Edge. The Theory and politics of irony* (1994), donde explora la ironía no solo como un acto de comunicación, sino como una práctica discursiva ligada a las relaciones socio-culturales. Considera, con ello, que la ironía reside entre lo expresado y lo implícito, encerrando así múltiples significados oscilantes entre sí. Ante dicha

¹⁵⁷ Esta acepción, acogida por Ballart de Alain Berrendonner (estudioso de la ironía), hace referencia al principal contraste que surge mediante cualquier figuración irónica: el contraste entre apariencia y realidad. Vid. Ballart, 1994, pp. 316-317.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 326.

¹⁵⁹ Vid. Linda Hutcheon [web personal].

Disponible en URI: individual.utoronto.ca/lindahutcheon/

diversidad de significaciones Hutcheon pone el acento en la implicación del emisor y del interprete en el proceder de la ironía, y en la influencia del contexto circunstancial. Subraya, igualmente, que el hecho de que una misma expresión pueda ser entendida de muy diversas maneras, conlleva que la ironía pueda surgir no solamente cuando sea intencionada, sino también allí donde no estaba prevista.

Así, esta autora pone de relieve la naturaleza axiológica y crítica de la ironía, defendiendo que forma parte tanto del autor como del intérprete, y en ese doble compromiso emocional encuentra el *flo cortante* de la ironía (*Irony's Edge*), comprendiendo que una expresión irónica puede favorecer discursos contrarios. A causa de ello, pone especial interés en la naturaleza *transideológica* de la ironía; es decir, considera que se trata de un modo de expresión que no se inclina por ninguna ideología concreta, y destaca su valor de autocrítica y de autorreflexión.

My particular interest in the transideological politics of irony is what suggested to me the need for an approach to irony that would treat it not as a limited rhetorical trope or as an extended attitude to life, but as a discursive strategy operating at the level of language (verbal) or form (musical, visual, textual).¹⁶⁰

Se trata, en suma, de una teoría que aborda la comunicación en sus diversas formas, teniendo en consideración las dimensiones sociales e interactivas del funcionamiento de las expresiones irónicas, y permitiendo contemplar la ironía desde un punto de vista actualizado.

Desde un enfoque diverso a los planteamientos expuestos hasta ahora, cinco años más tarde nos encontramos con el libro *Necesidad de la ironía* (1999), del filólogo e historiador del arte madrileño Valeriano Bozal¹⁶¹. Este autor plantea una teoría concerniente al lugar que el arte ha ocupado en la sociedad, especialmente a partir

¹⁶⁰ "Mi interés particular en las políticas transideológicas de la ironía es lo que me ha llevado a la necesidad de un acercamiento a la ironía tratada no como un tropo retórico limitado o como una abierta actitud hacia la vida, sino como una estrategia discursiva que funciona en el nivel del lenguaje (verbal) o de la forma (musical, visual, textual)" (trad. personal). Hutcheon, 1994, p. 10.

¹⁶¹ Valeriano Bozal (Madrid, 1940).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

de las vanguardias del siglo XX, y llega a la conclusión de que, casi en los albores del siglo XXI, la ironía es una de las formas que hacen posible abordar el panorama artístico a través de un sentido crítico que induce al espectador a tomar conciencia del mundo en el que vivimos. Desde esta perspectiva, considera que *la lucidez es el rasgo central de la ironía*¹⁶².

Para obtener dicha conclusión, Bozal pone de relieve la presencia que la *cultura de consumo* tomó a finales del siglo XX y el modo en el que el arte se vio influenciado por los nuevos hábitos, costumbres, e incluso modos de pensar adoptados por la sociedad. Este autor comprende, así, que a raíz del consumismo el espectador se entrega a la obra de arte sin tomar distancia respecto a ella. Podría decirse que el tiempo de contemplación es sustituido por un tiempo fugaz de recepción instantánea.

Bozal expone, con ello, que consumir una obra de arte destruye la experiencia estética¹⁶³, la cual forma parte de la perdurabilidad de las obras, de tal modo que si desaparece la experiencia estética, la obra de arte se reduce a un instante de interacción con el espectador. En este sentido, considera que lo *kitsch* se pone en primera línea, como muestra de un tipo de arte adaptado al consumo de masas. Afirma sin embargo que,

Junto al kitsch encontramos un arte que mantiene en sus obras los proyectos de libertad y transformación, de independencia ideológica y experiencia estética libre, notas que forman parte consustancial del arte contemporáneo. Es decir, todavía hay amplios territorios que, al parecer, no han sido dominados por el kitsch y el consumo, aunque ambos los aceche.¹⁶⁴

Desde este punto de vista, expone que el mercado anula la distancia necesaria para poder vivir una experiencia estética, y que,

¹⁶² Vid. Bozal, Valeriano (1999), *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, p. 103.

¹⁶³ Vid. *Ibíd.*, p. 35.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 84.

Recuperar la distancia perdida parece la primera de las recomendaciones, una recomendación que nos conduce a la ironía.¹⁶⁵

Se acerca así a un planteamiento donde considera la ironía como una de las formas de expresión que mejor hacen frente a la celeridad de la cultura de consumo. La ironía se resuelve por tanto como una actitud, y como una forma de expresión que induce al espectador a pararse ante la obra de arte y a entablar un diálogo con ella, a explorar lo que la obra puede llegar a provocar en él, en lugar de entregarse a ella incondicionalmente. Con todo, la teoría de Bozal pone de relieve que la ironía es una forma de expresión que en las últimas décadas ha vuelto a tomar cierto protagonismo en el campo artístico.

Por último, y entrando ya en el siglo XXI, queremos hacer referencia al ya citado Pierre Schoentjes, estudioso de la ironía y autor de numerosos estudios acerca de su proceder en la literatura. Si bien sus investigaciones están dirigidas al campo literario, ofrece un punto de vista que abarca la ironía desde la amplitud que permite el propio término. Siendo así, sus teorías nos serán de gran ayuda, de tal modo que se verán reflejadas a lo largo de toda la investigación.

Ahora queremos hacer alusión a una de las cuestiones que este autor plantea en su libro *Poétique de l'ironie* [Poética de la ironía] (2001), a una breve mención que realiza respecto a la ironía en relación con las obras pictóricas y con la música. Antes de nada, consideramos significativo advertir que se trata de un planteamiento recogido bajo el título "¿Ironía sin palabras?". Lo cual, de algún modo, demuestra lo poco extendida que está la indagación sobre la ironía en los campos que no pertenecen al lenguaje escrito. Adentrándonos en el tema, observamos que según este autor tanto en pintura como en música es habitual encontrar expresiones de carácter irónico. Sin embargo, indica que,

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 97.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Même lorsqu'elle [l'ironie] s'exprime dans des pratiques artistiques qui ne font pas directement appel à la langue, l'ironie garde sa dimension langagière. Soit directement par les mots eux-mêmes, ceux des titres des œuvres, soit indirectement par la pratique de la citation.¹⁶⁶

Observamos, así, que para Schoentjes la ironía, ya sea en el campo pictórico o en el musical, toma forma a través de la palabra o, en todo caso, mediante una citación. Aun así, y centrándonos en el campo pictórico, a lo largo del tercer capítulo podremos observar que tanto las palabras que pueden acompañar a una obra como la citación, son únicamente dos de los modos que hacen posible el surgimiento de la ironía en una obra pictórica.

Debemos igualmente hacer referencia a un libro que este autor publicó años más tarde, titulado *Silhouettes de l'ironie* [Siluetas de la ironía] (2007). En él recoge una teoría que pone especial atención a la naturaleza indirecta y axiológica de la ironía, y al modo en el que el lector reacciona ante ella y la interpreta. En este caso consideramos especialmente reseñable que, si bien la mayor parte de los ejemplos que Schoentjes ofrece son referentes a la literatura, también se acerca al mundo de las imágenes, por medio de la fotografía.

Según este autor, las imágenes fotográficas permiten aproximarse a la ironía que forma parte de la naturaleza; es decir, que la fotografía es capaz de encuadrar las ironías situacionales y azarosas que suceden en la realidad en la que vivimos. No obstante, advierte que lo que una fotografía muestra es una escena descontextualizada. Esto es, una composición escogida por el fotógrafo, que ha querido llamar la atención sobre un hecho en concreto. A causa de ello, considera que con la fotografía pueden generarse discursos irónicos mediante la fragmentación del mundo, una acción que forma igualmente parte de nuestra

¹⁶⁶ “Incluso cuando se expresa a través de prácticas artísticas que no hacen referencia directa al lenguaje, la ironía guarda su dimensión lingüística. Ya sea directamente por las palabras mismas, aquellas de los títulos de las obras, ya sea indirectamente por la práctica de la citación” (trad. personal). Schoentjes, 2001, p. 227.

propia mirada, ya que a menudo encontramos situaciones irónicas a nuestro alrededor, si bien no todo el mundo compartirá el mismo punto de vista.

Con todo, Schoentjes alude a la ironía que surge en las imágenes fotográficas (a la cual se dirige como «ironía pictórica») indicando que,

L'ironie picturale est donc un regard interrogateur, «regard» en ce qu'elle n'existe pas à l'état brut mais implique une médiation, «interrogateur» en ce qu'elle implique au moins une mise en question du monde.¹⁶⁷

Refleja con ello la distancia existente entre la representación fotográfica y la realidad que representa, y pone el acento sobre la capacidad axiológica de la ironía.

Más adelante, Schoentjes señala que el interés de la ironía que surge en las imágenes fotográficas reside, en gran parte, en su poder simbólico, considerando así que las fotografías capaces de provocar la ironía más efectiva son aquellas que se sirven de elementos con una gran fuerza simbólica. En sus propias palabras, “plus l'enjeu symbolique est grand, plus l'ironie sera fertile”¹⁶⁸.

En suma, se trata de una serie de aspectos que, de algún modo, nos acercan al campo pictórico. Sin embargo, debe advertirse que los planteamientos que este autor expone no pueden ser trasladados directamente al campo de la pintura, dado que el modo de significar de las imágenes pictóricas no funciona igual que el de las imágenes fotográficas, principalmente a causa de que su relación con la realidad perceptible conlleva connotaciones de diversa naturaleza, si bien en el fondo ambos

¹⁶⁷ “La ironía pictórica es por tanto una mirada interrogante, mirada en virtud de que no existe como tal sino que implica una meditación, interrogante en virtud de que implica al menos un cuestionamiento respecto al mundo” (trad. personal). Schoentjes, Pierre (2007), *Silhouettes de l'ironie*. Genève: Droz, Romanica Gandensia-34, p. 301.

¹⁶⁸ “Cuanto mayor sea la apuesta simbólica, más fértil será la ironía” (trad. personal). *Ibid.*, pp. 303-304.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

tipos de expresión son subjetivos y capaces de mantener cierta distancia respecto aquello que representan¹⁶⁹.

* * *

Una vez realizado este somero repaso sobre las principales teorías que se han adentrado en el estudio de la ironía en las últimas décadas, creemos oportuno observar más detenidamente el modo en el que la ironía es comprendida, a modo general, en la actualidad. De hecho, pese a la gran cantidad de estudios que demuestran su complejidad, el significado más distendido del concepto, sobre todo en el lenguaje cotidiano, sigue siendo *dar a entender lo contrario o algo distinto de lo que se dice*. Aceptación de la ironía que no contempla toda su esencia, puesto que omite su dimensión filosófica, y que, tal y como ha quedado reflejado a lo largo de este capítulo, en el acontecer de la historia ha sido replanteada por unos y rebatida por otros.

Remitiéndonos a las últimas controversias observamos, por ejemplo, que en la segunda mitad del siglo XX el lingüista y escritor Bernard Dupriez¹⁷⁰ expuso que algunas de las definiciones propuestas años antes por Morier en su ya mencionado *Diccionario de Poética y Retórica* (1961) eran insuficientes, como por ejemplo la de la antífrasis, ya que en lugar de definirla Morier la presenta directamente como sinónimo de la ironía¹⁷¹.

Ante ello Dupriez indica que,

Il y a de nombreuses formes d'ironie moins nettes que l'antiphrase, dans lesquelles il y a autre chose à deviner que l'inverse des termes employés.¹⁷²

¹⁶⁹ Vid. infra, pp. 187-188 [cap. II].

¹⁷⁰ Bernard Dupriez (Bélgica, 1933).

¹⁷¹ Vid. Morier (1961), 1975³, p. 114.

¹⁷² "Hay numerosas formas de ironía, que no son tan evidentes como la antífrasis, en las que es necesario atisbar algo más que el contrario de los términos empleados" (trad. personal). Dupriez,

Sostiene con ello que la caracterización de la ironía como forma que surge mediante contrarios puede ser una posibilidad, pero que existen otras de mayor complejidad.

Asimismo, la acepción de la ironía en tanto *oposición de contrarios* ha sido criticada por autores como Henk Haverkate¹⁷³, pragmatista holandés que considera que el concepto de contradicción no es suficiente para unificar todos los fenómenos irónicos. Respecto a ello, este autor señala que,

La definición que toma como criterio el dar a entender algo distinto de lo que se dice es demasiado amplia, porque se aplicaría igualmente a otras figuras estilísticas, tales como la metáfora, la metonimia y la hipérbole.¹⁷⁴

Se constata, por tanto, que la ironía va más allá de la mera contradicción. Si lo contradictorio está ligado a la ironía, es a causa de que conlleva la exposición de dos ideas. Debe comprenderse, sin embargo, que la ironía se abre paso en un plano subjetivo en el que no se contraponen dos ideas sino que se relativiza el sentido de las ideas preexistentes, generando múltiples posibilidades significantes.

No obstante, incluso en el siglo XXI pueden encontrarse opiniones como la del filólogo Fernando Romo Feito¹⁷⁵, quien plantea la ironía como una figura principalmente trópica que surge a través de contrarios. En sus propias palabras:

La ironía es un tropo esencial en retórica. Es tropo porque emplea una palabra o una expresión con un significado contrario al propio; luego hay cambio, en concreto inversión, en la significación. La ironía apela a la complicidad del auditorio para que apoyándose en el contexto lingüístico y en la situación, entienda el sentido de acuerdo con la intención del orador. En caso contrario

Bernard, "Les figures de style". *Études françaises*. Vol. 3, no. 4 (nov. 1967), p. 417. Presses de l'Université de Montréal. Disponible en línea, vid. URI: id.erudit.org/iderudit/036285ar

¹⁷³ Henk Haverkate (Holanda, 1936-2008).

¹⁷⁴ Haverkate, Henk, "La ironía verbal: un análisis pragmalingüístico". *Revista Española de Lingüística*. Vol. 15, no. 2 (jul.-dic. 1985), p. 350. Sociedad Española de Lingüística (Madrid). Disponible en línea, vid. URI: sel.edu.es/?q=node/101

¹⁷⁵ Fernando Romo Feito (Madrid 1950).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

podría entenderse todo o nada como irónico. Es un problema clásico en la historia de la interpretación literaria.¹⁷⁶

Esta perspectiva hace referencia al cambio de sentido que supone la ironía y a su carácter pragmático, destacando la implicación del lector en la labor de interpretación. Además de ello, Romo Feito le atribuye a la ironía un carácter abierto, ya que la considera como *figura de pensamiento* cuyo equivalente como *figura de dicción* sería la antífrasis¹⁷⁷, de modo que podría tratarse de un replanteamiento de la teoría que acoge la ironía como estrategia verbal. Sin embargo, sigue dejando de lado su trascendencia filosófica, ya que no hace alusión a la inestabilidad que entraña en la conformación del sentido de aquello que se expresa, y restringe así el fenómeno irónico a un modo de expresión preciso que funciona mediante contrarios.

En suma, puede decirse que la ironía, como concepto, sigue viéndose envuelta en una controversia constante que depende, en última instancia, de la intención de quien indague sobre ella.

Llegados a este punto, y dada la complejidad que conlleva la definición de la ironía, creemos oportuno exponer la postura que acoge Ballart al respecto. Este autor, además de definir las constantes que conforman una ironía¹⁷⁸ (lo cual le permite definir su naturaleza sin por ello tener que encerrarla en una taxonomía concreta), consigue adaptarse a su carácter escurridizo defendiéndola desde su propiedad figurativa.

Según Ballart,

¹⁷⁶ Romo Feito, Fernando (2005), *La retórica. Un paseo por la retórica clásica*. Barcelona: Montesinos, Biblioteca de divulgación temática, vol. 81, p. 108.

¹⁷⁷ Vid. Romo Feito, 2005, p. 156.

¹⁷⁸ Vid. supra, p. 108.

La integración dinámica de cuantos rasgos contiene la ironía no permite definirla como un simple tropo, pues sabemos que es capaz de alterar la significación de obras enteras, ni, por el otro extremo, sólo como una cierta concepción escéptica de la realidad, porque su representación literaria toma cuerpo en contextos positivamente analizables y mucho menos vagos que una caracterización de ese tipo.¹⁷⁹

Así, opina que la forma más adecuada para definir la ironía es aludir a ella como *figuración irónica*, puesto que es una conceptualización que hace posible no desdeñar ninguno de sus componentes y, además de ello, no requiere que sea concebida como una figura concreta compuesta por una serie de elementos clasificables.

Considerar la ironía como *figuración* permite abarcarla de un modo global y preciso al mismo tiempo, y evoca, igualmente, el conflicto básico inherente a toda expresión irónica: el contraste entre apariencia y realidad. De tal forma que será una acepción que utilizaremos a lo largo de esta investigación.

* * *

Si dirigimos la mirada al modo en el que la ironía ha sido caracterizada en el campo pictórico, por un lado observamos que, los ya citados Alberto Carrere y José Saborit, en su obra *Retórica de la pintura* (2000) aluden a ella como figura retórica, pero también como actitud. Estos autores sostienen que,

Antes, o a la vez que retórica, la ironía es actitud vital y filosófica respecto del otro y de nosotros mismos, forma de pensamiento que araña buscando la naturaleza del hombre y el universo, instrumento de comunicación vinculado a los aspectos pragmáticos que escapan al sistema del lenguaje.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ballart, 1994, p. 360.

¹⁸⁰ Carrere, Alberto y Saborit, José (2000), *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen 59, p. 428.

Con ello, puede observarse que, aun desde una perspectiva retórica, la ironía puede ser contemplada sin restringir su sentido transcendental.

En este orden de ideas, Ramón Almela¹⁸¹ reafirma dicha postura y añade que,

La ironía no busca semejanzas ocultas entre lo percibido y lo concebido, sino que se dirige al lugar de los significados opuestos. La ironía no rechaza lo ironizado, sino que poniéndose a distancia, descubre que lo que éste dice no es tal. El sentido va más allá de la literalidad de las apariencias.¹⁸²

Almela pone así de manifiesto la naturaleza abierta de la ironía y la multiplicidad de opciones que ofrece para abordar la realidad perceptible, subrayando la distancia que permite acoger respecto a lo aparente.

Se trata, sin embargo, de consideraciones que no se centran de manera concreta en la relación entre pintura e ironía, o, más bien, en el estudio de la forma que la ironía adopta cuando el medio de expresión es la pintura. Es esa la tarea que nos ocupa en esta investigación.

1.1.2.2 La ironía a través de nuevas claves artísticas: ironía y pintura

La filosofía, la lingüística y la literatura son los principales terrenos de donde provienen las investigaciones que trabajan en torno a la ironía. No obstante, a partir de finales del siglo XX se incrementa el interés de diversos campos artísticos por indagar el fenómeno irónico. Es también el momento en el que se aborda la ironía desde el campo pictórico.

¹⁸¹ Ramón Almela (Murcia, 1958).

¹⁸² Almela, Ramón, "La ironía con Humberto Chávez y Cisco Jiménez". *Critic@rte* [en línea]. (Sept. 2002). Disponible en URI: criticarte.com/

En el año 1992 el Grupo μ se ocupó de plantear la relación entre ironía y pintura en su *Tratado del signo visual*, si bien se trata de una teoría proveniente de la retórica literaria. Más adelante nos encontramos con una obra proveniente del campo pictórico, *Retórica de la pintura* (2000), de mano de Alberto Carrere y José Saborit, donde puede igualmente encontrarse una referencia a la ironía. Estas teorías nos serán de gran ayuda en el desarrollo de esta investigación, principalmente en el segundo capítulo, puesto que son estudios que contemplan la naturaleza y el funcionamiento del proceso de significación de una obra pictórica. Será especialmente la teoría de Carrere y Saborit la que dirigirá nuestros pasos, ya que está planteada desde el campo pictórico, aunque no se limita al mismo.

La ironía comienza, por tanto, a ser estudiada en y desde el campo pictórico. Generalmente el objetivo principal no es profundizar en los mecanismos que puede adoptar la ironía, pero se alude a ella y es analizada en tanto estrategia de expresión.

Cabe señalar que no es únicamente en pintura donde comienza a ser abordada, otros campos artísticos también muestran un interés cada vez mayor por su proceder. El compositor y musicólogo Benet Casablanca¹⁸³, por ejemplo, en su libro *El humor en la música. Broma, parodia e ironía* (2000) propone una teoría en la que se adentra en la comprensión semiótica de la música. Estudia el vínculo entre la música y el humor, y a través de ello aborda el proceder de la ironía en la expresión musical¹⁸⁴.

Igualmente, si dirigimos nuestra mirada al campo de la escultura nos encontramos con una investigación realizada por Mercé Espiell, quien en el año 2002 leyó una

¹⁸³ Benet Casablanca Domingo (Sabadell, 1956).

¹⁸⁴ Sobre a la relación entre música e ironía, resulta de gran interés el libro ya citado *L'ironie* (1964) de Vladimir Jankélévitch, donde pueden encontrarse numerosas referencias al respecto.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

tesis doctoral acerca de la relación entre escultura e ironía¹⁸⁵. En ella, Espiell parte de la concepción de la ironía como estrategia de expresión analizable en los diversos lenguajes artísticos, que permite fluctuar en el umbral entre el instinto y la razón. En el inicio de su investigación indica que,

En el moment en què un creador tria un tema del coneixement i ironitza sobre ell, comença a col·locar les bases d'un intercanvi conceptual des de la intel·ligència i la raó que l'allunya de l'espontaneïtat instintiva.¹⁸⁶

A partir de esta idea desarrolla una investigación centrada en la obra de cinco artistas, poniendo especial atención en observar el modo en el que una escultura hace posible que nos replanteemos la realidad en la que vivimos. Con ello, cabe señalar que las conclusiones que esta autora presenta giran en torno a la capacidad crítica de la ironía, afirmando a su vez que no toda obra de denuncia tiene por qué ser irónica. En este caso resulta significativa que, si bien su propuesta de análisis inicial pretendía definir un tipo de *ironía escultórica*, la propia Espiell reconoce que acaba exponiendo una metodología de trabajo más general, aplicable a cualquier tipo de obra visual que tenga la intención de buscar la complicidad del espectador, ya sea de forma indirecta o mediante un proceso de significación abierto y evidente¹⁸⁷. Se constata, así, la dificultad que conlleva tipificar y encasillar la ironía bajo una definición concreta.

En suma, la ironía se resuelve como un modo de expresión de interés para diversos modos de comunicación. No obstante, siguen siendo las teorías literarias y filosóficas las que con más ahínco se dedican a su estudio y, probablemente a causa de ello, es *la palabra* la que sigue imponiéndose en la relación entre la ironía y los

¹⁸⁵ Espiell Jovaní, Mercé (2002), *Escultura e ironía. Propuesta de una tipología de las formas irónicas en la escultura. Análisis de los casos de De Saint Phalle, Flanagan, Torres, Brosa y Muñoz*. Tesis doctoral (dir. Josep Roy Dolcet). Univ. de Barcelona, Facultad de BB.AA, Barcelona.

¹⁸⁶ "En el momento en el que un creador elige un tema de conocimiento e ironiza sobre el mismo, comienza a asentar las bases de un intercambio conceptual desde la inteligencia y la razón, el cual le aparta de la espontaneidad instintiva" (trad. personal). Espiell, 2002, p. 7.

¹⁸⁷ Vid. *Ibid.*, p. 156.

modos de expresión artísticos no literarios. A lo largo de esta investigación trataremos de demostrar, sin embargo, que la presencia de la escritura no es imprescindible para que pueda surgir ironía en una obra pictórica.

A continuación, y para finalizar con el recorrido histórico en el que se circunscribe la ironía, observaremos el lugar que ha ocupado dentro del panorama pictórico, y el papel que cumple en la actualidad.

* * *

Si bien la ironía no ha sido un objeto de estudio generalizado en las artes plásticas, y los estudios que han tratado su relación con la pintura no aparecen hasta finales del siglo XX, su presencia no ha pasado inadvertida. Son numerosas las ocasiones en las que cobra presencia en la historia del arte, normalmente como un modo de expresión cuya principal característica es subvertir el sentido de las ideas dominantes. Hoy en día es atribuida ante todo a la modernidad y a la denominada época posmoderna.

Sin embargo, tal y como el escritor Jacques Aumont¹⁸⁸ opina, si bien la modernidad propagó la ironía, esta ha estado presente a lo largo de toda la historia del arte¹⁸⁹. Remitiéndonos expresamente al campo pictórico, se hace patente, por ejemplo, en obras de pintores tales como William Hogarth¹⁹⁰ (s. XVIII), Francisco de Goya¹⁹¹ (s. XVIII-XIX) o Jehan Georges Vibert¹⁹² (s. XIX). Si a algunas pinturas de estos creadores se les atribuye un sentido irónico, es principalmente a causa de la temática tratada, ya que en ellas se muestra su inconformismo respecto a las ideas dominantes de la sociedad en la que vivían. En algunos casos, especialmente en la pintura de Hogarth, a menudo la ironía desaparece para convertirse en pura sátira.

¹⁸⁸ Jacques Aumont (Francia, 1942).

¹⁸⁹ Vid. Aumont, Jacques (1998), *La estética hoy* (trad. Marco Aurelio Galmarini). Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 2001, p. 296.

¹⁹⁰ William Hogarth (Inglaterra, 1697-1764).

¹⁹¹ Francisco de Goya y Lucientes (Zaragoza, 1746-Francia, 1828).

¹⁹² Jehan Georges Vibert (Francia, 1840-1902).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Exponer el modo en el que la ironía ha sido expresada a lo largo de toda la historia del arte requeriría un estudio paralelo. Siendo así, creemos oportuno dirigirnos directamente a las vanguardias artísticas del siglo XX; además de ser temporalmente cercanas a la época actual, consideramos que guardan una estrecha relación con el arte de hoy en día, de tal forma que adentrarnos en ellas nos permitirá abordar más fácilmente el papel que la ironía cumple en el panorama pictórico actual.

Si las vanguardias del siglo XX suelen ser asociadas con la ironía, es a causa de su espíritu de cambio y de su lucha por hacer frente a los sistemas que primaban por aquel entonces, referentes tanto a la sociedad en general como al arte en particular. La ironía está presente en movimientos como el futurismo o el cubismo, pero una de las corrientes donde mayor presencia cobra es el Dadaísmo. Ello se debe a su fervor por poner en tela de juicio los dogmas artísticos y por negar lo considerado como *real*. Más adelante sería el movimiento pop (influenciado, entre otros, por Duchamp), donde la ironía volvería a presentarse imprescindible, como modo de expresión y también como actitud, a causa de su interés por ensalzar (y a su vez banalizar) los iconos y las imágenes populares, y de posicionarse así frente a la cultura elitista. A continuación nos adentraremos brevemente en dichos movimientos artísticos, con tal de observar más de cerca el papel que la ironía cumple en ellos, y la relación que guardan respecto al panorama artístico actual.

El Dadaísmo surgió mientras tenía lugar la Primera Guerra Mundial (1914-1918), como constatación de un fracaso: las primeras Vanguardias (principios del siglo XX) habían apostado por un sueño de progreso, que a raíz de la situación bélica se vino abajo. Ante ello surgió una conciencia de inutilidad del arte y el Dadaísmo quiso constatarlo. No pretendía promover nuevos modos de expresión, sino poner en entredicho la propia actividad artística y su sentido, puesto que se consideraba que era producto de la sociedad burguesa, dislocada a causa de la guerra. El poeta

Tristán Tzara¹⁹³ escribió que era una rebelión “contra la historia, la lógica, la moral común, el honor, la patria, la familia, el arte, la religión, la libertad, la fraternidad..., de las cuales no quedaban más que esqueléticos convencionalismos, porque se habían vaciado de su contenido inicial”¹⁹⁴.

Según indica la historiadora del arte Dawn Ades¹⁹⁵,

El Dadá fue una expresión de frustración y de furia. Pero, después de todo, los dadaístas eran pintores y poetas y subsistían en un estado de compleja ironía, pidiendo el colapso de una sociedad y de un arte de los cuales ellos mismos dependían de muchas maneras; y la sociedad, para completar la ironía, se mostró masoquistamente interesada en abrazar el dadaísmo y pagar unos pocos céntimos por sus obras con el propósito de convertirlas también en Arte con mayúscula.¹⁹⁶

Así, con el Dadaísmo comenzaron a ampliarse los límites de lo artístico:

En la medida en que las delimitaciones o fronteras del ámbito artístico fueron abriéndose, se eliminaron también los rasgos inherentes a lo propiamente artístico. Cualquier cosa era susceptible de entenderse como arte y en esa situación el público, en general, se mostraba cada vez más desalentado.¹⁹⁷

El Dadá se volcó en dos direcciones: en un ataque nihilista y violento contra el arte, y al mismo tiempo en juegos, máscaras y bufonerías. Una de sus estrategias fue destruir los antiguos géneros; a causa de ello comenzó a darse la fusión entre los

¹⁹³ Tristán Tzara (1896, Rumanía-1963 Francia). Uno de los iniciadores del *dadaísmo*. Tzara apostó por un lenguaje provocador, absurdo, sin sentido, alejado de la norma y del racionalismo del arte burgués.

¹⁹⁴ Apud. Izquierdo, Violeta (2002), *Movimientos artísticos contemporáneos. Manual para estudiantes*. Madrid: Universidad Camilo José Cela, p. 127. Para mayor información véase: Tzara, Tristán (1972), *Siete manifiestos Dadá. Algunos dibujos de Picabia*. Barcelona: Tusquets, Cuadernos Ínfimos 33.

¹⁹⁵ Dawn Ades (Gran Bretaña, 1943).

¹⁹⁶ Ades, Dawn (1974), *El Dadá y el Surrealismo* (trad. Marcelo Covián). Barcelona: Labor, 1975, p. 4.

¹⁹⁷ Cirlot, Lourdes (1990), *Las últimas tendencias pictóricas*. Barcelona: Vicens-Vives, Historia Visual del Arte, p. 2.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

diversos ámbitos creativos, que poco después vendría a generar los *ready-made* (principal aportación de Duchamp). Reivindicaron también el uso de todo tipo de materiales, incluidos los de desecho; a finales de los años sesenta esto se vería reflejado en el *Arte Povera*. La ironía, el humor y lo absurdo fueron claves en la desacralización del objeto artístico, junto con la reivindicación del azar.

Las obras no se concebían como fines en sí mismas, sino como parte de un espectáculo, un acontecimiento o una manifestación. [...] Lo más importante para ellos no eran las obras sino las actitudes, el comportamiento, los gestos y la ironía, la provocación y el escándalo que llevaban consigo.¹⁹⁸

Uno de los ejemplos más significantes de aquella época es el artista Marcel Duchamp¹⁹⁹, quien puso en duda las convenciones ligadas al panorama artístico, proponiendo una visión en la que arte y realidad se veían interconectados. Su obra es, así, entendida bajo un cariz irónico cuya raíz reside, precisamente, en el hecho de que puso en duda la constitución del sistema artístico, cuestionando no solo dicho sistema sino también el valor de la propia realidad perceptible y la interconexión entre ambos.

Sin embargo, y no sin cierto aire irónico, aquello que surgió, ni siquiera como movimiento artístico sino como modo de vida en contra del sistema y del propio arte, se ha consolidado como uno de los movimientos artísticos más importantes de la historia del arte. Ya por aquel entonces, Duchamp expresaba que,

Cuando inventé los *ready-mades*, esperaba desalentar el carnaval del esteticismo. Pero los neodadaístas se han apoderado de mis *ready-mades* y han decidido que tienen belleza estética. Les arrojé a la cabeza los botelleros y el urinario como una provocación y ahora resulta que admiran su belleza estética.²⁰⁰

¹⁹⁸ Izquierdo, 2002, p. 128.

¹⁹⁹ Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968).

²⁰⁰ Apud. Izquierdo, 2002, p. 136.

De tal manera que, incluso los esfuerzos dadaístas fueron absorbidos por la fuerza del mercado. En este sentido, es reseñable una pregunta que, según Ades, surge a partir del primer *ready-made* de Duchamp, y que fue la desencadenante del debate subyacente al Dadaísmo: *¿Esta acción del artista elevó al objeto ordinario producido en masa a la categoría de obra de arte, o como un caballo de Troya penetró en una obra de arte para reducir todos los objetos y todas las obras de arte al mismo nivel?*²⁰¹

No existe una respuesta válida. De hecho, continúa siendo una de las preguntas habituales dentro de la esfera artística actual: ¿qué se considera «Arte»? Desde nuestro punto de vista creemos que la respuesta va implícita a la pregunta. Todo puede ser y no ser, todo depende del contexto circundante y de la mirada del espectador. Puede decirse que el arte es un modo de introspección, una manera de adentrarse en la esencia humana, allá donde habita la incertidumbre. Tal vez por ello, en épocas donde surgen preguntas que hacen tambalear el sistema de valores, tanto sociales como artísticos, la ironía cobra un papel protagonista, puesto que permite afrontar dichas preguntas por medio de nuevas preguntas, sin necesidad de encontrar una respuesta.

Tras el revuelo dadaísta de principios del siglo XX tuvieron lugar otra serie de movimientos, pero la ironía no recobraría la fuerza que tuvo en aquel entonces hasta el surgimiento del Pop Art. Este movimiento, denominado Pop por alusión a lo popular, surge entre finales de los años 50 y principios de los 60, como reacción al elitismo que predominaba en las obras artísticas. En palabras de Francisco Calvo Serraller²⁰²,

El hecho mismo del aprovechamiento artístico “serio” de la imagen popular fue algo muy impactante y, desde luego, absolutamente revolucionario respecto a lo que había sido la aspiración de los artistas desde el Renacimiento, uno de

²⁰¹ Ades, Dawn (1974), 1975, p. 6.

²⁰² Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1948).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

cuyos objetivos de pugna fundamentales fue el que la sociedad les reconociese un papel diferente y más elevado que el de los artesanos populares.²⁰³

El Pop Art se presenta, así, como una de las grandes revoluciones de los valores artísticos convencionales. Pero no solo rompe con el orden de las convenciones ligadas al arte, sino que al mismo tiempo, pone en tela de juicio el orden social de su época. Generalmente los artistas que forman parte de este movimiento se expresan con mensajes críticos respecto a la cultura de masas, donde la tecnología, el capitalismo, el consumismo y el estar a la moda son temas fundamentales. Se valen de recursos como el *collage*, la concepción plana del color, el grafismo, la modificación de la escala y las texturas. Emplean imágenes e iconos populares, y se cancelan así las nociones tradicionales sobre la obra de arte, cobrando valor aquello que antes era despreciado. Se considera que el Pop Art constituye el paso de la modernidad a la posmodernidad. Con ello, la diferencia entre el objeto de arte y el objeto «real» se desvanece, creándose, una vez más, la inquietud y la incertidumbre que llega hasta nuestros días: ¿cualquier cosa sirve como obra de arte?

Con el Pop Art se comienzan a utilizar materiales ya procesados por la cultura de masas (diseño industrial y fotografía publicitaria, historietas, cine, televisión) y técnicas deliberadamente inexpresivas que evocan los procesos mecánicos de producción masiva, exaltando la mercancía en tanto que mercancía. Los artistas se apoyan en un lenguaje figurativo y utilizan la técnica de la yuxtaposición de diferentes elementos. Recurren a una temática popular y sin complicaciones, eliminando cualquier rastro de lo humano, cualquier huella del creador. Se corta así con la subjetividad y se trasladan objetos de la vida cotidiana al ámbito del arte. Para ello, se exploran las superficies de lo inmediato y de lo cotidiano o vulgar, convirtiendo los objetos comunes en extraordinarios, tal y como ocurre, por ejemplo, con las latas de tomate Campbell de Andy Warhol.

²⁰³ Calvo Serraller, Francisco (2001), *El Arte Contemporáneo*. Madrid: Taurus, Pensamiento, p. 299.

El tomar conciencia de la realidad consumista y servirse de ella para la creación artística puso en entredicho el propio valor del arte, promoviendo a su vez una crítica a la cultura de masas y al poder de la imagen mercantilizada: se expuso la imagen de lo masivo, portadora de sueños colectivos, en toda su inadecuación con la sociedad.

A pesar de su apariencia superficial, el Pop Art se ocupa de forma irónica y sarcástica de temas como la explotación de la sexualidad femenina por parte de los medios, la sobrevaloración de las celebridades (cuyo ejemplo más conocido son los repetidos retratos de Marilyn Monroe), la absurda justificación de las guerras o la manipulación de los hábitos de consumo en los compradores. Al Pop no le interesa la realidad sino el modo en el que la industria cultural se apodera de la «realidad humana». Por ello no imitan las imágenes de los medios de masas, sino que las reproducen tal y como lo hacen los medios. Proponen los objetos artísticos no como únicos, sino como productos en serie. Se trata de un simulacro hiperreal. La distancia entre el arte de élite y la cultura popular se suprime y se crea una red donde todo parece ser válido, donde comienza ya a generarse la sensación de ida y vuelta, característica de los años próximos.

Puede decirse que tanto el Dadaísmo como el Pop Art fueron vaticinadores del arte contemporáneo: toda certeza de verdad y progreso fue desacreditada y se dio paso al arte efímero. Las tendencias artísticas se multiplicaron, invalidándose las categorías que definían los géneros y los estilos, ante un “todo vale”. Con ello, debe tenerse en cuenta que en la década de los sesenta la televisión se adentra en el espacio doméstico. El ojo y la mente humana se acostumbran a absorber grandes cantidades de información y de imágenes, de tal forma que los nuevos hábitos perceptivos y la mezcla de lenguajes provocan un gran cambio social que, de algún modo, llega hasta nuestros días.

En suma, observamos que la ironía adquiere especial presencia en el arte propio de épocas donde la pérdida de valores, y el desasosiego general a falta de dogmas,

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

están al pie del día. Surge por tanto en el seno de aquellas expresiones que, por medio de un diálogo entre la realidad perceptible y la realidad artística, ponen en duda algún tipo de convención en busca de nuevas posibilidades. En palabras de Ballart, la ironía es un modo de expresión que “emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso”²⁰⁴.

Más adelante surgirían nuevos movimientos como el arte conceptual o el *performativo*, donde la ironía seguiría siendo un modo de comprender la relación entre lo artístico y la realidad perceptible, y de hacer frente a los sistemas establecidos. Aun así, ya en los años ochenta del siglo XX, el artista y escritor Thomas Lawson²⁰⁵ opinaba que,

Vivimos una época de escepticismo y, por consiguiente, la práctica del arte está inevitablemente paralizada por la suspensión de la creencia. [...] En cierta medida, también la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más. De ser una manera de llegar a un acuerdo en ausencia de fe, ha pasado a ser un subterfugio de la mala fe. [...] Ya no se puede caracterizar fácilmente la ironía como una forma de liberación, que en ocasiones es incluso un instrumento para la represión y, en el ámbito del arte, un modelo que muy a menudo es sinónimo de amaneramiento.²⁰⁶

Entendemos, así, que según Lawson la ironía, tras haber conseguido situarse como una forma de expresión adaptada a las necesidades del arte de vanguardia, sufre un revés: llega a ser asimilada hasta tal punto que acaba por perder su valor esencial

²⁰⁴ Ballart, 1994, p. 23.

²⁰⁵ Thomas Lawson (Escocia, 1951).

²⁰⁶ Lawson, Thomas, “Última salida: la pintura”, en Wallis, Brian (ed.) (1984), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (trad. Carolina del Olmo y César Rendueles). Madrid: Akal, Arte Contemporáneo-7, 2001, p. 164. [Texto original: “Last Exit: Painting”. Publicado en *Artforum* 20, (oct. 1981), pp. 40-47].

como forma de expresión capaz de transmitir una actitud crítica. Un enfoque que, en cierto modo, se presenta como una muestra de la resaca post-vanguardista, y que es un reflejo del pensamiento de una gran parte de artistas y estudiosos del arte de aquel entonces. Una época definida como *posmodernidad*, donde se cuestionan las bases del saber, dándose un alejamiento respecto a los paradigmas estéticos establecidos en las décadas del arte de vanguardia, para aventurarse en nuevos modelos. El problema que se plantea es el siguiente: esos nuevos modelos no están definidos y se caracterizan por la recurrencia a la fragmentación y el eclecticismo iconográfico. Prevalen así conceptos provenientes de las nociones de lo informe, lo inestable, la fragmentación, etc., y sobresalen ciertas características como la discontinuidad, la pérdida de sentido, el escepticismo, la falta de credibilidad en la razón, o el sentimiento de pérdida cultural y social. El futuro es considerado totalmente imprevisible, y ya no hay creencia en la unidad.

Podría decirse que la propia esencia de la posmodernidad es irónica: una época en la que comienza a desarrollarse más que nunca la percepción visual, y sin embargo ya nada conmueve. Los referentes icónicos se multiplican, pero empieza a mostrarse todo a tal velocidad que la capacidad de asimilación cada vez es menor, lo que conlleva una ansiedad por querer ver cada vez más, si bien ello implica la pérdida de atención en lo particular. Es un modo de no pensar.

Así, consideramos que a causa de la inestabilidad económico-social y cultural que sufre la sociedad hoy en día, la ironía goza de nuevo de un especial protagonismo, fruto de las inquietudes de este nuevo siglo. Se presenta como una herramienta de expresión que implica un replanteamiento de las ideas preconcebidas. Puede decirse que, cuando prima la incertidumbre y los valores sociales no encuentran un horizonte hacia el cual dirigirse, expresarse por medio de la ironía hace posible contemplar la realidad en la que vivimos desde nuevos puntos de vista, y ayuda a buscar el sentido cuando este se desvanece, o bien a buscar el sin-sentido cuando todo parece pertenecer a un mismo orden preestablecido.

En relación con ello, resultan significativas las palabras del filósofo y escritor madrileño Antonio Valdecantos²⁰⁷, quien afirma que, en la actualidad,

Los filósofos procuran dedicarse a lo que nunca debieron dejar de hacer: mirar con extrañeza, entender con incredulidad, espantarse de lo visto y entendido y sacar algunas conclusiones con una mezcla variable de risa, vacilación, melancolía, sarcasmo y desasosiego.²⁰⁸

Consideramos que la actitud que refleja este planteamiento se adapta a la de aquellos artistas que, actualmente, tienen la intención de poner en tela de juicio las convenciones sobre las que se construye la realidad perceptible. La ironía es, por tanto, un modo de abordar la realidad en la que vivimos que está cobrando cada vez mayor fuerza.

Según el filósofo Carlos Thiebaut²⁰⁹,

La dislocación de las formas de la complejidad social, la pluralización de sus lenguajes, el desvanecimiento del único punto focal del sujeto para entender la producción de interpretaciones culturales y el aporético historicismo en el presente, que se induce con el colapso de la conciencia de temporalidad, inducen formas discursivas que se expresan mejor en el fragmento y que no pueden entenderse al margen de la ironía.²¹⁰

En este mismo orden de ideas, pero desde el campo pictórico, encontramos opiniones como la del pintor Joël Mestre, quien considera que,

²⁰⁷ Antonio Valdecantos Alcaide (Madrid, 1964).

²⁰⁸ Valdecantos, Antonio, "La ironía se hizo método". *Revista de Libros* [en línea]. No. 102 (ju. 2005). Disponible en URL: revistadelibros.com/articulos/la-ironia-se-hizo-metodo

²⁰⁹ Carlos Thiebaut (Madrid, 1949).

²¹⁰ Thiebaut, Carlos, "La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)", en AA.VV. [Valeriano Bozal (ed.)] (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol II. Madrid: Antonio Machado Libros S.A., La balsa de la Medusa 81, 2002³, p. 392.

La ironía puede ser constructiva, le quita hierro a la vida y ayuda de algún modo a desmitificar los acontecimientos que no siempre son fáciles de digerir.²¹¹

De este modo, la ironía se reafirma como un recurso para afrontar la inestabilidad social y artística; para replantear la realidad desde un nuevo enfoque, demostrando la relatividad de su supuesta naturaleza. Esta perspectiva también la acoge la pintora Aurora Rumí, quien, en la entrevista que le hemos realizado con motivo de la presente investigación, nos ha señalado que considera la ironía como un recurso propicio para afrontar la realidad actual sin prejuicios y con total naturalidad²¹².

Igualmente, según la artista Carmen Chami²¹³,

En la pintura actual la ironía es cada vez más evidente, pues existe una mayor apertura hacia las imágenes y, al estar expuestos con más facilidad a ellas, necesitamos de otro tipo de estímulos mucho más sutiles que nos causen contradicción en su lectura, múltiples significados, y que al final podamos tener el disfrute de burlarnos del mundo y, por qué no, de nosotros mismos.²¹⁴

En suma, la ironía está presente en la pintura actual y cumple un importante papel en tanto modo de expresión que permite replantear la realidad que nos circunda.

Llegados a este punto, creemos necesario reiterar que, siendo un modo de poner en cuestión convencionalismos y dogmas pertenecientes a la realidad en la que vivimos, la ironía es esencialmente crítica y de naturaleza axiológica, a menudo incluso moralista. Observamos, con ello, que si bien a raíz de una expresión irónica se genera un discurso crítico, supone un enfoque abierto, no expone un juicio

²¹¹ Joël Mestre, en "Mitología doméstica", entrevista realizada por Cristóbal Álvarez Teruel, con motivo de la exposición en la Galería *My Name's Lolita Art* de Madrid (en. 2006). Disponible en línea, vid. URI: joelmestre.com

²¹² Vid. infra, pp. 626-627 [Apéndice].

²¹³ Carmen Chami (Cuernavaca, México, 1974).

²¹⁴ Chami, Carmen. Comunicación personal [correo electrónico, 21 nov. 2013].

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

concreto. Recordamos que la ironía, de por sí, no defiende ninguna ideología²¹⁵, esto es, trasciende los posicionamientos ideológicos herméticos presentando múltiples posibilidades. De tal forma que el ironista deja entrever su desacuerdo frente a los dogmatismos a los que alude, lo cual de algún modo puede ayudarnos a vislumbrar hacia qué tipo de ideas se inclina, pero no demuestra una postura clara al respecto. Es decir, desde el momento en el que queda de manifiesto un desacuerdo frente a algún tema, en algunos casos el intérprete podrá reconocer, especialmente si realiza un extenso trabajo de contextualización, que el autor simpatiza con alguna ideología, aunque su postura respecto al debate que plantea no quede clara. En suma, la ironía se limita a poner en evidencia aquello que ha llegado a legitimarse como *forma natural*, e implica que sea el propio lector el que deba posicionarse. Puede decirse que es una llave que, dependiendo de quien la posea, permite abrir diferentes puertas; el acceso a algunas de ellas será más fácil, mientras que otras requerirán un mayor esfuerzo. En este sentido, el arte se muestra como un buen conductor para una expresión irónica, ya que por medio del mismo puede replantearse la realidad perceptible desde cierta distancia, haciendo posible que el autor pueda poner en entredicho los convencionalismos a través de un discurso indirecto, sin necesidad de emitir un juicio concreto.

En relación con ello, el escritor Germán López²¹⁶ sostiene que,

Hablar de ética en el arte no significa en modo alguno proponer una militancia ideológica. [...] No debe confundirse la postura ética, la responsabilidad social, el humanismo en su amplio sentido, propio de todo creador consecuente con su tiempo; con el arte comprometido. [...] La obra de arte es una captación supranatural de la realidad y una elaborada meditación.²¹⁷

²¹⁵ Vid. supra, p. 110.

²¹⁶ Germán López Velásquez (Colombia, 1959).

²¹⁷ López Velásquez, Germán, "Ética y crítica de arte en el mundo contemporáneo". *Letralia. Tierra de letras* [en línea]. No. 209. (mayo 2009). Disponible en URL: letralia.com/209/ensayo03.htm

Observamos, con ello, que una obra de arte puede conllevar una toma de conciencia y una implicación moral, sin tener que exponer un compromiso ideológico concreto.

Concluimos, por tanto, que la ironía es una estrategia comunicativa que despierta las interrogaciones propias de cada tiempo, y que puede ser transmitida a través de diversos modos artísticos de expresión. Igualmente, siendo la pintura un reflejo de la sociedad y de la cultura de cada época, creemos que la ironía es una de las claves expresivas de las que puede valerse para generar un fructífero discurso significativo que de lugar a un diálogo entre el espectador, la obra y el autor. A continuación nos adentraremos en la obra de una serie de artistas actuales, para poder observar más de cerca la presencia que la ironía cobra en la práctica pictórica de nuestro tiempo.

1.1.2.3 Algunos ejemplos de ironía en el contexto pictórico actual

*La ironía es una fuerza poderosa que nos permite tocar temas muy profundos.*²¹⁸

Marco Battaglini

Para no perder el rumbo y alejarnos del objeto de nuestro estudio, creemos adecuado dirigir ahora nuestra atención a la práctica pictórica actual, dado que hoy en día la ironía emerge en la obra de artistas de todo el mundo. Se trata de obras que muestran un talante crítico, a veces dirigido de manera más precisa al panorama artístico y otras veces enfocado a aspectos sociales, si bien son dos ámbitos que a menudo se ven influenciados e interconectados entre sí. A continuación proponemos, como ejemplo de ello, obras de diversos artistas actuales, tanto extranjeros como estatales, que consideramos que tienen la capacidad de promover una mirada irónica.

²¹⁸ Battaglini, Marco. Comunicación personal [correo electrónico, 18 nov. 2013].

En la esfera internacional nos encontramos, entre otros, con el pintor cubano (afincado en Nueva York) Armando Mariño²¹⁹. Las obras de este autor están fuertemente ligadas a la historia del arte, una fuente de inspiración que puede verse reflejada en las numerosas referencias que realiza a obras, estilos o pensamientos propios de otros autores y épocas. Es igualmente reseñable que en muchas de las obras aparece un hombre negro que, según Mariño²²⁰, es un personaje que representa la figura del «otro». Introduce así una mirada distanciada dentro de la propia obra, que observa la escena desde el interior de la misma. Con todo ello, invita al espectador a contemplar los diálogos que surgen entre las figuras que componen las obras, y a adentrarse en el discurso que se abre a raíz de la relación entre la realidad representada, las connotaciones inherentes a las realidades que cita, y la realidad en la que vivimos. En palabras del artista:

Para mí el contexto original de las obras que cito y el discurso conceptual que las avala es muy importante, pues es precisamente basado en eso que yo desestabilizo, trastruoco o re-leo la obra en cuestión, despojándola de su sentido originario y dándole una nueva interpretación desde la mirada del otro, ese negro «alter ego» que ve las cosas desde su propia óptica, desde su posición geo-cultural.²²¹

De esta manera, Mariño contempla su obra como un juego irónico a través del cual es posible ponerse en contacto con otras obras artísticas desde un nuevo enfoque, y reconsiderar tanto los valores ligados al arte como el modo en el que el espectador se enfrenta a la realidad que presenta una obra. Entiende así que en su caso la ironía cumple una función desmitificadora que le permite desmontar los discursos conceptuales y académicos del arte occidental. Para ello introduce la ya mencionada figura del «otro», representada por un negro, tratando de desacralizar el lugar predominante del arte occidental en el mundo artístico. De esta forma, suscita un tipo de ironía crítica:

²¹⁹ Armando Mariño (Santiago de Cuba, Cuba, 1968). Vid. URI: armandomarino.com

²²⁰ Mariño, Armando. Comunicación personal [correo electrónico, 25 dic. 2013].

²²¹ Ídem.

Risa inteligente, diría yo, que intenta introducir ruido y cuestionamientos en la representación tradicional y las dicotomías entre arte abstracto/figurativo, arte periférico/del centro, el arte culto y el arte que no lo es.²²²

Como ejemplo de ello, proponemos dos obras de este artista, acompañadas por una breve descripción.



5. *Los cómplices*, acrílico sobre lienzo, 147x170 cm., 1999.
Armando Mariño

²²² Ídem.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA



6. *Tourists II*, fibra de vidrio y técnica mixta, con accesorios, escala natural, 1988. Duane Hanson

En la obra *Los cómplices* (1999) aparece representada una escultura hiperrealista del artista Duane Hanson²²³. Se producen así dos lecturas concéntricas, ya que la escultura de Hanson promueve una lectura ligada al impacto que conlleva la reproducción hiperrealista de personas, y en este caso se ve re-contextualizada en la obra de Mariño, formando parte de un nuevo plano signifiante. Se genera así un diálogo entre el negro, la escultura africana situada sobre una peana, y la pareja de turistas. Su desarrollo dependerá de la capacidad del espectador para reconocer la referencia a la obra de Hanson. Además de ello, observamos que por medio del título Mariño dirige el discurso de la obra, invitándonos a preguntarnos quién es cómplice de quién, ¿el negro de la escultura africana, o nosotros, como espectadores, del autor, al reconocer que los turistas son una escultura?²²⁴ Con todo

²²³ Duane Hanson (1925-1996, EE.UU.). Artista conocido por sus esculturas hiperrealistas de personas. Vid. URI: saatchigallery.com/artists/duane_hanson.htm

²²⁴ Vid. Mariño, Armando. En: "Advertencias desde el margen", entrevista realizada por Suset Sánchez. *Revolución y Cultura*. No. 5 (sept.-oct. 2000), pp. 55-57.]. Disponible en línea, vid. URL: susetsanchez.wordpress.com/entrevistas/armando-marino/

ello el artista consigue diseñar un entramado de significaciones que fluctúan entre lo aparente y lo real. De esta forma, el espectador se ve obligado a plantearse las preguntas necesarias para adentrarse en una dialéctica personal acerca de lo real y lo irreal en la relación entre el arte, la percepción y la realidad que consideramos como verdadera.



7. *Lectura profunda de un cuadro abstracto*, acrílico sobre lienzo, 189x165 cm., 1999.
Armando Mariño

En la obra *Lectura profunda de un cuadro abstracto* (1999) volvemos a encontrarnos con la figura del negro. En este caso aparece introduciendo su cabeza en un cuadro abstracto de gran tamaño. Según Mariño, esta obra está creada a raíz de una declaración de Antoni Tàpies²²⁵, donde el artista catalán expresaba que la abstracción es el triunfo de la razón y el absoluto sentido del arte. Con esta obra se

²²⁵ Antoni Tàpies i Puig (Barcelona, 1923-2012).

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

nos invita, así, a replantearnos el por qué de una posible victoria de la abstracción sobre la figuración, y si existe algún motivo por el cual deba considerarse una forma de expresión superior a la otra. Advertimos, igualmente, que el título resulta especialmente sugestivo: el personaje representado se toma la expresión “lectura profunda de un cuadro” no en sentido figurado, sino literalmente, y teniendo en cuenta que la obra está realizada en relación con la declaración de Tàpies, a través del título Mariño deja entrever su intención crítica respecto a la misma. Se produce así un contraste que provoca un sentido que puede ser comprendido en el límite entre humor e ironía.

Puede observarse que en las dos obras recién presentadas es necesario cierto conocimiento contextual, referente a la historia del arte y al artista, y que el título cumple una función importante en el desarrollo del plano semántico, ya que ayuda a completar la significación. Tanto la influencia del título como los conocimientos contextuales, o la citación a otras obras artísticas, serán algunas de las cuestiones sobre las que volveremos a lo largo de esta investigación.

* * *

La ironía también forma parte del modo de expresión de la ya citada Carmen Chami²²⁶, una artista mexicana cuyas obras están cargadas de significaciones que invitan al espectador a adentrarse en un discurso reflexivo acerca de temas vinculados a las relaciones humanas y a la realidad que nos rodea. Ella misma considera que la ironía es un ingrediente no solo de sus obras, sino de su manera de afrontar la realidad y de expresar sus emociones. Según nos lo ha explicado, la ironía le permite disfrutar de un discurso en el que concepto e imagen se ven entrelazados entre sí y son capaces de generar varias interpretaciones, dependiendo de la percepción de cada cuál. Desde este punto de vista, esta artista opina que,

²²⁶ Carmen Chami. Vid. URI: aldama.com/Carmen%20Chami%20home.html

La ironía refleja la mordacidad con la que vemos el mundo y con la que queremos mostrarnos ante los otros, siendo una herramienta indispensable, en este juego, el color y la luz.²²⁷

Estas palabras hacen posible comprender más claramente la intencionalidad irónica y crítica que hay en muchas de sus obras. Puede igualmente observarse que, para ello, se sirve no solo del contenido de las imágenes sino también de los elementos formales con los que las realiza. En ellas, generalmente pueden observarse fuertes y vivos colores que contrastan con cromatismos oscuros, focos de luz que endurecen los rasgos de los personajes representados, y fondos neutros que consiguen descontextualizar las figuras y que al mismo tiempo funcionan como una alusión a un contexto de carácter universal. Como ejemplo de ello proponemos dos de sus obras, seguidas de una breve interpretación.



8. *Lady Equus*, óleo sobre tela,
120x120 cm., 2009.
Carmen Chami

²²⁷ Chami, Carmen. Comunicación personal [correo electrónico, 21 nov. 2013].

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

En la obra titulada *Lady Equus* puede observarse un autorretrato de la artista montada sobre un caballito de madera cuya cabeza es la de un hombre. El fondo es neutro y la vestimenta roja de ella centra el punto de atención en su figura, situándola como reflejo de poder. Puede interpretarse, por tanto, como una alusión a la dominancia en las relaciones humanas. Chami nos ha explicado que la cabeza del hombre es la de su marido, pero que aun así esta obra no es un reflejo de su vida personal, sino que puede leerse como el retrato de una mujer manipuladora y controladora. Teniendo en cuenta que la mujer sujeta al hombre entre sus piernas, se presenta, igualmente, como un acto erótico. Idea que se refuerza si se tiene en cuenta que, al estar sobre un caballo, se entiende que lo *cabalga*, palabra que lleva adheridas connotaciones eróticas. Así, en esta obra la figura de la mujer se eleva a una posición de poder donde el hombre es reducido a un juguete sobre el que balancearse y con el que poder jugar; un aspecto que abre diversas vías significantes si se tiene en consideración que, socialmente hablando, en las esferas del poder generalmente es el hombre quien lidera. En lo que respecta al título, este es capaz de enfatizar la significación de la obra, dado que trae a la mente una obra de teatro escrita por el dramaturgo británico Peter Schaffer²²⁸ titulada *Equus* (1973), donde se narra la historia de un adolescente que padece una patológica fascinación sexual por los caballos. Se subraya así el hecho de que la condición dominante que inspira la obra de Chami se encuentra ligada a una cuestión de carácter erótico-sexual, a través de la cual la mujer consigue reducir al hombre. Nos induce, por tanto, a adoptar una actitud irónica respecto al modo en el que el erotismo y el poder se asocian o interfieren entre sí e influyen en las relaciones humanas.

²²⁸ Peter Levin Shaffer (Inglaterra, 1926).



9. *Gertrudis Bocanegra como pretexto*,
óleo sobre tela, 120x120 cm., 2010.
Carmen Chami

Respecto a la obra *Gertrudis Bocanegra como pretexto*, en ella podemos observar un autorretrato de la artista, donde se dedica a cortar y coser una manta que contiene imágenes masculinas. El fondo es neutro y ella está vestida con una camiseta oscura de cuello vuelto, mostrando su pierna desnuda al completo. Por contraste, la manta es el punto de atención que contiene los colores más vivos. La artista nos ha indicado que los hombres retratados son personas que forman parte de su vida, y que en este caso sí que hay un componente personal; es una obra catártica donde entrelaza muchas personas unidas a su vida. Es un acto simbólico de unir y cortar de tajo con todo, si bien trata de generar un tipo de ironía que no está dirigida hacia sí misma sino hacia la propia vida, que corta y separa de golpe lo que con mucho cuidado uno va uniendo y protegiendo a lo largo de su vida. Con ello, Chami nos ha explicado que,

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Esta obra representa un acto de desprendimiento, que me parece natural pero a la vez completamente transgresor a nuestra naturaleza humana por la necesidad que tenemos de poseer.²²⁹

La obra adquiere así un doble sentido que converge en un mismo discurso, ya que alude a la ironía del destino y al comportamiento del ser humano ante la vida. Se trata, por tanto, de una obra que, si bien contiene cierta carga personal, representa igualmente emociones que pueden concernir a cualquier persona, e invita así a sumergirse en una reflexión acerca de la naturaleza humana. Por último, cabe señalar que, al igual que en la obra anterior, en este caso el título también resulta significativo. Gertrudis Bocanegra es el nombre de una mujer que en el siglo XIX formó parte del movimiento insurgente en la guerra de Independencia de México, donde perdió a su hijo y a su marido; pero su dolor no la abatió sino que reforzó sus convicciones y la impulsó a seguir luchando, hasta que fue condenada a muerte, en parte por no desvelar ninguno de los nombres de sus compañeros. De tal forma que el título tiene un peso significativo sobre esta obra, ya que sitúa a la mujer que cose y corta como una sobreviviente que mantiene los hilos que unen a la gente que forma parte de su vida, incluso cuando la realidad consigue arrebatárselos, incluso por encima de su propia vida.

* * *

Son igualmente reseñables las obras del italiano (afincado en Costa Rica) Marco Battaglini²³⁰, caracterizadas por el encuentro de diversos estilos. Este artista recontextualiza obras clásicas de la pintura combinándolas con elementos propios de la cultura pop y del arte urbano. Cada obra contiene una serie de detalles que permiten al espectador descubrir poco a poco nuevas significaciones, invitándolo

²²⁹ Chami, Carmen. Comunicación personal [correo electrónico, 21 nov. 2013].

²³⁰ Marco Battaglini (Verona, Italia, 1969). Sus obras están realizadas a partir de una base obtenida a través un proceso de creación digital, sobre el cual el artista interviene manualmente, de tal modo que se trata de obras únicas.

Vid. URI: marcobattaglini.com / URI: saatchionline.com/mbattaglini001

así a realizar una atenta relectura y a adentrarse en una reflexión sobre la rarefacción de las barreras espacio-temporales del arte. Es decir, sus obras generan un choque cultural y semántico que implica una serie de contrastes que inducen al espectador a tomar conciencia de los diversos contextos. Tal y como él mismo nos lo ha señalado, se sirve de la sobre-posición de diferentes realidades temporales, espaciales y culturales, haciendo convivir extremos opuestos como elegancia y vulgaridad, nobleza y pobreza, estética y antiestética, con tal de promover un discurso ambiguo que obligue al espectador a sumergirse en una reflexión personal.

Con ello, Battaglini nos ha explicado que le fascina ahondar en la naturaleza multifacética del ser humano, en la *multidimensionalidad* de la vida, e indagar acerca de la relatividad inherente a los prejuicios, dependientes estos del contexto temporal, espacial y cultural. En sus propias palabras:

Me sorprende mucho cómo en un solo cambio generacional (o solamente por vivir en otra región del planeta) juzgamos las cosas tan diferentes, sin analizarlas de una forma más objetiva; tomamos todas nuestras decisiones sumergidos en nuestra burbuja del contexto, sin dejarnos transportar por las ilimitadas corrientes del imaginario y del potencial humano.

En esta nueva época, con la evolución del conocimiento y la abolición de las barreras mediante los nuevos canales de información, me encantaría invitar al espectador a ver las cosas desde otro punto de vista... más abierto, más desde arriba del bosque... y poder mostrar la relatividad de todo. Romper paradigmas, hacer entender que la imaginación lo es todo, ver las cosas desde otro enfoque.²³¹

Demuestra así un especial interés de sublevación frente a lo convencional, una necesidad de ensalzar el valor de la subjetividad y de trasladar al espectador más allá de lo aparente. Aspectos que hacen de su obra una expresión cargada de nexos de unión y de alusiones que permiten adentrarse en ella con una mirada irónica. De

²³¹ Battaglini, Marco. Comunicación personal [correo electrónico, 18 nov. 2013].

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

esta forma, por medio del discurso que se abre gracias a la confrontación/unión de diversas épocas, este artista consigue renovar el enfoque del espectador, y al mismo tiempo pone en duda cuestiones ligadas a la sobreinformación y a la sociedad de consumo de la época actual. Como ejemplo de ello proponemos, bajo estas líneas, dos de sus obras seguidas de una breve observación sobre su contenido.



10. *It's like a jungle sometimes*, técnica mixta, 104x156 cm., 2013.
Marco Battaglini



11. Banksy [stencil]



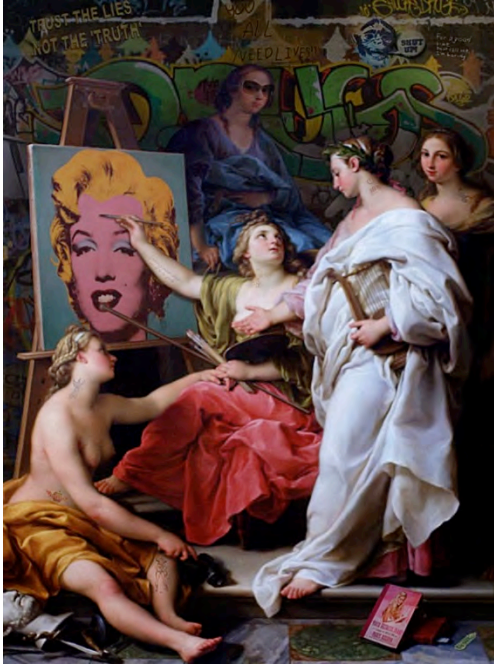
12. *El arcángel San Miguel y los ángeles caídos*, óleo sobre lienzo, 419x283 cm., 1666. Luca Giordano

En la obra titulada *It's like a jungle sometimes* [Es como la jungla, a veces] nos encontramos con una clara referencia a la obra de Luca Giordano²³² titulada *El arcángel San Miguel y los ángeles caídos*, lo cual implica ciertas connotaciones ligadas a la lucha contra el mal. En este caso San Miguel combate contra los demonios del averno vestido (en la parte superior) como *Superman*, famoso superhéroe de cómics; aspecto que consigue poner en comparación la lucha contra el mal relativa a la religión cristiana con un modo ficticio de combatirlo, tan extendido en nuestros días como la propia religión, dada la fama de los superhéroes de los comics. Observamos, igualmente, que el título hace referencia a una frase original de la canción *The Message*²³³ del grupo de hip hop formado en el Bronx de Nueva York «Grandmaster Flash and the Furious Five», canción que trata sobre la difícil vida en un ghetto. Además de ello, puede observarse que el fondo está cubierto por diversos grafitis y pintadas, entre los cuales destaca un *stencil* del artista Banksy, que representa a la *Gioconda* de Leonardo da Vinci²³⁴ sosteniendo una bazuca. Es, así, una obra que invita al espectador a adoptar una actitud irónica acerca de la lucha contra el mal, induciéndole a preguntarse cuál es dicho mal contra el que se debe combatir día a día, y en manos de quién está la salvación de uno mismo.

²³² Luca Giordano (Italia, 1634-1705). Vid. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/giordano-luca/

²³³ Vid. "The Message" (1982), Grandmaster Flash and the Furious Five. Videoclip disponible en línea, vid. URL: [youtube.com/watch?v=O4o8TeqKhgY](https://www.youtube.com/watch?v=O4o8TeqKhgY) [consultado en noviembre 2013].

²³⁴ Leonardo di ser Piero da Vinci (Italia 1452-Francia, 1519).



13. *Gentlemen prefer blondes*, técnica mixta, 105x143 cm., 2013. Marco Battaglini



14. *Allegoria delle arti*, óleo sobre tela, 174'8x138 cm., 1740. Pompeo G. Batoni

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA



15. *Marilyn*, serigrafía sobre lienzo, 101'6x101'6 cm., 1964. Andy Warhol.

En la obra *Gentlemen prefer blondes* [*Los caballeros las prefieren rubias*] puede reconocerse la referencia a una obra del pintor italiano Pompeo G. Batoni²³⁵, titulada *Allegoria delle arti* [*Alegoría a las artes*], donde ciertamente puede observarse el protagonismo de diversas artes como la pintura, la escultura o la música; una obra que, tal y como lo indica Liliana Barroero²³⁶, simboliza el valor de las artes como portadoras de la verdad, ya que permiten conocer lo bello y lo defectuoso de la naturaleza, demostrando que es imposible encontrar la naturaleza perfecta²³⁷. Puede igualmente observarse que el título de la obra de Battaglini es homónimo al de una película musical estadounidense de 1953 (basada en una novela de Anita Loos), famosa, entre otros aspectos, por haber sido interpretada de modo auto-irónico por Marilyn Monroe. Se trata de una historia sobre los estereotipos ligados a la mujer, que en la obra de Battaglini se encuentra re-contextualizada en una escena clásica compuesta por mujeres semidesnudas, que parecen estar en una clase de pintura

²³⁵ Pompeo Girolamo Batoni (Italia, 1708-1787).

²³⁶ Liliana Barroero (Italia). Catedrática en Historia del Arte Moderno.

²³⁷ Vid. Silvestri, Goffredo, "Quel genio che ritraeva i lord Pompeo Batoni, la «star» del '700". *La Repubblica.it*, Arte-Recensioni, Grandi Mostre (25 dic. 2008) [en línea]. Disponible en URL: repubblica.it/2008/12/sezioni/arte/recensioni/batoni-lucca/batoni-lucca/batoni-lucca.html

donde el motivo principal es la *Marilyn* de Andy Warhol²³⁸. También destaca un libro rosa, situado en primer término, que no es sino el libro titulado *Your Heiress Diary. Confess It All to Me* (2005), de la multimillonaria Paris Hilton; lo cual adhiere a la obra ciertas connotaciones en relación con la banalidad de la belleza y de la riqueza como fundamentos de la vida perseguidos en la contemporaneidad. En suma, la obra de Battaglini abre un discurso acerca de la superficialidad de los valores que hoy en día priman en la sociedad, de tal manera que el espectador deberá tomar cierta distancia respecto a los clichés que inundan nuestras vidas, para poder así reconsiderar tanto su naturaleza como el modo en el que influyen en nuestro pensamiento y en nuestra actitud.

Con estos dos ejemplos queda de manifiesto que, en las obras de esta serie, Battaglini ofrece una multiplicidad de lecturas que surgen gracias a diversos tipos de referencias. Para ello este artista combina grafitis, símbolos asociados a la cultura occidental y elementos del arte pop, en una amalgama armónica que nos obliga a replantearnos los valores propios de la realidad en la que vivimos. Pone en evidencia la influencia que la sociedad de consumo tiene en nuestra forma de vivir y de pensar, consumo no solo de productos sino también de imágenes, iconos y simbolizaciones que acaban formando parte de nuestra cultura y de nuestra propia vida. De este modo, genera discursos que ponen en entredicho el límite entre lo aparente y lo real, y que son capaces de promover una serie de emociones contrastadas, invitándonos a realizar la lectura de sus obras desde un enfoque guiado por la ironía. Tal y como el propio Battaglini nos lo ha expresado, “la ironía es el arma de quien no puede —o no quiere— atacar de frente a un enemigo más poderoso... en este caso, los prejuicios del ser humano”²³⁹.

* * *

²³⁸ Andrew Warhola (EE.UU., 1928-1987).

²³⁹ Battaglini, Marco. Comunicación personal [correo electrónico, 18 nov. 2013].

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

En un contexto más cercano nos encontramos, entre otros, con el pintor almeriense Andrés García Ibáñez²⁴⁰, cuya obra desprende un alto grado de ironía (será citada en diversas ocasiones a lo largo de esta investigación). Por medio de su pintura este artista llama la atención sobre la naturaleza, a menudo absurda, de la realidad en la que vivimos. Sus obras invitan al espectador a adentrarse en un rico entramado significativo donde la ironía toma forma a través de temáticas como la religión o las diversas esferas del poder que dominan en la sociedad, capaces de influir en el pensamiento de las personas hasta tal punto que a veces incluso parecen volverse incontestables. Así, muchas de sus obras son una muestra de la banalidad que a menudo forma parte del comportamiento humano. Como ejemplo proponemos dos de sus obras, cada una de ellas perteneciente a una serie diferente, seguidas de un breve comentario.



16. *Las tres gracias*, óleo sobre tela, 97x195 cm., 2001. Serie "Prêt-à-porter". Andrés García Ibáñez

²⁴⁰ Andrés García Ibáñez (Almería, 1971). Vid. URI: museocasaibanez.org/ibanez/



17. *Las tres gracias*, óleo sobre tela,
221x181 cm., 1636-1639.
Peter Paul Rubens

El título de la obra, *Las tres gracias*, hace referencia a las tres diosas, hijas de Zeus, que simbolizan el don, los buenos modales y el buen humor. A lo largo de la historia del arte han sido representadas en multitud de ocasiones, y a menudo han sido tomadas como idealización de la belleza y de la sensualidad —una de las obras más famosas al respecto es la que mostramos aquí arriba, de Peter Paul Rubens²⁴¹—. En la obra de Ibáñez, las tres gracias están personificadas por una misma persona. Lleva gafas de sol y está ocupada con un teléfono móvil, mientras se fuma un cigarrillo ante un grande escaparate de una tienda de ropa. Teniendo en cuenta las representaciones clásicas, puede considerarse que se trata de una escena que evoca el contraste entre los ideales de la mujer en diferentes épocas. Desde dicha perspectiva, en la idealización contemporánea se muestra un tipo de mujer fetichista, especialmente en relación con los artículos y complementos de la moda. Ya no está desnuda, pero su vestimenta la vuelve provocativa. Además de ello, si se

²⁴¹ Peter Paul Rubens (Alemania actual 1577-Bélgica actual 1640).
Vid. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/rubens-pedro-pablo/

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

presta atención al título de la serie, “Prêt-à-porter” [Listo para llevar], puede igualmente observarse una clara alusión a la moda, que va y viene en una sociedad de rápido consumo, y que no solo influye en la manera de vestir sino que también se refleja en la actitud y en las costumbres de las personas. Según Ibáñez, cada época tiene una forma particular de erotismo, y actualmente el fetichismo deriva del consumismo y de la publicidad: “un consumismo elitista que asocia poder económico y sexualidad, clave para entender todo el mundo de la pasarela. Un fetichismo al que nadie es ajeno, pues afecta al subconsciente. Pese a lanzar una mirada irónica sobre él, todos somos esclavos de sus iconos sexuales y en lo más hondo lo deseamos”²⁴².



18. *Turba V*, óleo sobre tela,
123x135 cm., 2005.
Serie “La Masa”.
Andrés García Ibáñez

²⁴² García Ibáñez, Andrés. En: “Andrés García Ibáñez. Arte y compromiso”. Entrevista realizada por Enkil (José Miguel Mauriz) [en línea, blog], 16 abr. 2010.
Disponible en URL: enkil.org/2010/04/16/andres-garcia-ibanez-arte-y-compromiso/

En la obra *Turba V* se nos muestra la imagen de un Papa tratando de avanzar en medio de una aglomeración de personas que, con los brazos en alto, tratan de hacerle una fotografía. Puede interpretarse, así, una clara alusión al modo en el que el ser humano tiene la capacidad de llegar a comportarse de una manera tan extrema y obsesiva que lo sitúa fuera de los límites de la razón, en este caso a través de la religión cristiana. Esta obra trae a la mente el sentido de la idolatría, así como el ansia por fotografiar cada momento como si ello nos fuera a permitir parar el tiempo. Hace igualmente alusión al lugar que ocupa la religión en la sociedad actual, mostrando que a menudo se convierte en un banal espectáculo capaz de desorientar incluso al más convencido de los fieles.

* * *

La ironía también puede verse reflejada en muchas de las obras del pintor Javier Cámara²⁴³. Este artista se sirve de un estilo y de elementos pertenecientes a la pintura clásica, combinándolos con elementos propios de la sociedad y de la cultura actuales. Consigue así generar un diálogo que fluctúa entre dos épocas, que a menudo llegan a banalizarse mutuamente. Como ejemplo de ello proponemos, a continuación, dos de sus obras.

²⁴³ Javier Cámara Sánchez-Seco. Vid. URI: javiercamarapintor.blogspot.com.es/



19. *Anunciación on-line*, óleo sobre lienzo, 2009.
Javier Cámara

La obra *Anunciación on-line*, realizada con un estilo que recuerda a las obras religiosas clásicas, con un cromatismo oscuro y un fondo neutro, puede observarse la figura del arcángel Gabriel ante un ordenador. Junto a este nos encontramos con una botella de *Coca-Cola* que contiene unas flores, a modo de florero. En la pantalla del ordenador puede reconocerse la imagen de la Virgen María, de tal modo que la escena puede interpretarse como una representación del episodio, perteneciente a la religión cristiana, en el que el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen María que va a ser madre. Un hecho que se ve subrayado mediante el título, que también hace alusión a los nuevos medios de comunicación. Surge así un contraste entre lo real y lo ficticio, donde lo virtual sustituye a la presencia física, abriéndose un discurso acerca de la influencia de los nuevos modos de comunicación, sobre el modo en el que mecanizan las relaciones humanas, llegando incluso a convertirlas en una forma de consumo. Todo ello es expresado a través de una imagen ligada a la religión cristiana, que en cierta medida a perdido su fuerza en la sociedad actual, especialmente a la hora de transmitir valores humanos.



20. *Ofelia muerta*, óleo sobre lienzo, 2009.
Javier Cámara



21. *Ofelia*, óleo sobre lienzo, 76'2x111'8 cm., 1851-1852.
John Everett Millais

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

La obra *Ofelia muerta* es una clara referencia a la obra pictórica titulada *Ofelia* del pintor John Everett Millais²⁴⁴, representación que fue creada a partir de un personaje de la pieza teatral *Hamlet* escrita por el dramaturgo inglés William Shakespeare. En este caso sin embargo la emblemática imagen romántica que creara el pintor francés pierde toda su simbología, ya que Ofelia ha sido sustituida por el personaje televisivo llamado Espinete. La obra toma así cierto cariz burlesco. En este caso el personaje representado flota en un estanque, sin estar rodeado de flores y plantas. No obstante, el entorno está dotado de una armonía cromática y de una luz cálida que, en cierto modo, mantienen la expresión de las pinturas románticas. Tiene así lugar un contraste que provoca cierta extrañeza, y que nos induce a replantearnos el sentido de la obra más allá de la mera burla, y a reflexionar acerca de los valores que se promueven en la actualidad.

* * *

En suma, consideramos que las obras de los cinco artistas recién citados tienen la capacidad de generar un discurso irónico. Todas ellas hacen una clara alusión a la realidad perceptible con la intención de poner el acento sobre algún aspecto ligado a convenciones socio-culturales. Hemos podido observar, igualmente, que tanto el título de una obra, como las referencias a elementos externos o a otras obras de cualquier género artístico, tienen gran peso en el proceso de significación, siendo capaces de dotar a una obra de una doble lectura y de diversos contrastes.

A lo largo de la investigación volveremos en diversas ocasiones sobre la obra de varios artistas actuales y, en su mayor parte, estatales. Conocer el contexto de los creadores es importante, de modo que trabajar con obras de artistas más cercanos nos facilitará la tarea de poder ponernos en contacto con ellos. Siendo así, cabe advertir que nos hemos puesto en contacto con la mayor parte de los artistas citados a lo largo de la investigación. Tal y como podrá observarse, mantener un contacto

²⁴⁴ John Everett Millais (Reino Unido, 1829-1896). Vid. URL: tate.org.uk/art/artists/sir-john-everett-millais-bt-379

directo con ellos nos ha dado la oportunidad de adentrarnos en su obra y en su modo de expresión de manera más intensa, procurándonos una visión más amplia y enriquecida de su trabajo. La necesidad de un extenso conocimiento contextual, no solo comunicativo sino también en lo que a los artistas se refiere, se verá igualmente reflejada en el cuarto capítulo, donde nos sumergiremos en la interpretación de la obra de cuatro artistas a los que hemos entrevistado audiovisualmente, pudiendo así acercarnos a su obra y a su pensamiento de una manera más implicada.



Gracias al recorrido histórico de la ironía expuesto hasta ahora, es posible tomar conciencia del marco general en el que ha sido circunscrita a lo largo de la historia, y cuál ha sido su evolución en los últimos tiempos. Observamos, con ello, que tanto la perspectiva pragmática como la relación entre apariencia y realidad siguen siendo dos de los principales ejes que rigen toda expresión irónica. En suma, las teorías desarrolladas acerca de la ironía denotan que es un fenómeno que requiere un espacio artístico para su completa expresión, ya que por medio del arte puede desplegar toda su esencia y desarrollar su dimensión axiológica, en torno a un eje en el cual se fusionan filosofía y retórica. Cabe iterar, sin embargo, que generalmente sigue siendo la literatura la que se antepone en los estudios sobre la ironía, lo cual, de algún modo, revaloriza la presente investigación.

Llegados a este punto, creemos que en el transcurso de las diversas teorías expuestas en este capítulo destacan una serie de aspectos fundamentales ligados a toda obra capaz de promover ironía. Se trata de ciertos factores que se repiten a lo largo de la historia de la ironía, haciéndose cada vez más patentes, de modo que los plasmaremos a modo de síntesis.

Hemos advertido que la ironía hace patente la distancia existente entre apariencia y realidad, lo cual supone el cuestionamiento de aquello que se cree de un modo

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

dado. En consecuencia, hemos observado que una obra irónica es esencialmente crítica y que implica una dimensión axiológica. Se ha constatado, así, que el autor deja entrever su intención, ya que es el responsable del discurso y de las contradicciones que este desata, pero que no expone, propiamente, un juicio concreto; de este modo, las ideas que se plasman en una obra irónica pueden conllevar fines contradictorios, siendo por tanto necesaria una actitud crítica por parte del espectador. Es decir, una expresión irónica genera un debate de valores en el que, dependiendo de los derroteros que sigan las reflexiones del lector, la ironía podrá corresponderse con diferentes modos de pensar. Igualmente, hemos observado que una expresión irónica requiere una labor pragmática, ya que los conocimientos contextuales serán imprescindibles para poder reconocer una ironía y desarrollar así una reflexión coherente. Con todo ello, hemos podido advertir que el arte es un espacio propicio para el surgimiento de la ironía, puesto que nos permite tomar distancia respecto a la realidad perceptible, ayudándonos a abrir la mente a diversas posibilidades.

A continuación realizaremos un breve repaso en torno al vínculo entre ironía y humor, partiendo de planteamientos provenientes desde el siglo XIX hasta la actualidad. Nuestro propósito no es profundizar en este tema de manera exhaustiva, puesto que ello supondría una investigación paralela; consideramos, sin embargo, que dada la estrecha relación existente entre humor e ironía, es necesario realizar un somero repaso de las principales teorías que han tratado acerca de ello, ya que creemos que pueden esclarecer la naturaleza del fenómeno irónico aportando un matiz particular.

1.2 HUMOR E IRONÍA

*Irony entails hypersensitivity to a universe permanently out of joint and unfailingly grotesque.*²⁴⁵

Morton Gurewitch

El humor no puede ser encerrado en una definición concreta. Puede ser abordado desde diversas perspectivas, pero en su acepción más amplia se presenta como una actitud; es un modo de afrontar la realidad, pero sin suponer una identificación en relación con ella, más bien implica un distanciamiento. Aspectos que hacen patente la íntima relación existente entre humor e ironía, dos campos que a menudo se encuentran imbricados entre sí. El límite que los separa es difuso, y a menudo una expresión pertenecerá a uno o al otro dependiendo de quién la interprete, de tal forma que puede encontrarse humor dentro de la ironía y viceversa. Adentrarse hondamente en las teorías relativas al humor daría pie a realizar una investigación paralela. Sin embargo, dada la estrecha relación que guarda respecto a la ironía, creemos necesario realizar un somero repaso de las principales teorías que han contemplado el modo en el que se corresponden entre sí.

Es en el siglo XIX cuando empieza a evolucionar, más intensamente, el estudio de la relación entre ironía y humor. Debemos comenzar haciendo referencia al filósofo polaco Arthur Schopenhauer²⁴⁶, ya que, en el transcurso del siglo XIX, es uno de los primeros en vincular ambos campos. Lo hace en su obra maestra *El mundo como voluntad y representación* (1819), donde considera la ironía como «doble contrapunto del humor».

²⁴⁵ “La ironía implica hipersensibilidad a un universo permanentemente dislocado e intrínsecamente grotesco” (trad. personal). Gurewitch, Morton (1957), *European Romantic Irony*. Tesis doctoral. Universidad de Michigan, Ann Arbor (Michigan), p. 13. Apud. Muecke, Douglas Colin (1969), *The Compass of Irony*. New York: Methuen & Co. Ltd., 1980, p. 27.

²⁴⁶ Arthur Schopenhauer (Polonia 1788-Alemania 1860).

Según Schopenhauer,

[La broma] se esfuerza por interponer una discrepancia entre los conceptos del otro y la realidad mediante el desplazamiento de una de las dos cosas, mientras que su contrario, lo serio, consiste en ajustar exactamente ambas entre sí.²⁴⁷

En base a ello, este filósofo indica que cuando lo serio se oculta detrás de la broma nace el humor, pero que si la broma está oculta tras lo serio, entonces nace la ironía²⁴⁸. Por tanto, comprende la ironía como una forma de expresión que aparentemente muestra la correspondencia entre lo que se cree de un modo dado y la realidad a la que hace alusión, pero que, al mismo tiempo, una vez trascendido el planteamiento superficial pone en evidencia la discrepancia entre ambos.

Igualmente, Schopenhauer concibe la ironía como un modo de expresión elocuente, y la sitúa en un lugar cercano al humor pero distinto de este. Cabe señalar, igualmente, que considera que el humor nace de la mezcla entre lo irrisorio y lo sublime, siendo diferente de la comicidad, ya que esta reúne “cualquier chanza o bufonada”²⁴⁹.

Décadas más tarde, Hegel, desde su consideración de la ironía como forma de la negatividad, entiende que la ironía implica una falta de seriedad. En este sentido, hace una breve alusión a la relación entre la ironía y lo cómico. Sostiene que son dos modos de expresión que se bordean entre sí, pero que lo cómico se distingue de la ironía a causa de que aquello sobre lo que trata es algo nulo en sí mismo; es decir, algo que ya de por sí se cree falso y contradictorio, “una extravagancia, por ejemplo, una testarudez, un capricho especial frente a una pasión poderosa o, también, frente a un principio supuestamente sostenible y una máxima firme”²⁵⁰. Una actitud

²⁴⁷ Schopenhauer, Arthur (1818-19), *El mundo como voluntad y representación* (vol. II [Complementos]) (trad. Roberto R. Aramayo). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003, p. 103.

²⁴⁸ Vid. *Ibíd.*, pp. 103-104.

²⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 105-106.

²⁵⁰ Hegel, 1832-1845 (1989), p. 64.

irónica, por su parte, conlleva la aniquilación de lo moral y verdadero, esto es, de algo substancial en sí mismo. Considera, así, que la distinción entre lo cómico y la ironía reside, ante todo, en el contenido de lo que se destruye. Expone, con ello, que “si la ironía se toma como tono fundamental de la representación, entonces se toma lo más artificioso como verdadero principio de la obra de arte”²⁵¹, donde lo substancial se muestra como nulo.

Años más tarde, el poeta y crítico de arte francés Charles P. Baudelaire²⁵², en su obra *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas] (1852), realiza un estudio cuyo objetivo inicial es reconocer los rasgos que constituyen una caricatura gráfica. Ello le lleva a plantearse el papel que juegan lo cómico y la risa en las expresiones artísticas y humanas, y llega a resolver que la comicidad nace de la imitación de lo ya conocido.

A partir de dicha perspectiva, por un lado distingue un tipo de *comicidad ordinaria* —a la que también alude como *lo cómico significativo*—. Viene a ser un tipo de expresión que causa una risa fácil, poniendo en evidencia, por medio de la imitación, lo absurdo del orgullo humano. Por otro lado hace alusión a un tipo de comicidad donde toma forma *lo grotesco* —a la que define como *lo cómico absoluto*—, que se presenta como antítesis de la anterior: nace a raíz de la imitación de algo preexistente en la naturaleza, pero provoca una risa que surge de lo más hondo de nuestro ser, una risa axiomática, de un grado superior. Baudelaire considera, así, que en lo *cómico ordinario* la risa es la expresión de la idea de superioridad del hombre sobre el hombre, mientras que en el caso de *lo grotesco* la idea que prima es la de la superioridad del hombre sobre la naturaleza²⁵³. Según lo comprende Ballart, se trata de dos formas de concebir lo cómico que pueden igualmente entenderse como la diferencia entre la ironía y la sátira, ya que se distingue “la socarronería

²⁵¹ Loc. cit.

²⁵² Charles Pierre Baudelaire (Francia, 1821-1867).

²⁵³ Vid. Baudelaire, Charles (1855), «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques», en *Curiosités esthétiques*. Genève: Milieu du monde, Collection classique 18, pp. 376-377.

que emana de las debilidades cotidianas y compartibles, de la sima irónica, necesariamente sin fondo, adonde van a parar pretensiones, dogmas y verdades: *le comique absolu*"²⁵⁴.

Asimismo, Baudelaire insiste en tres ideas básicas: (1) la comicidad requiere la presencia de dos sujetos; (2) es en el espectador en quien realmente yace lo cómico; (3) cabe la posibilidad de que uno tenga la capacidad de desarrollar el sentimiento de lo cómico, a partir de sí mismo, para el placer de los demás. En relación con esta última idea, Baudelaire sostiene que es un fenómeno que,

Rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre.²⁵⁵

En este sentido, más adelante añade que,

Les artistes créent le comique; ayant étudié et rassemblé les éléments du comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est qu'à la condition d'ignorer sa nature; de même que, par une loi inverse, l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être doublé et de n'ignorer aucun phénomène de sa doublé nature.²⁵⁶

Puede con ello observarse que también lo cómico encuentra un medio de expresión idóneo en el arte, ya que permite tomar distancia respecto a la realidad perceptible e incluso respecto a uno mismo. Se constata, igualmente, la transformación que sufre lo perceptible cuando es expresado a través del arte.

²⁵⁴ Ballart, 1994, p. 118.

²⁵⁵ "Entra en el grupo de aquellos fenómenos artísticos que denotan la existencia de una dualidad permanente en el ser humano, la capacidad de ser al mismo tiempo uno mismo y otro" (trad. personal). Baudelaire, 1855, p. 387.

²⁵⁶ "Los artistas crean lo cómico; habiendo estudiado y aunado los elementos de lo cómico, saben qué puede ser entendido como cómico, y que lo es bajo la condición de ignorar su propia naturaleza; de igual modo que, por una ley inversa, el artista no es artista más que a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza" (trad. personal). *Ibíd.*, pp. 387-388.

En suma, los planteamientos de Baudelaire manifiestan la existencia de un mecanismo similar en lo cómico y en lo irónico, y al mismo tiempo evidencian que el arte es un modo de expresión particularmente capaz de duplicar la realidad circundante mostrando la relatividad que conlleva cualquier punto de vista.

Ya a finales del siglo XIX el filósofo francés H. L. Bergson²⁵⁷, en su obra *Le rire. Essai sur la signification du comique* [La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico] (1899), expone una teoría general de lo cómico. Presenta un escenario conceptual en el que plantea los procedimientos de los que se sirve lo cómico y las causas que generan la risa, dando lugar a una excelente teoría que sitúa lo cómico y su proceder en un nivel humano y social. Cabe advertir que, si bien no se trata de un estudio acerca de la ironía, hace referencia a una serie de mecanismos parangonables con su funcionamiento.

Bergson sitúa lo cómico a partir de tres observaciones básicas. En primer lugar señala que lo cómico no existe más allá de lo propiamente «humano»²⁵⁸; así, toma como causa de la comicidad todo aquello que esté o que pueda estar en relación con un comportamiento humano. En segundo lugar considera que la risa viene acompañada de cierta insensibilidad:

L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. [...] Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur.²⁵⁹

Permite así entrever que, desde el momento en el que uno se deja llevar por lo sensible, florece más fuertemente el sentido empático, derrotando el impulso de la risa.

²⁵⁷ Henri-Louis Bergson (Francia, 1859-1941).

²⁵⁸ Vid. Bergson, Henri (1899), *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1958¹²³, pp. 2-3.

²⁵⁹ "La indiferencia es su medio natural: la risa no tiene mayor enemigo que la emoción. [...] Lo cómico exige, para producir todo su efecto, una especie de anestesia momentánea del corazón" (trad. personal). *Ibid.*, pp. 3-4.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

Por último, subraya que la risa busca ser compartida, y señala que,

On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. [...] Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires.²⁶⁰

De hecho, más adelante asevera que,

Le langage n'aboutit à des effets risibles que parce qu'il est une œuvre humaine, modelée aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain.²⁶¹

Se trata de tres consideraciones acerca de la risa que, tal y como lo indica Ballart, “resaltan su condición humana, su indiferencia afectiva y su sociabilidad”²⁶².

Es, por tanto, un planteamiento que a nivel general resulta compatible con el funcionamiento de una expresión irónica, ya que esta acaece en base a la realidad perceptible, se distancia de ella para poder relativizarla, y requiere un nivel pragmático en el que se concentran el ironista y el lector.

Una vez planteadas dichas cuestiones, Bergson señala que la principal causa de la risa es lo involuntario de un acto. Es decir, cuando un modo de proceder, ya sea físico o mental, se somete a cierta rigidez volviéndose *mecánico*, como ocurre, por ejemplo, con ciertos actos cotidianos que se repiten casi involuntariamente, como si fueran naturales. Deduce, así, que lo cómico es accidental y que cuanto más natural sea la causa, más cómico será el efecto²⁶³. Desarrolla con ello una interesante teoría

²⁶⁰ “No se saborearía lo cómico si uno se sintiera aislado. [...] Por franca que se suponga, la risa oculta una segunda intención de acuerdo, casi diría de complicidad, con otros sujetos que ríen, sean estos reales o imaginarios” (trad. personal). *Ibid.*, pp. 4-5.

²⁶¹ “El lenguaje no consigue efectos risibles sino porque es una obra humana, modelada con la mayor semejanza posible a partir de las formas del espíritu humano” (trad. personal). *Ibid.*, p. 99.

²⁶² Ballart, 1994, p. 121.

²⁶³ Vid. Bergson (1899), 1958¹²³, pp. 8-9.

en la cual no nos vamos a introducir para no desencaminarnos del tema que nos atañe.

Con todo, Bergson considera que lo cómico oscila entre la vida y el arte, y asevera que,

Le rire doit être [...] une espèce de *geste social*. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social.²⁶⁴

La risa se muestra así como un modo de concienciarse acerca de la naturaleza de los actos y de los pensamientos, permitiendo tomar cierta distancia respecto a la realidad en la que uno se ve envuelto.

Si dirigimos la mirada hacia el funcionamiento de la ironía, observamos que esta, además de evidenciar el sistematismo al que estamos sujetos, induce a cuestionarse el por qué del mismo, valiéndose de un modo de expresión que no marca una finalidad. Bergson, por su parte, opina que la ironía forma parte de la más general de las oposiciones, aquella que se da entre lo real y lo ideal, entre lo que es y lo que debería ser²⁶⁵ (teoría que se acerca al pensamiento de Schopenhauer). Sostiene, con ello, que,

Tantôt on énoncera ce que devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'*ironie*. Tantôt, au contraire, on décrira

²⁶⁴ "La risa debe ser [...] una especie de *gesto social*. Por el temor que inspira, reprime las excentricidades, mantiene constantemente despiertas y en contacto recíproco algunas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y de adormecerse, y hace que se vuelva ágil toda la rigidez mecánica que pudiera quedar en la superficie del cuerpo social" (trad. personal). *Ibíd.*, p. 15.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 97.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède l'*humour*.²⁶⁶

Entendemos, en base a este planteamiento, que mediante el *humor* se describe la realidad perceptible aceptándola como tal y mostrando así su falta de naturalidad, mientras que la ironía pone en evidencia la carga ideal que acompaña al modo de concebir la realidad en la que vivimos, dejando entrever la relatividad que implica la percepción de lo real.

Si bien la obra de Bergson no trata específicamente acerca de la ironía, por una parte puede observarse que los rasgos generales que comprende en relación con lo cómico son equiparables con el mecanismo de lo irónico, ya que ambos modos de expresión ponen en evidencia la sistematización a la que está sujeto el ser humano y la relatividad de la realidad en la que se ve sumergido. Por otra parte, este escritor aporta una perspectiva que sitúa la ironía como aspecto contrapuesto del humor, como ya hiciera Schopenhauer décadas atrás.

Más adelante, a principios del siglo XX, el psicoanalista Sigmund Freud²⁶⁷ hace referencia a la ironía en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). No le dedica una especial atención, y hace alusión a ella desde el punto de vista clásico que la observa como una forma de expresión por medio de contrarios²⁶⁸. No obstante, es reseñable el hecho de que Freud alude a la ironía como una forma expresiva del pensamiento productora de placer, un placer del que pueden verse beneficiados tanto el ironista como el lector. El primero, gracias a que la ironía le permite “eludir fácilmente las dificultades de la expresión directa; por ejemplo, en

²⁶⁶ “Unas veces se enunciará lo que debería ser, fingiendo creer que es precisamente lo que es: en esto consiste la *ironía*. Otras veces, por el contrario, se describirá minuciosa y meticulosamente lo que es, fingiendo creer que es eso lo que las cosas deberían ser; así procede a menudo el *humor*” (trad. personal). Loc. cit.

²⁶⁷ Sigmund Freud (Moravia -Actualmente República Checa- 1856-Londres, 1939).

²⁶⁸ Vid. Freud, Sigmund (1905), *El chiste y su relación con lo inconsciente* (trad. Luis López Ballesteros y de Torres). Madrid: Alianza, El Libro de Bolsillo, 1969, p. 156.

las invectivas"²⁶⁹; el segundo, a causa de que la ironía promueve en él reconocer una contradicción cuya banalidad se hace inmediatamente presente.

Respecto a ello Schoentjes indica que,

Si, en effet, on avait noté depuis longtemps que l'ironie permet à celui qui s'en sert d'éviter l'agression ouverte, jamais auparavant on n'avait insisté sur le plaisir que pouvait ressentir celui qui entendait une ironie qui ne le visait pas, ni n'avait-on expliqué ce plaisir come provoqué par le relâchement d'une tension.²⁷⁰

Observamos, así, que el planteamiento de Freud ofrece el reverso de la figura de *víctima*. Es decir, frente al lector que, no siendo capaz de interpretar la expresión indirecta del ironista, no comprende el sentido de aquello que se le dice, según el psicoanalista vienés existe igualmente otro tipo de lector que disfruta de la ironía no solo por haberla entendido, sino con el incentivo de no verse involucrado en lo que el ironista expresa.

* * *

En suma, si bien humor e ironía son de diferente naturaleza (considerando el humor en toda su extensión, y por tanto, comprendiendo en él la comicidad), se trata de dos modos de plantear la realidad de manera indirecta. De tal manera que comparten una serie de mecanismos en su funcionamiento, y a menudo la tarea de diferenciarlos se vuelve sumamente compleja.

Desde nuestro punto de vista advertimos que, si ambos modos de expresión se ven ligados, ello es, ante todo, por el hecho de que funcionan en base a una referencia a

²⁶⁹ Loc. cit.

²⁷⁰ "Si, en efecto, desde hacía tiempo se había notado que la ironía permite a quien se sirve de ella evitar la agresión abierta, nunca antes se había insistido en el placer que puede sentir aquel que escucha una ironía que no le atañe, ni se había explicado que dicho placer es provocado por el relajamiento de una tensión" (trad. personal). Schoentjes, 2001, p. 249.

la realidad perceptible. Con ello, observamos que otro de los aspectos que hacen posible detectar la similitud de sus mecanismos sucede a través de lo emocional. Si la principal finalidad del humor es provocar una implosión afectiva en el receptor, sea del género que sea, la ironía entraña, igualmente, una alteración de las emociones. De modo que, si en ciertas ocasiones la ironía puede ser concebida dentro del humor, es a causa de la inestabilidad que genera. Aun así, debe tenerse en cuenta que su finalidad no es únicamente suscitar un sentimiento. Principalmente pretende promover una reflexión crítica donde el lector tenga que tomar las riendas del proceso de significación. Por lo tanto, podría decirse que mientras que el fundamento del humor se construye desde lo sensible, el de la ironía se erige desde el intelecto. No obstante, diferenciar ambos conceptos de manera drástica es una cuestión peliaguda, dado que si bien el humor parte de lo sensible, a menudo dirige al lector hacia una reflexión, mientras que la ironía nace de un proceso cognitivo, pero conlleva siempre un efecto emotivo.

Para finalizar con este tema tenemos que hacer un pequeño salto temporal que nos sitúa en la segunda mitad del siglo XX. Primeramente debemos aludir a Henri Morier²⁷¹, quien en su diccionario de poética y retórica acoge el humor bajo la acepción «Ironía», considerándolo como un tipo de *ironía conciliadora*. De esta forma, defiende el humor como un modo de expresión que funciona de manera similar a la ironía, pero con una intención y un efecto diferentes. Expone, así, que el humor plantea los defectos, las incoherencias y los absurdos propios al comportamiento humano y a la realidad en la que vivimos como si fueran el orden lógico de las cosas, fingiendo encontrar normal lo anormal pero aceptándolo sin rechistar, mientras que la ironía pone en evidencia dicha «anormalidad» con el objetivo de lanzar una crítica o denuncia²⁷². Un planteamiento que se asemeja al pensamiento de Baudelaire, previamente expuesto, sobre la diferencia entre lo *cómico significativo* y lo *cómico absoluto*.

²⁷¹ Henri Morier (Francia, 1910-2004).

²⁷² Vid. Morier, Henri (1961), « Ironie », *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: PUF, 1975³, pp. 582-583.

Observamos, a su vez, que según Morier humor e ironía son dos modos de expresión con objetivos diferentes, pero que la distancia entre ellos no siempre es clara, sino más bien relativa. De hecho, por medio de las diferentes teorías recién expuestas, se hace patente el difuso límite entre humor, comicidad e ironía.

Dos décadas más tarde, Pere Ballart insiste en la imposibilidad de definir claramente una línea divisoria entre ironía y humor. A este respecto cita a Morier, observando que si bien este autor considera que la ironía se presenta como un juego de oposiciones, mientras que la finalidad del humor es conciliar los contrarios, defiende igualmente que ambas formas pueden llegar a valerse de procedimientos formales idénticos, lo cual demuestra que el límite que las separa no puede ser definido²⁷³. En este orden de ideas, Ballart sostiene que tanto la oposición entre ironía y humor como el hecho de considerarlos al mismo nivel, son dos opciones erróneas, ya que implican un complejo entramado intelectual y abstracto en relación con el dominio de la sensación²⁷⁴. Se encuentran, por tanto, imbricadas entre sí, de tal manera que su diferenciación resulta relativa.

Ballart cree, asimismo, que lo cómico puede ser aceptado como una categoría del humor, de tal modo que también puede llegar a encontrarse con la ironía. Indica, con ello, que una misma expresión podrá ser considerada cómica o irónica dependiendo del contexto en el que se genere y de las competencias del intérprete.

Estos planteamientos acerca de la difusa relación entre ironía, humor y comicidad son, en cierto modo, próximos a la ya citada naturaleza *transideológica* de la ironía planteada por Hutcheon²⁷⁵. Recordamos, así, que la ironía no garantiza el enfoque desde el cual abordar una obra, de tal modo que, dependiendo de la perspectiva que acoja el intérprete, una expresión irónica podrá corresponderse con diversos puntos de vista y adquirir un valor distinto en cada caso.

²⁷³ Vid. Ballart, 1994, pp. 440-441.

²⁷⁴ Vid. *Ibíd.*, p. 443.

²⁷⁵ Vid. *supra*, p. 110.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

No obstante, debe advertirse que, si bien lo cómico puede estar asociado a la ironía, no es inherente a ella. En este sentido, Ballart señala que,

Aunque el espectáculo de lo incongruente es, desde Schopenhauer, motivo de hilaridad, no todas las figuraciones irónicas dirigen su particular mecanismo de contradicción hacia una reacción cómica en el lector. [...] Ni todo lo que es irónico hace reír, ni todo lo que provoca la risa de los hombres merece entrar en el capítulo de la ironía.²⁷⁶

Este autor reconoce, sin embargo, que la risa y la ironía son afines entre sí, entendiendo que ambas “persiguen una misma suerte de profunda y total liberación”²⁷⁷. Mas debe advertirse que la risa es un efecto que puede ser causado por una incongruencia, por un contraste, e incluso por un sobresalto; es decir, puede surgir tanto a causa de una ironía como a raíz de cualquier otra situación, esté, o no, asociada con lo cómico. Se trata de una pulsión que entra en relación con la conducta, antropológicamente hablando, y con el campo de la psicología, de tal modo que no nos sumergiremos en los debates relativos a su proceder, ya que ello requeriría un estudio más detenido.

Por último, queremos hacer una última observación a un texto de Ballart, donde expone la diferencia entre ironía y humor, en este caso en un artículo dedicado específicamente a dicho tema. Según sus palabras:

Si por un lado el humor declara y descubre lo cómico de la condición humana – la limitación de nuestro conocimiento, lo ilusorio de toda esperanza, nuestra infundada suficiencia–, la ironía en cambio lo denuncia, prestando a la espontánea hilaridad un componente crítico mucho más cerebral, que hace incluso que la disimulación y el fingimiento pasen a ser consustanciales a su

²⁷⁶ Ballart, 1994, pp. 438-439.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 443.

acción, allí donde el humor pone abiertamente a la luz la contradicción que ha sorprendido.²⁷⁸

Deja con ello constancia de que la naturaleza de la ironía y la del humor son de diversa índole. La ironía no se sirve de la realidad en la que habitamos para evidenciar lo absurdo, sino para tomar cierta distancia respecto a ella y ponerla en tela de juicio, con tal de que el lector adopte una mirada crítica.

Llegados a este punto, creemos necesario mentar al filósofo francés Compte-Sponville²⁷⁹, quien en su obra *Pequeño tratado de las grandes virtudes* (1995) dedica un capítulo al humor, entendiendo este como una de las grandes virtudes humanas. Para sostener dicha perspectiva se dedica a compararlo constantemente con la ironía, a través de planteamientos dicotómicos que, desde nuestro punto de vista, y ateniéndonos a lo expuesto hasta ahora, se presentan como un acercamiento superficial a la relación entre ironía y humor.

Compte-Sponville considera que tanto el humor como la ironía son dos modos de expresión que provocan la risa. Expone, con ello, que mientras que el humor engendra una risa que ayuda a hacer frente a lo trágico, la ironía, por su parte,

C'est le rire mauvais, sarcastique, destructeur, le rire de la moquerie, celui qui blesse, celui qui peut tuer, [...] c'est le rire de la haine, c'est le rire du combat.²⁸⁰

Esto es, el humor sana, la ironía hiere. Pero la mayor diferencia que encuentra entre ambas formas de expresión es que la ironía ríe de alguien, mientras que el humor ríe de sí mismo (y si es de otros lo hace como si fuera de sí mismo, incluyéndose en la falta de sentido que revela). Este autor defiende, así, que el humor es una virtud y la ironía un arma. Con ello, asegura que el humor, además de ser liberador, implica

²⁷⁸ Ballart, "La ironía como (último) recurso". *Quimera*, 2003, p. 13.

²⁷⁹ André Compte-Sponville (Francia, 1952).

²⁸⁰ "Es la risa malvada, sarcástica, destructora, la risa de la burla, aquella que hiere, aquella que puede matar, [...] es la risa del odio, la risa del combate" (trad. personal). Compte-Sponville, André (1995), *Petit traité des grandes vertus*. Paris: PUF, p. 279.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

algo sublime y elevado, mientras que la ironía sobre todo rebaja, sin ser sublime ni generosa²⁸¹. Es una teoría de naturaleza dicotómica que no contempla todas las posibilidades que ofrece la ironía, lo cual explica que la visión de este autor resulte, en cierto modo, hermética.

Por último, cabe señalar que Compte-Sponville considera que humor e ironía pueden corresponderse con una estructura formal similar; de tal modo que pueden florecer en un mismo discurso, siendo el tono o el contexto el que permitirá acceder a una o a la otra. Aun así, según este filósofo,

Quand il se moque [l'esprit] de ce qu'il déteste ou méprise, c'est l'ironie. Quand il se moque de ce qu'il aime ou estime, c'est de l'humour.²⁸²

De esta forma, vuelve a encerrar tanto el humor como la ironía en términos categóricos que no se corresponden con su naturaleza abierta.

Desde nuestro punto de vista, y teniendo en cuenta los planteamientos expuestos a lo largo de este capítulo, la ironía no supone, necesariamente, la expresión de la risa. Tampoco tiene por qué herir sino que, todo lo contrario, impulsa al lector a adentrarse en diálogos y reflexiones que de otro modo no hubieran tenido lugar, lo cual la dota de un grado de positividad. Además de ello, puede decirse que lo inmanente a una ironía es tensar extremos: no derrochar simpatía ni tampoco desprecio, sino procurar libertad emocional al lector, el cual se acercará a un extremo o a otro dependiendo de su propia interpretación.

Para finalizar con este apartado, consideramos necesario hacer una breve reseña al ya citado Pierre Schoentjes. Este autor aúna el humor y lo cómico en un mismo conjunto, con tal de no introducirse en las controversias que puede conllevar su

²⁸¹ Vid. *Ibid.*, pp. 284-285.

²⁸² "Cuando se burla [la inteligencia] de aquello que detesta o desprecia, es ironía. Cuando se burla de aquello que ama o estima, es humor" (trad. personal). *Ibid.*, p. 290.

distinción. Observa, así, que se trata de un binomio que generalmente es relacionado con la risa, y parangona dicha relación con la que puede existir entre la ironía y la sonrisa. Entiende, con ello, que la función del humor y de lo cómico es divertir, mientras que la de la ironía es interrogar.

En este sentido, Schoentjes señala que,

Alors que le rire est incontrôlable, le sourire, lui, est modulable : il accompagne dans la durée une réflexion déclenchée par l'ironie. C'est pourquoi on peut dire que le rire relève de l'affectif alors que l'ironie est un phénomène plus intellectuel. La dégradation propre au rire, qui joue sur l'écart entre le beau et le laid, entre le grotesque et le sublime, souligne encore que c'est souvent davantage aux sens et aux sentiments que le rire fait appel. Il est une anesthésie de l'esprit qui fait taire la raison, alors que l'ironie la sollicite en mettant en marche une dialectique dont le point d'aboutissement n'est pas nécessairement connu d'avance.²⁸³

Se constata así el planteamiento previamente expuesto, según el cual hemos considerado que el humor es más cercano a lo sensible, mientras que la ironía está más íntimamente vinculada al intelecto²⁸⁴. A este respecto debe tenerse en cuenta que, si bien la ironía suele ser relacionada con el intelecto, es a causa de que implica reflexión. No obstante, ello no supone que para concebir una ironía sea necesaria una gran inteligencia. Lo verdaderamente necesario es tener cierta capacidad de asociación y compartir conocimientos con uno o varios colectivos. Es decir, tal y como nos lo ha indicado personalmente el propio Schoentjes, para comprender una

²⁸³ “Mientras que la risa es incontrolable, la sonrisa es, en sí misma, modulable: participa en el tiempo que dura la reflexión provocada por la ironía. Es por ello que puede decirse que la risa es promovida por lo afectivo mientras que la ironía es un fenómeno más intelectual. La degradación propia a la risa, que juega sobre la diferencia entre lo bello y lo feo, entre lo grotesco y lo sublime, subraya aún más que, con frecuencia, la risa incide especialmente sobre los sentidos y los sentimientos. Es una anestesia del espíritu que acalla la razón, mientras que la ironía la solicita poniendo en marcha una dialéctica cuya culminación no es necesario que sea previamente conocida” (trad. personal). Schoentjes, 2001, pp. 222-223.

²⁸⁴ Vid. supra, p. 169.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

ironía es preciso mantener un compromiso, ya sea con las realidades del mundo, con la cultura general, o con una comunidad en concreto.



A lo largo de este apartado hemos podido observar que ironía, comicidad y humor son conceptos que pueden dar pie a un extenso estudio, así como su relación con la risa y la sonrisa. Son formas de expresión que se acercan y se alejan entre sí dependiendo del contexto en el que pueda encontrarse una obra, y especialmente dependiendo del modo en el que el lector interprete la misma. Sin embargo, en cierta medida funcionan mediante mecanismos similares.

Observamos, en suma, que ironía, comicidad y humor funcionan a través de una referencia a la realidad perceptible. Se sirven así del contraste entre apariencia y realidad, con tal de evidenciar el sistematismo al que está sujeto, tanto intelectual como físicamente, el mundo en el que vivimos. No obstante, cada uno de ellos abre paso a un discurso que adquiere diversos matices. El humor y lo cómico muestran la realidad perceptible como tal, evidenciando su naturaleza sistemática, mientras que la ironía, por su parte, alude a la realidad perceptible no solo para ponerla en evidencia sino para mostrar su relatividad, descubriendo la posibilidad de abordarla desde un punto de vista crítico que rompa con dicho sistematismo. Requiere, por tanto, un tipo de perspicacia que haga posible darle la vuelta al aparente sentido que una obra expone, impulsando al lector a realizar una doble interpretación.

1.3 BALANCE PROVISIONAL

*The art of irony is the art of saying something without really saying it.*²⁸⁵

D. C. Muecke

En un seminario de antropología de la conducta, el filósofo José Luis Ramírez expuso que preguntarse «qué significa la ironía» lleva a menudo a una confusión entre lenguaje objetivo y metalenguaje²⁸⁶. Y es que la ironía no significa sino que provoca significaciones. Entendemos, con ello, que tratar de definir la ironía es una tarea compleja, ya que no es un concepto signficante en sí mismo sino un modo de comunicación, un medio para poner en cuestión el mundo que nos rodea y para darle un nuevo sentido. Deviene, así, un fenómeno sobre el que pueden obtenerse múltiples conclusiones.

Las teorías expuestas a lo largo de este capítulo nos han permitido tomar conciencia de los diversos modos en los que puede concebirse la ironía, e incluso reconocer ciertos factores inherentes a su expresión²⁸⁷. Llegados a este punto, creemos adecuado finalizar el capítulo revisando la forma que la ironía ha acogido a lo largo del siglo XX, para poder observar, seguidamente, cómo es comprendida en la actualidad.

Si atendemos a las teorías que han tratado la ironía a lo largo del pasado siglo, se hace patente que una expresión irónica implica un plano relativo que va más allá de cualquier definición o clasificación. De hecho, es una estrategia que instiga la introspección y la reconsideración de lo que nos rodea. Ya Reik opinaba que es un modo de expresión que permite al ironista expresar sus sentimientos más profundos. Desde un punto de vista centrado más exclusivamente en el

²⁸⁵ “El arte de la ironía es el arte de decir algo sin decirlo realmente” (trad. personal). Muecke (1969), 1980, p. 5.

²⁸⁶ Ramírez, 1992 [ponencia]. Disponible en línea, vid. URL: ub.es/geocrit/sv-63.htm

²⁸⁷ Vid. supra, pp. 158-159.

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

funcionamiento de la ironía, Muecke realiza una de las distinciones más influyentes, diferenciando un tipo de ironía verbal, donde el ironista sugiere un punto de vista, y un tipo de ironía situacional, que viene a ser aquella que sucede producto de una situación, de tal forma que el espectador debe ordenar la información que se le ofrece. Jankélévitch, por su parte, plantea que la ironía implica un impulso moral proveniente de la conciencia, lo cual supone un distanciamiento respecto a la realidad perceptible. Aúna así conciencia e ironía, pero considera que la ironía no conlleva un planteamiento ideológico, sino que es intrínseca a ella cierta forma de la moral.

Hemos observado, igualmente, que según De Man la ironía es un modo de negar lo aparente, de tal forma que resulta imposible llegar a describir una base interpretativa definitiva. Este autor entiende, con ello, que el sentido de una obra de arte no existe de por sí, sino que es adquirido, y por tanto ilusorio. Idea que remarca la influencia que tiene la conexión entre el artista, el espectador y la obra en la significación de una obra. Considera, igualmente, que la ironía viene a ser un modo de tomar conciencia de la distancia existente entre la realidad perceptible y su interpretación. Contemporáneamente, Culler hace hincapié en el carácter pragmático de la ironía. La contempla como un desafío para el intérprete, dada la relevancia que adquiere el conocimiento del contexto y de las convenciones para poder reconocer una expresión irónica. Jauss, por su parte, observa la ironía en tanto placer estético, entendiendo que es un modo de romper la ilusión de las expectativas y de tomar conciencia de las posibilidades que ofrece la labor interpretativa, lo cual dota al receptor de un estado de libertad reflexiva.

En una línea de estudio ligada a la retórica, hemos observado que Booth trabaja en torno a un tipo de ironía al que denomina *estable*, dejando de lado aquellas expresiones irónicas que conllevan una significación totalmente abierta. Entiende, así, que observando qué es lo convencional y qué sugiere cada elemento, y conociendo el contexto del autor, este tipo de ironía permite vislumbrar una significación correspondiente a la intención del autor.

También desde el plano literario, pero desde una perspectiva más abierta, Ballart defiende la ironía como un modo de expresión que encuentra su lugar a través del arte, considerándola como un constante cuestionamiento respecto a la realidad que nos circunda. Hutcheon, por su parte, contempla la ironía ligada a las relaciones socio-culturales. Entiende que la implicación del ironista y la del intérprete son decisivas en el proceder de la ironía, así como la influencia del contexto circunstancial. Asume, con ello, que una expresión puede llegar a ser comprendida como irónica aunque no esté previsto que así sea, y defiende férreamente su naturaleza axiológica y transideológica.

Desde un punto de vista más estrechamente ligado al panorama artístico, Bozal comprende la ironía como una forma de lucidez. Es decir, considera que es un modo de abordar el arte críticamente, y que permite hacer frente al consumo estético. Por último, desde un plano de nuevo ligado al campo literario, Schoentjes opina que la ironía requiere, antes o después, una materialización en palabras, o bien una citación. Sin embargo, y entendiendo que por medio de la imagen también puede expresarse una ironía, es igualmente reseñable que, según este autor, la ironía más efectiva es aquella que se sirve de elementos que tienen una gran fuerza simbólica, idea que podrá verse reflejada a lo largo de esta investigación.

En suma, a través de este somero repaso, se hace patente que la ironía es un modo de expresión que funciona en una interconexión entre lo interior y lo exterior. Lo consciente y lo inconsciente se encuentran en tensión, y el pensamiento reflexivo personal entra en conflicto con las ideas dominantes. Tanto ironista como intérprete forman parte del sentido de una expresión irónica, y dejan su huella al adentrarse en ella. Y es que la ironía requiere la intervención tanto de uno como del otro para poder tomar forma. Con ellos viene implícita la influencia del contexto, latente en cualquier expresión irónica, y por tanto un aspecto a tener en cuenta en todo momento. Puede así comprenderse que la ironía no es sino una forma de enfrentarse a la realidad en la que vivimos, de hacer frente a lo convencional y a las ideas preestablecidas, y, al mismo tiempo, un modo de reflexión personal. Es

1. EL DEVENIR DE LA IRONÍA

destacable, igualmente, que el enunciado de un ironista no emite un juicio concreto, que traspasa cualquier ideología, pero que a menudo el intérprete podrá reconocer, en la expresión, hacia dónde se inclina el pensamiento del autor de la obra.

A continuación nos adentraremos en el segundo capítulo, donde indagaremos acerca del modo en el que funciona el proceso de significación de las obras pictóricas. Nuestro principal objetivo será establecer las pautas básicas que ayudan en su interpretación, tomando como base las teorías expuestas a lo largo de este capítulo; es decir, teniendo en cuenta las características de una expresión irónica, para poder así vislumbrar cómo puede ser comprendida una ironía en pintura, aspecto en el que profundizaremos en el tercer capítulo.

CAPÍTULO II

LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

L'expression picturale

*El arte es un sistema de comunicación que incide, simultáneamente, en el consciente y el subconsciente, de quien crea la obra y de quien la contempla, así como también en el inconsciente del planeta en el que vivimos.*²⁸⁸

Carlos Orive²⁸⁹

A lo largo del primer capítulo hemos abordado el devenir de la ironía en la historia, lo cual nos ha permitido observar cuáles son las principales características de su naturaleza. Se ha constatado así su valor como estrategia de comunicación, evidenciándose la complejidad del proceso de significación en el que se desenvuelve, y el vínculo que guarda con la expresión artística. Con ello, hemos llegado a considerar que la pintura puede procurar un marco idóneo para su desarrollo, ante todo debido a que se trata de un modo de expresión que ofrece cadenas significantes abiertas proclives a generar un discurso reflexivo y dialéctico. Para poder confirmarlo, y para hacer posible el estudio de la relación que se da entre pintura e ironía, nos vemos ahora ante la necesidad de adentrarnos en la naturaleza de la expresión pictórica.

Para ello tomaremos como eje central el plano de la significación, ya que es en él donde surge la ironía. Observaremos cuáles son las claves para acceder al mismo e iremos construyendo un marco básico con el que investigar, en el siguiente capítulo, cuáles son las características propias de una obra pictórica capaz de promover ironía.

²⁸⁸ Orive Somavilla, Carlos (2012), "Los fundamentos de mi pintura". Texto disponible en su página web personal, vid. URL: carlosorive.com/castellano/inicio.html

²⁸⁹ Carlos Orive Somavilla (Madrid, 1966). Artista plástico.

Ante un estudio semejante, es necesario aclarar que nuestra intención no es elaborar una metodología precisa y pormenorizada, un mecanismo de análisis de carácter cerrado, ya que no se trata de una ciencia exacta cuyos pasos puedan ser enumerados. La tarea en la que nos encomendamos en este capítulo está planteada desde un punto de vista más bien holístico, teniendo como objetivo describir la manera más conveniente para abordar la interpretación de una obra teniendo, como objeto central, el encuentro con la ironía.

Aun así, creemos que es preciso atenerse a algún tipo de estructura que nos permita objetivar la perspectiva desde la cual dirigir la labor de interpretación. Por ello, nos acogemos a la teoría semiótica, ya que su principal tarea es la de estudiar los signos que componen una obra y el modo en el que se relacionan entre sí, con el fin de comprender cómo se desarrollan los procesos de significación y de interpretación. Este enfoque nos ayudará por tanto a observar los diversos planos que componen una obra pictórica y cómo influyen en la significación de la misma, para poder así diseñar una estructura mediante la cual abarcar el proceso pictórico de forma ordenada.

Somos conscientes de que ordenar el funcionamiento de una expresión pictórica es un ejercicio que no puede sustituir la experiencia de percepción. Sin embargo, un estudio de este género puede funcionar como guía para el espectador, ayudando a enriquecer y a ampliar las cadenas significantes y facilitando la captación de una expresión irónica.

En este sentido, creemos significativo citar al filósofo William James²⁹⁰, quien indica que,

As reality is created temporally day by day, concepts, although a magnificent sketch-map for showing us our bearings, can never fitly supersede perception, and that the «eternal» systems which they form should least of all be regarded

²⁹⁰ William James (Estados Unidos, 1842-1910).

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

as realms of being to know which is a kind of knowing that casts the knowledge of particulars altogether into the shade.

[...] Perception prompts our thought, and thought in turn enriches our perception.²⁹¹

Además de adoptar un enfoque semiótico, nos serviremos igualmente de teorías provenientes de la retórica, disciplina que se ocupa de estudiar y de sistematizar los procedimientos y técnicas de utilización de los lenguajes teniendo en cuenta las relaciones que surgen entre *lo que se expresa* y *el modo de expresarlo*. Con ello, esta teoría contempla la capacidad connotativa de las expresiones, de tal forma que nos posibilitará ampliar y enriquecer la perspectiva desde la cual valorar las cadenas significantes que una expresión puede llegar a generar.

Se trata, en suma, de dos disciplinas —semiótica y retórica— que nos permitirán observar el modo en el que se desarrolla el proceso de significación de una obra pictórica. Para abordar la pintura mediante ellas, a lo largo de este capítulo nos serviremos de planteamientos de diversos autores, mas cabe señalar que principalmente repararemos en las teorías del Grupo μ ²⁹², un conjunto de semiólogos belgas que ha desarrollado diversos estudios tanto acerca de la semiótica como de la retórica de la imagen (tomada esta a modo general), y en la obra *Retórica de la pintura* (2000) de Alberto Carrere y José Saborit, citada en el capítulo anterior, donde estos dos artistas y profesores de Bellas Artes plantean los mecanismos de significación de una obra desde un enfoque propiamente pictórico.

²⁹¹ “Como la realidad se crea temporalmente día a día, los conceptos, si bien constituyen un magnífico mapa esquemático para mostrarnos nuestros comportamientos, nunca podrán sustituir adecuadamente la percepción. [...] La percepción estimula nuestro pensamiento, y el pensamiento a su vez enriquece nuestra percepción” (trad. personal). James, William (1911), *Some Problems of Philosophy*. Toronto: Longmans, Green and Co., p. 100 y p. 108.

²⁹² El Grupo μ , conocido también como *grupo de Lieja*, es un grupo de profesores de la Universidad de Lieja (Bélgica) que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha realizado importantes investigaciones en torno al funcionamiento de la comunicación tanto lingüística como visual. Nos valdremos de su obra *Retórica general* (1987) y especialmente de su *Tratado del signo visual* (1992), donde desarrollan un estudio que aborda la problemática referente a la relación entre el lenguaje visual y la lingüística, y exploran la posibilidad de estudiar las imágenes desde una perspectiva analítica.

Pero antes de adentrarnos en el proceder de la expresión pictórica, creemos conveniente realizar una última consideración respecto a su naturaleza polisémica, ya que es una de las principales características del proceso de significación de una obra pictórica, y es uno de los factores en los que haremos hincapié a lo largo de toda la investigación.

El carácter *abierto* de las expresiones pictóricas hace que la objetivación del proceso de significación implique cierta complejidad. Ello se debe, en gran parte, al hecho de que siempre existe algún tipo de distancia entre aquello que el autor expresa o narra, lo que la obra muestra y lo que el espectador interpreta. Una distancia que nace de forma natural en el proceso de materialización de las ideas y en el desarrollo del pensamiento y de la percepción, así como a través de las interrelaciones que se dan entre obra, autor y espectador. La pintura se presenta, por tanto, como un complejo modo de expresión capaz de provocar entre ellos sempiternos diálogos que, ante el deseo de encontrar significados, casi siempre tienden a sumirse en conflictos de sentido.

Según Román de la Calle²⁹³,

Aunque el arte pueda desempeñar, *oblicuamente*, funciones comunes al lenguaje, su especificidad creativa le impulsa más allá de la pura y redundante esfera de la comprensibilidad comunicativa para potenciar *directamente* la capacidad original e informativa tanto del artista como de los propios destinatarios.²⁹⁴

No obstante, si bien puede parecer que una obra pictórica entraña un plano subjetivo que deroga la posibilidad de analizar su proceso de significación, tal y como podremos observar a lo largo de este capítulo, dicho proceso está ligado a convencionalismos provenientes de la realidad perceptible con la que se relaciona, lo cual hace posible abarcar las obras pictóricas desde un enfoque más objetivo.

²⁹³ Román de la Calle (Alcoi, 1942).

²⁹⁴ Calle, Román de la (1981), *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres, Ensayos de teoría del arte 27, p. 126.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Siendo así, uno de los aspectos más relevantes que van a dirigir los planteamientos de este capítulo es la distancia que se genera entre una expresión pictórica y la realidad perceptible. Dicha distancia es la que permite que la pintura pueda significar por sí misma, dando lugar a un discurso que es al mismo tiempo dependiente e independiente de la realidad perceptible con la que está vinculado. Debe tenerse en cuenta que la pintura, como productora de imágenes, tiene de por sí una capacidad evocadora que la acerca a lo ya conocido (o a aquello que se supone conocido); pero también reclama lo irreal, lo ficticio, puesto que el espectador no tiene garantía alguna de que lo representado pertenezca a la realidad perceptible, como por ejemplo suele ocurrir con la fotografía, que generalmente es juzgada como transcripción de la realidad formal.

Sin embargo, ni siquiera las obras fotográficas están libres de ambigüedad, ya que también se basan en interpretaciones. A este respecto la escritora y directora de cine Susan Sontag²⁹⁵ expone que:

Las fotografías, asegura [Virginia] Woolf, «no son un argumento; son simplemente la burda expresión de un hecho dirigida a la vista. [...] La vista está conectada con el cerebro; el cerebro con el sistema nervioso. Ese sistema manda sus mensajes en un relampagueo a los recuerdos del pasado y a los sentimientos presentes». Semejante prestidigitación permite que las fotografías sean registro objetivo y testimonio personal, transcripción o copia fiel de un momento efectivo de la realidad e interpretación de esa realidad.²⁹⁶

Más adelante, Sontag añade que por lo general, “lo que una fotografía «dice» se puede interpretar de diversos modos. A la larga se interpreta en la fotografía lo que ésta *debería* estar diciendo”²⁹⁷. Evidencia, con ello, que incluso cuando la semejanza entre la representación y la realidad perceptible aparenta gran naturalidad, la

²⁹⁵ Susan Sontag (Nueva York, 1933-2004).

²⁹⁶ Sontag, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás* (trad. Aurelio Major). Madrid: Suma de Letras, 2004, p. 36.

²⁹⁷ Sontag (2003), 2004, p. 39.

imagen creada, sea fotográfica o pictórica, conforma una realidad diferente a la del referente. No obstante, podremos observar que dicha realidad ficticia a veces logra tener hasta más fuerza que la realidad perceptible a la que estamos habituados.

En el caso de la pintura, nos encontramos con una *realidad pictórica* que se completa mediante el proceso de interpretación. En este sentido, resulta significativo el planteamiento de Umberto Eco, quien considera la comunicación artística como un sistema cuyo fin es *informativo*, lo cual enriquece el campo significativo abriendo paso a diversas posibilidades. Entendemos con ello que, si bien una obra pictórica puede valerse de figuras o de símbolos pertenecientes a un orden o a un sistema convencional, su modo de exponer dicha información generará un plano significativo abierto.

Según sostiene Eco,

Cualquier forma de arte, aun si adopta las convenciones de un discurso común o unos símbolos figurativos aceptados por la tradición, funda su propio valor en una novedad de organización del material dado que constituye en cada caso un aumento de información para el usuario.²⁹⁸

Por tanto, la relación que la obra guarda con la realidad a la que hace referencia, si bien permite abarcar la obra de manera más objetiva, no implica que su capacidad significativa conforme un sistema cerrado. El proceso de significación de una obra pictórica se construye en base a un entramado de relaciones, y la expresión pictórica se circunscribe en un marco comunicativo cuyo fin no es emitir un significado concreto, sino transmitir información que de pie a diversos planos significantes.

Siendo así, veremos que una de las claves que se repiten a lo largo de este capítulo contempla la poética que se genera en la correspondencia entre la obra y la realidad perceptible, ya que es ahí donde el proceso de significación cobra su máximo valor.

²⁹⁸ Eco (1962), 1985, p. 184.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Consideramos, por tanto, que la pintura se resuelve como un medio para profundizar en la esencia de la realidad en la que vivimos, a través de la (re)-creación de una *realidad paralela*.

De este modo, los principales aspectos que conciernen a la interpretación del proceso de significación son la *apertura* de las imágenes pictóricas y su relación con la realidad circundante. Se evidencia así la relatividad de la que el proceso de significación de la expresión pictórica no logra desprenderse. De ahí su naturaleza polisémica y evocadora. No obstante, su consonancia con la realidad perceptible hace eco de la influencia del contexto, factor que ayudará a dirigir el rumbo de las cadenas significantes, procurando un punto de vista de índole más objetivo.

Puede decirse que comienza a vislumbrarse la afinidad entre pintura e ironía: la pintura se presenta como un modo de expresión con el que es posible recrear una *realidad pictórica* donde la realidad perceptible se ve transformada. Abre así un espacio idóneo para la expresión irónica, dado que la ironía es un modo de expresión que funciona a partir de la relación entre lo aparente y lo supuestamente real, es decir, es un modo de relativizar aquello que ha conseguido cierto nivel de legitimación, con tal de demostrar que nada es lo que parece.

El principal fin que guía este capítulo es indagar acerca del funcionamiento de una obra pictórica. Observar cómo su capacidad representativa le permite tomar cierta distancia respecto de la realidad del referente, manteniéndose a su vez ligada a las significaciones adheridas al mismo. Con ello trataremos de precisar cuáles son las principales características que pueden hacer posible una expresión irónica en pintura.

INTRODUCTION AU CHAPITRE II

*El arte es un sistema de comunicación que incide, simultáneamente, en el consciente y el subconsciente, de quien crea la obra y de quien la contempla, así como también en el inconsciente del planeta en el que vivimos.*²⁹⁹

Carlos Orive³⁰⁰

Tout au long du premier chapitre nous avons abordé l'évolution de l'ironie dans l'histoire, ce qui nous a permis d'observer quelles sont les principales caractéristiques de sa nature. On a ainsi constaté sa valeur comme stratégie de communication, mettant en évidence la complexité du processus de signification dans lequel elle se développe, et le lien qu'elle garde avec l'expression artistique. Avec cela, nous sommes arrivés à considérer que la peinture peut procurer un cadre idéal pour son développement, ce qui est dû, avant tout, au fait que c'est un mode d'expression qui offre des chaînes signifiantes ouvertes enclines à générer un discours réfléchissant et dialectique. Pour pouvoir le confirmer et faire une étude de la relation entre peinture et ironie, nous nous voyons maintenant devant la nécessité d'entrer dans la nature de l'expression picturale.

Pour cela nous prendrons comme axe central le plan de la signification, puisque c'est là que l'ironie surgit. Nous observerons quelles sont les clés pour y accéder et nous construirons progressivement un cadre basique pour pouvoir chercher, dans le chapitre suivant, quelles sont les caractéristiques propres à une œuvre picturale capable de promouvoir de l'ironie.

²⁹⁹ « L'art est un système de communication qui affecte, simultanément, le conscient et le subconscient, de celui qui crée l'œuvre et de celui qui la regarde, ainsi que l'inconscient de la planète où nous vivons » (trad. personnelle). Orive Somavilla, Carlos (2012), "Los fundamentos de mi pintura". Texte disponible sur le site personnel de l'artiste, vid. URL: carlosorive.com/castellano/inicio.html

³⁰⁰ Carlos Orive Somavilla (Madrid, 1966). Artiste plasticien.

Face à une telle étude, il est nécessaire d'éclaircir que notre intention n'est pas d'élaborer une méthodologie précise et détaillée, un mécanisme d'analyse au caractère fermé, puisque ce n'est pas une science exacte dont les étapes peuvent être énumérés. Le travail réalisé dans ce chapitre sera présenté d'un point de vue plutôt holistique, ayant pour objectif de décrire la façon la plus convenable d'aborder l'interprétation d'une œuvre ayant, comme objet central, la rencontre avec l'ironie.

Même ainsi, nous croyons qu'il est précis de s'en tenir à un certain type de structure qui nous permettra d'objectiver la perspective à partir de laquelle on peut diriger le travail d'interprétation. Pour cela, nous suivrons la théorie sémiotique, puisque sa tâche principale est celle d'étudier les signes qui composent une œuvre et la façon dont ils se rattachent entre eux, afin de comprendre comment se développent les processus de signification et d'interprétation. Ce point de vue nous aidera donc à observer les divers plans qui composent une œuvre picturale et comment ils influent sur sa signification, pour pouvoir ainsi concevoir une structure qui nous permettra d'aborder le processus pictural de façon ordonnée.

Nous sommes conscients que le fait d'ordonner le fonctionnement d'une expression picturale est un exercice qui ne peut pas substituer l'expérience de perception. Cependant, une étude de ce genre peut fonctionner comme guide pour le spectateur, aidant à enrichir et à agrandir les chaînes signifiantes et facilitant la perception d'une expression ironique.

En ce sens, il est significatif de citer le philosophe William James³⁰¹, qui indique que,

As reality is created temporally day by day, concepts, although a magnificent sketch-map for showing us our bearings, can never fitly supersede perception, and that the «eternal» systems which they form should least of all be regarded as realms of being to know which is a kind of knowing that easts the knowledge of particulars altogether into the shade.

³⁰¹ William James (États-Unis, 1842-1910).

[...] Perception prompts our thought, and thought in turn enriches our perception.³⁰²

En plus d'adopter un point de vue sémiotique, nous nous servirons également de théories provenant de la rhétorique, une discipline qui s'occupe d'étudier et de systématiser les procédures et les techniques d'utilisation des langages, tenant compte des relations qui surgissent entre *ce qui est exprimé et la manière de l'exprimer*. Cette théorie contemple, par là, la capacité connotative des expressions, de telle sorte qu'elle nous permettra d'agrandir et d'enrichir la perspective qui aidera à évaluer les chaînes signifiantes qu'une expression peut arriver à générer.

Il s'agit, en somme, de deux disciplines –sémiotique et rhétorique– qui nous permettront d'observer la manière dans laquelle se développe le processus de signification d'une œuvre picturale. Pour aborder la peinture au moyen de celles-ci, nous nous servirons, tout au long de ce chapitre, des approches de divers auteurs, mais il faut remarquer que nous nous arrêterons sur les théories du Groupe μ ³⁰³, un ensemble de sémiologues belges qui a développé des diverses études autant sur la sémiotique que sur la rhétorique de l'image (prise de façon générale), et dans l'œuvre *Rhétorique de la peinture* (2000) d'Alberto Carrere et de José Saborit, citée dans le chapitre antérieur, où ces deux artistes et professeurs de Beaux Arts exposent les mécanismes de signification d'une œuvre à partir d'un point de vue proprement pictural.

³⁰² « Comme la réalité est temporairement créée jour après jour, les concepts, bien qu'ils constituent une magnifique carte schématique pour nous montrer nos comportements, ne pourront jamais remplacer convenablement la perception. [...] La perception stimule notre pensée, et la pensée enrichit à son tour notre perception » (trad. personnelle). James, William (1911), *Some Problems of Philosophy*. Toronto: Longmans, Green and Co., p. 100 et p. 108.

³⁰³ Le Groupe μ , connu aussi comme groupe de Liège, est un groupe de professeurs de l'Université de Liège (Belgique) qui, à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, a réalisé des recherches importantes sur le fonctionnement de la communication linguistique et visuelle. Nous nous servirons de leur œuvre *Rhétorique générale* (1987) et spécialement de leur *Traité du signe visuel* (1992), où ils développent une étude qui aborde la problématique concernant la relation entre le langage visuel et la linguistique, et où ils explorent la possibilité d'étudier les images à partir d'une perspective analytique.

Mais avant d'entrer dans le procédé de l'expression picturale, nous pensons qu'il faut réaliser une dernière considération à propos de sa nature polysémique, puisque c'est l'une des caractéristiques principales du processus de signification d'une œuvre picturale, et c'est l'un des facteurs sur lesquels nous mettrons l'accent tout au long de la recherche.

Le caractère ouvert des expressions picturales fait que l'objectivation du processus de signification implique une certaine complexité. Cela est dû, en grande partie, au fait qu'il y a toujours un certain type de distance entre ce que l'auteur exprime ou raconte, ce que l'œuvre montre et ce que le spectateur interprète. Une distance qui naît de façon naturelle dans le processus de matérialisation des idées et dans le développement de la pensée et de la perception, ainsi qu'à travers les relations qui ont lieu entre l'œuvre, l'auteur et le spectateur. La peinture se présente, donc, comme un mode complexe d'expression capable de provoquer entre ceux-ci des dialogues éternels qui, devant le désir de trouver des signifiés, tendent presque toujours à s'enfoncer dans des conflits de sens.

Néanmoins, même s'il paraît qu'une œuvre picturale entraîne un plan subjectif qui annule la possibilité d'analyser son processus de signification, comme nous pourrions l'observer tout au long de ce chapitre, ce processus est lié à des conventionnalismes provenant de la réalité perceptible à laquelle il est rattaché, ce qui permet de comprendre les œuvres picturales à partir d'un point de vue plus objectif. Cela étant, l'un des aspects les plus remarquables qui vont diriger les approches de ce chapitre est la distance qui se génère entre une expression picturale et la réalité perceptible. Cette distance est celle qui permet que la peinture puisse signifier par elle-même, donnant lieu à un discours qui est en même temps dépendant et indépendant de la réalité perceptible à laquelle il est lié. On doit tenir compte de la peinture qui, comme productrice d'images, a en soi une capacité évocatrice qui la rapproche de ce qui est déjà connu (ou que l'on suppose connu); mais elle réclame aussi l'irréel, le fictif, puisque le spectateur n'a aucune garantie de ce que ce qui est représenté appartient à la réalité perceptible, comme il arrive

d'habitude, par exemple, avec la photographie, qui est généralement jugée comme transcription de la réalité formelle.

Cependant, même les œuvres photographiques ne sont pas libres d'ambiguïté, puisqu'elles sont aussi basées sur des interprétations. À ce sujet la femme de lettres et directrice de cinéma Susan Sontag³⁰⁴ expose que :

Les photographies, d'après ce qu'assure [Virginie] Woolf, "ne sont pas un argument ; elles sont simplement l'expression grossière d'un fait dirigée à la vue. [...] La vue est connectée au cerveau ; le cerveau au système nerveux. Ce système envoie ses messages dans un éclair aux souvenirs du passé et aux sentiments présents". Une prestidigitation semblable permet que les photographies soient un registre objectif et témoignage personnel, une transcription ou une copie fidèle d'un moment effectif de la réalité et une interprétation de cette réalité.³⁰⁵

Plus loin, Sontag ajoute qu'en général, "ce qu'une photographie "dit" peut être interprété de diverses manières. À la long on interprète dans la photographie ce qu'elle *devrait* dire sur le moment"³⁰⁶. Elle fait ressortir, par là, que même quand la similitude entre la représentation et la réalité perceptible feint une grande naturalité, l'image créée, qu'elle soit photographique ou picturale, constitue une réalité différente de celle de référence. Cependant, nous pourrions observer que cette réalité fictive réussit même parfois à avoir plus de force que la réalité perceptible à laquelle nous sommes habitués.

Dans le cas de la peinture, nous nous trouvons devant une *réalité picturale* qui se complète moyennant le processus d'interprétation. Dans ce sens, l'approche d'Umberto Eco est significative, qui considère la communication artistique comme

³⁰⁴ Susan Sontag (New York, 1933-2004).

³⁰⁵ (Trad. personnelle). Sontag, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás* (trad. Aurelio Major). Madrid: Suma de Letras, 2004, p. 36.

³⁰⁶ (Trad. personnelle). Sontag (2003), 2004, p. 39.

un système dont la fin est *informative*, ce qui enrichit le champ signifiant en ouvrant une voie à de diverses possibilités. Nous entendons par là que, même si une œuvre picturale peut se servir de figures ou de symboles appartenant à un ordre ou à un système conventionnel, sa façon d'exposer cette information générera un plan signifiant ouvert.

Comme le soutient Eco,

N'importe quelle forme d'art, même si elle adopte les conventions d'un discours commun ou des symboles figuratifs acceptés par la tradition, fonde sa propre valeur dans une nouveauté d'organisation du matériel puisqu'elle constitue dans chaque cas une augmentation d'information pour l'utilisateur.³⁰⁷

Par conséquent, la relation que l'œuvre garde avec la réalité à laquelle elle fait référence, même si elle permet de comprendre l'œuvre d'une façon plus objective, n'implique pas que sa capacité signifiante conforme un système fermé. Le processus de signification d'une œuvre picturale est construit à partir d'un réseau de relations, et l'expression picturale est circonscrite dans un cadre communicatif dont la fin n'est pas d'émettre un signifié concret, mais de transmettre l'information qui donnera lieu à divers plans signifiants.

Cela étant, nous verrons que l'une des clés qui se répètent au long de ce chapitre contemple la poétique qui se génère dans la correspondance entre l'œuvre et la réalité perceptible, puisque c'est là où le processus de signification réussit sa valeur maximale. Nous considérons, donc, que la peinture est résolue comme un moyen pour approfondir dans l'essence de la réalité où nous vivons, à travers la (re)-création d'une *réalité parallèle*.

³⁰⁷ Eco (1962), 1985, p. 184.

De cette façon, les aspects principaux qui concernent l'interprétation du processus de signification sont l'*ouverture* des images picturales et sa relation avec la réalité environnante. La relativité dont le processus de signification de l'expression picturale ne réussit pas à se détacher, est ainsi mise en valeur. De là sa nature polysémique et évocatrice. Néanmoins, sa consonance avec la réalité perceptible fait écho de l'influence du contexte, un facteur qui aidera à diriger la direction des chaînes signifiantes, procurant un point de vue plus objectif.

On peut dire qu'on commence à percevoir l'affinité entre peinture et ironie : la peinture se présente comme un mode d'expression avec lequel il est possible de récréer une *réalité picturale* où la réalité perceptible se trouve transformée. Il s'ouvre ainsi un espace idéal pour l'expression ironique, étant donné que l'ironie est un mode d'expression qui fonctionne à partir de la relation entre l'apparent et le réel supposément, c'est-à-dire que c'est une manière de relativiser ce qui a obtenu un certain niveau de légitimation, afin de démontrer que les apparences sont trompeuses.

L'intention principale qui guide ce chapitre est de rechercher le fonctionnement d'une œuvre picturale. Observer comment sa capacité représentative lui permet de prendre une certaine distance par rapport à la réalité du référent, tout en se maintenant liée aux significations qui adhèrent à celui-ci. Nous essaierons, par là, de préciser quelles sont les caractéristiques principales qui peuvent permettre une expression ironique en peinture.

2.1 PROCESO DE INTERPRETACIÓN

*La explicación teórica de cualquier fenómeno nunca debe ser confundida con él mismo.*³⁰⁸

Alberto Carrere y José Saborit

Para describir el modo en el que una obra pictórica puede ser interpretada, teniendo como fin el reconocimiento de una figuración irónica, ante todo resulta indispensable definir la estructura del proceso de significación. Es por tanto necesario valorar todos los aspectos que puedan intervenir en el mismo.

Siendo así, en primer lugar prestaremos atención a los elementos que componen una obra pictórica, tanto plásticos como icónicos, e indagaremos su naturaleza con tal de comprender el modo en el que influyen en la significación. En segundo lugar atenderemos a la influencia de la contextualización; esta será contemplada desde un enfoque pragmático, con tal de observar cómo interfieren las relaciones entre autor, espectador, obra y contexto en la conformación de las cadenas significantes.

Tras dicho estudio abordaremos el proceso de significación en sí mismo. Teniendo en cuenta la información formal y contextual adquirida previamente, describiremos con más concreción su naturaleza. Podremos así plantear el marco general en el que se circunscribe una figuración irónica en pintura, para poder indagar, en el siguiente capítulo, cuáles son las principales características que permiten el surgimiento de una ironía en pintura, y cuál es la naturaleza de dicha ironía.

³⁰⁸ Carrere y Saborit, 2000, p.21.

2.1.1 Signos pictóricos

Un signo implica la referencia a una entidad ya existente y, debido a que las expresiones humanas están relacionadas con la realidad perceptible, viene a constituirse como elemento principal de los diversos modos de expresión existentes.

Si dirigimos la atención a las obras pictóricas, observamos que están compuestas por una serie de elementos que pueden ser diferenciados en dos grandes grupos básicos: los de orden puramente plástico y los de orden icónico. En el momento en el que dichos elementos hacen alusión a la realidad perceptible, devienen *signos* de la misma. Sin embargo, ello no supone que signifiquen algo concreto, ya que la realidad perceptible no puede ser contemplada por medio de significados absolutos o universalmente válidos. Muy al contrario, a lo largo de este capítulo podremos observar que su significación generalmente es de carácter oscilante.

Es necesario aclarar que, mientras que la constitución *signica* de lo icónico es evidente, puesto que como *iconos*, están, ya de por sí, vinculados a algún referente, los elementos plásticos son de doble filo. Es decir, además de constituirse como signos, pueden presentarse también como *materia* sin valor de signo. Tal y como Carrere y Saborit apuntan, “si bien color, forma y textura pueden constituir signo (expresión más contenido), no toda experiencia física de color, forma y textura lo es necesariamente”³⁰⁹, puesto que dependen del contexto en el que se resuelvan. En este sentido, creemos que la pintura abstracta se sitúa siempre en ese umbral en el que los componentes básicos de lo plástico muestran una doble cara entre su naturaleza material y su consistencia como signos.

Al mismo tiempo debemos advertir que, estando los signos icónicos compuestos por elementos plásticos, puede pensarse que lo plástico está subordinado a lo

³⁰⁹ Carrere y Saborit, 2000, p. 226.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

icónico, llegando incluso a ponerse en duda la constitución de los elementos plásticos como signos. Sin embargo, la correspondencia que pueda haber entre lo plástico y lo icónico depende de cada obra en concreto. A este respecto el Grupo μ sostiene que,

Plástico e icónico constituyen [...] dos clases de signos autónomos. Siendo signos por entero, cada uno de ellos asocian un plano del contenido a un plano de la expresión, y la relación entre esos dos planos es cada vez original.³¹⁰

Más adelante manifiestan que,

En un espectáculo semiótico, a los signos plásticos se les reconoce el mismo derecho a la existencia que a los icónicos, que a veces coinciden y a veces permanecen distintos.³¹¹

Con ello, indican que dependiendo de la actitud y de la sensibilidad del intérprete, el peso de uno o de otro podrá variar. Este grupo de teóricos belgas reconoce así tanto los signos plásticos como los icónicos, y asevera que “en una semiótica visual, la expresión será un conjunto de estímulos visuales, y el contenido será, simplemente, el universo semántico”³¹², debiendo mantenerse entre ambos una correlación para que puedan consolidarse como sistema semiótico.

Observamos, así, que en las obras pictóricas en particular, pueden encontrarse dos tipos de signos: plásticos e icónicos. Los primeros tienen que ver con la composición formal de la obra y los segundos con las figuras icónicas. En las obras en las que se dan los dos tipos de signos, ambos están imbricados entre sí, es decir, dependen el uno del otro para la consolidación del sentido de la obra.

* * *

³¹⁰ Grupo μ (1992), 1993, p. 103.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 312.

³¹² *Ibíd.*, p. 41.

Si se considera la complejidad básica de un signo desde un enfoque de semiótica general, puede observarse que cualquier signo está constituido por dos planos imbricados entre sí: el plano de la expresión y el plano del contenido. De esta forma se diferencian el modo en el que es enunciado aquello a lo que hace referencia el signo —*expresión*—, y la información (ya sea intelectual o sensitiva) que aporta —*contenido*—³¹³. Tal y como explica Louis Hjelmslev³¹⁴,

La distinción entre expresión y contenido y su interacción en la función de signo es algo básico en la estructura de cualquier lengua. Cualquier signo, cualquier sistema de signos, cualquier sistema de figuras ordenado con fin de signos, cualquier lengua contienen en sí una forma de la expresión y una forma del contenido.³¹⁵

Siendo así, puede decirse que un signo es, en sí mismo, una *función semiótica* mediante la cual se relacionan el plano de la expresión y el plano del contenido.

Paralelamente, debe tenerse en cuenta que para que se cumpla la función sémica, es decir, para que un signo pueda constituirse como tal y para que sea comprensible, es necesario que la correlación entre ambos planos (expresión y contenido) requiera un código que permita asociarlos. Se entiende con ello que si una expresión y su contenido funcionan naturalmente, sin necesidad de un código, entonces no se constituirá una unidad sígnica³¹⁶.

³¹³ Teoría de origen *hjelmsleviano*, y esta proveniente de la dualidad *significado/significante* planteada por Saussure.

³¹⁴ Louis Trolle Hjelmslev (Dinamarca, 1899-1965). Lingüista danés perteneciente a la rama francesa del estudio de los signos denominada *Semiología*, ligada al lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) y al lingüista ruso Roman Jakobson (1896-1982). Guarda cierta distancia respecto a la *Semiótica*, cuyo origen se le atribuye al estadounidense Charles Sanders Peirce —si bien fue un término acuñado por el filósofo inglés John Locke (1632-1704). Sin embargo, en el nivel en el que en esta investigación nos valemos de los planteamientos relativos al estudio de los signos, ambas teorías son compatibles entre sí. Si a lo largo de la investigación hemos optado por hacer referencia a la *Semiótica*, es a causa de que, expresado de forma rasa, puede decirse que está más orientada hacia la interpretación de las expresiones artísticas.

³¹⁵ Hjelmslev, Louis (1943), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica II, Estudios y Ensayos-155, 1974², p. 87.

³¹⁶ A partir de dicha consideración, creemos que toda representación es susceptible de funcionar en calidad de signo, ya que la distancia entre *lo representado* y *su representación* conlleva la necesidad de

Este aspecto ha generado, en el campo de la imagen, dudas acerca de la constitución sémica de lo icónico, a causa de la aparente naturalización mimética que puede llegar a reflejar. En este sentido, Carrere y Saborit consideran que,

Si en el signo icónico la relación entre expresión y contenido es natural, en realidad tendremos que concluir que no hay función semiótica y por lo tanto no hay signo. Tal es el problema del iconismo, en el que se apoyaron quienes tendían a negar que la comunicación visual pudiera ser considerada un lenguaje, o más exactamente, que el signo icónico pueda constituir lenguaje alguno, debido, precisamente, a su carácter natural. En el lenguaje verbal, se da por supuesto que la unión entre plano de la expresión y plano del contenido está basada en una asociación codificada, eminentemente arbitraria y convencional. Si en el signo icónico no ocurre tal cosa, si esa asociación no es ni arbitraria ni convencional, sino que se encuentra motivada por alguna semejanza formal respecto al objeto, según una facultad natural de la percepción humana de establecer analogías visuales, *si por tanto las pinturas se parecen a las cosas que representan naturalmente y no convencionalmente, no puede hablarse en rigor de función semiótica sino de mera asociación natural.*³¹⁷

Es decir, en lingüística, por ejemplo, la correspondencia entre una palabra –verbi gratia, *manzana*– y su contenido, proviene de una convención que implica la necesidad de conocer el código lingüístico (tanto gramatical como idiomático) para poder comprender el sentido de la palabra, aquello a lo que hace referencia, su contenido. Mas ante la representación realista de una *manzana*, en la medida en que se corresponde con la apariencia de una manzana «real», puede parecer que entre la expresión y el contenido no existe ningún tipo de distancia que requiera un código para poder concebir la relación entre ambos planos.

un conocimiento previo (código) para poder reconocer la relación entre ambos, si bien a menudo dicha distancia se recorta e incluso parece desvanecerse a causa de los convencionalismos aprehendidos culturalmente.

³¹⁷ Carrere y Saborit, 2000, pp. 94-95. (Las cursivas son nuestras).

Sin embargo, ya en el siglo XX (sobre todo en la segunda mitad, cuando comenzó a estudiarse más profundamente la posibilidad sémica de las imágenes y a plantearse su capacidad sémica³¹⁸), dicho planteamiento fue revocado. Los principales detractores de la creencia de que las imágenes pictóricas pudieran ser naturalizaciones de la realidad fueron los ensayistas Erwin Panofsky³¹⁹ y Ernst Gombrich³²⁰, que abogaron por la consideración de que dicha *naturalización* entre la expresión y el contenido de un signo icónico es igualmente una transformación que interpretamos bajo la influencia de las convenciones³²¹. Es decir, si recordamos el ejemplo que hemos planteado antes, se constata que la imagen de una *manzana* no es la «manzana» que percibimos en la realidad sino un signo que puede ser interpretado como *manzana* gracias tanto al desarrollo de la percepción como a previos conocimientos convencionales sobre la perspectiva.

En este sentido, Ernst Gombrich plantea como ejemplo la siguiente cuestión: *cuál es la naturaleza de la cama de un escultor*. Razona, así, que puede ser signo si es considerada como objeto de arte representativo cuyo fin es ser un objeto de contemplación; o bien puede dejar de ser signo y mostrarse como *realidad*, si se le da el uso común de una cama. De esta forma, Gombrich expone la problemática relativa a la naturaleza sémica de las obras de arte, y se adentra con ello en una reflexión acerca de la difusa frontera entre la apariencia y la realidad³²².

Respecto a la capacidad sémica de las imágenes pictóricas en particular, Carrere y Saborit constatan la posibilidad de abordar los signos pictóricos como tales, y lo indican claramente al expresar que,

³¹⁸ Vid. *Ibid.*, pp. 95-97.

³¹⁹ Erwin Panofsky (Alemania, 1892-Nueva Jersey 1968).

³²⁰ Ernst Gombrich (Viena, 1909-Londres, 2001).

³²¹ Apud. Carrere y Saborit, 2000, p. 95. Vid. Panofsky, E., *La perspectiva como forma simbólica* (1927), y Gombrich, E. H., *Arte e ilusión* (1960). Años más tarde, y desde el campo específico de la semiótica, una de las teorías más extendidas que profesa este hecho la encontramos de mano de Umberto Eco, en su obra *Tratado de semiótica general* (1976), especialmente en el capítulo 3.5 “Crítica del iconismo”.

³²² Vid. Gombrich (1959), 2002, pp. 83-86.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

La pintura presenta signos pictóricos [...] que pueden llamarse propiamente así, signos pictóricos, en la medida en que manifiestan una dimensión sémica, es decir, en la medida en que, de manera general, muestran que algo *está en lugar de algo para alguien*, siendo su parte material (expresión) capaz de evocar alguna otra cosa (contenido). Y de una manera más precisa, reconoceríamos su función semiótica, por manifestar una correlación de sistemas en el plano de la expresión con sistemas en el plano del contenido, merced a la intervención convencional del código, que permite esa provisional coincidencia.³²³

Es decir, abogan por la función sémica de los signos pictóricos, tanto plásticos como icónicos, asumiendo que efectivamente, entre la expresión y el contenido de todo signo pictórico existe una distancia que implica la necesidad de un código para poder comprender la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Debemos aun así advertir que la codificación de la expresión pictórica conlleva en sí misma ciertas particularidades, en las que nos sumiremos más adelante³²⁴, una vez hayamos observado la naturaleza de ambos tipos de signos pictóricos.

* * *

Tras haber comprobado la viabilidad de la función semiótica en pintura, es decir, la posibilidad de adoptar los signos pictóricos como tales, debemos advertir que la naturaleza de dicha función es arbitraria, dado que su conformación (el hecho de que sea plástica o icónica), depende del conjunto de la obra y del contexto en el que se vea inmersa, así como de la interpretación del espectador³²⁵.

En relación con ello, Carrere y Saborit constatan que,

³²³ Carrere y Saborit, 2000, pp. 73-74.

³²⁴ Vid. infra, p. 224 ss.

³²⁵ Vid. Gombrich (1959), 2002, cap. III: "El poderío de Pigmalión", pp. 80-98.

El signo no es una entidad fija, sino una convención que provisionalmente relaciona expresión y contenido, de modo que signo plástico y signo icónico pueden producirse a partir de un mismo plano de la expresión. Por ejemplo, un mismo «círculo» puede ser mirado como una forma circular sin más (en cuyo caso es un signo plástico) o como un círculo que representa a otro círculo (en cuyo caso es un signo icónico); como signo plástico, un círculo puede significar redondez, perfección, etc., mientras que como signo icónico, cabeza, naranja, sol, y otras tantas cosas circulares.³²⁶

Dejan así constancia de lo íntimamente relacionados que están entre sí los signos plásticos y los icónicos, e indican que, para reconocer el sentido en el que se ven envueltos y abarcar el proceso de significación de una obra, es de gran relevancia prestar atención al contexto al que están sujetos.

A continuación atenderemos a la configuración de ambos tipos de función semiótica, la plástica y la icónica, para poder observar más concretamente el modo en el que pueden influir en la significación de una obra.

2.1.1.1 Signos plásticos

Los elementos plásticos básicos son tres: la forma, el color y la textura. A raíz de ellos pueden considerarse infinidad de posibilidades, dependiendo del modo en el que se complementen entre sí y de su relación con el contexto de la obra. Esto se ve reflejado en las palabras del artista Pablo Palazuelo³²⁷, quien refiriéndose concretamente a la *forma*, señala que,

Las formas, así como las energías que en ellas o a través de ellas se manifiestan, se hallan fuera del hombre y en el hombre en el sentido de que éste puede recibirlas y transmitir las. En un determinado nivel primigenio para nosotros está

³²⁶ Carrere y Saborit, 2000, p. 91.

³²⁷ Pablo Palazuelo de la Peña (Madrid, 1915-2007).

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

la constelación de las formas geométricas primeras o arquetipales, de las cuales descienden, como en oleadas que pasan, las formas innombrables. Digo que descienden, que son descendientes de las primeras porque su conformación sucesiva a través de las generaciones tendría lugar siempre según los órdenes o energías que en aquellas se contienen y de las cuales manan como de una fuente.³²⁸

Con ello, advertimos que existen ciertas formas que funcionan como arquetipos básicos. Aun así, un arquetipo no deja de ser una idea, por lo que más adelante Palazuelo indica que, por ser arquetipales, dichas formas son al mismo tiempo ambiguas. La significación de las formas, del color y de la textura es, por tanto, relativa; forma parte de un entramado que depende del contexto tanto local como general y, en última instancia, de la mirada del intérprete. Igualmente, observamos que la forma, el color y la textura aparecen siempre imbricados entre sí, y si bien pueden separarse para ser estudiados, en la conformación de la significación de una obra son dependientes entre ellos.

Es en estos tres elementos básicos donde se centra la posibilidad de cumplirse una función semiótica de orden plástico, por lo que a continuación observaremos, de manera más detallada, cómo pueden comprenderse el plano de la expresión y el plano del contenido en los mismos.

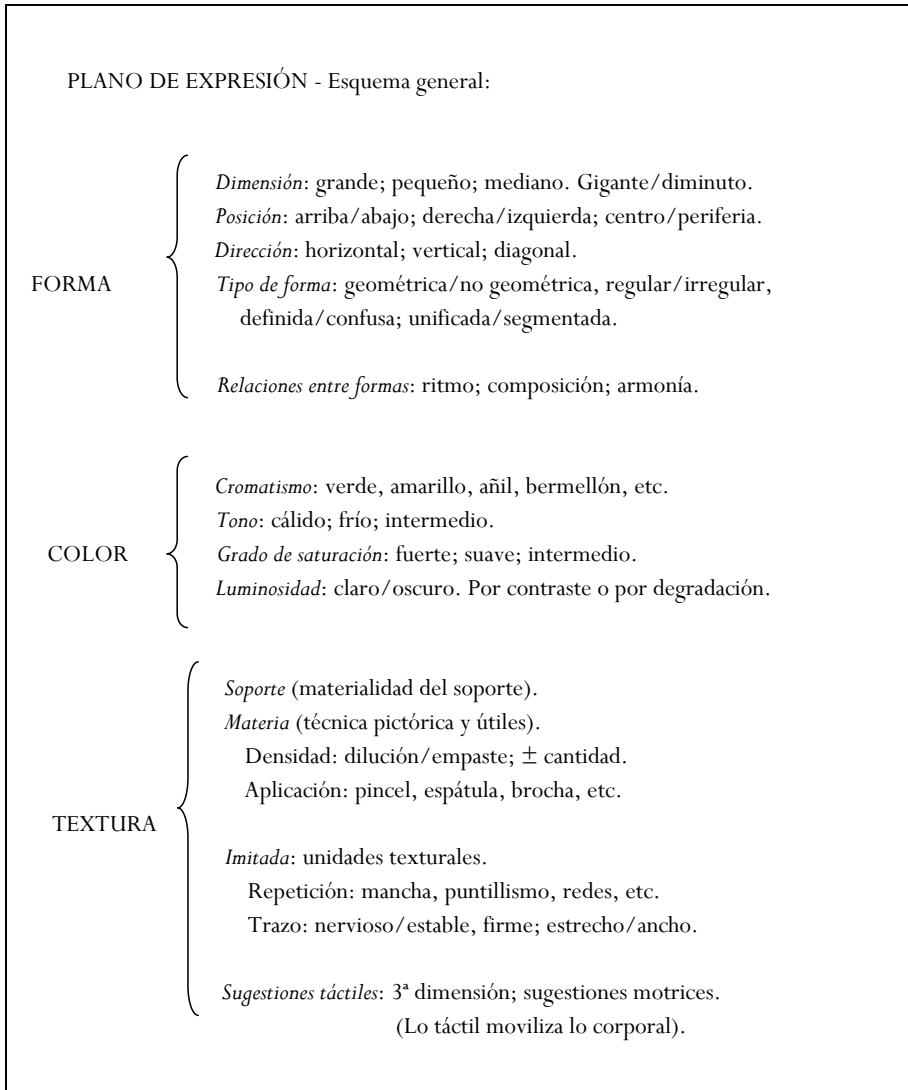
Cuando se aborda el plano de la expresión de los signos plásticos, se atiende a los elementos formales básicos que componen una obra y a las interrelaciones que surgen entre ellos. Es decir, se tienen en cuenta la sistematización del color (contraste, saturación, tonalidad, etc.), la sistematización de la forma (volumen, perspectiva, proporción, etc.) y la sistematización de la textura (relativa al soporte y a la materia), y el modo en el que se complementan entre sí.

³²⁸ Palazuelo, Pablo. Escrito de correspondencia cruzada con el poeta e hispanista francés Claude Esteban (París, 1935-2006). En: Catálogo de la exposición "Palazuelo: la línea que sueña" (comisario: Alfonso de la Torre). Madrid, Galería de Arte Fernández-Braso (dic. 2011/feb. 2012), p. 16.

A continuación exponemos un esquema pormenorizado de las variables más elementales que derivan de ellos³²⁹. Debe tenerse en cuenta que las posibilidades son múltiples e inabarcables en su totalidad, por lo que se trata de una categorización incompleta. Sin embargo, creemos que describir un ordenamiento básico puede ayudar, especialmente a aquellas personas provenientes de un ámbito ajeno al campo de las imágenes, a comprender más fácilmente el modo en el que puede abordarse la constitución plástica de una obra. Por tanto, no se trata de una clasificación cerrada, sino de un enfoque general que describe los aspectos más básicos que pueden ser considerados a partir de los principales elementos que pueden diferenciarse en una obra (forma, color y textura).

³²⁹ Para conformar este esquema, e igualmente el esquema que proponemos más adelante en referencia al contenido de los signos plásticos, hemos contado con las indicaciones del Dr. Santiago Javier Ortega y del catedrático Julián Irujo, ambos pintores y docentes de la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA



Respecto al contenido de los signos plásticos, este se constituye a raíz del modo en el que se da la correspondencia entre la expresión y la realidad perceptible, ya sea a través de asociaciones simbólicas, y por tanto ligadas a convencionalismos, ya sea por medio de efectos sensoriales.

Es decir, por una parte, el espectador puede realizar interpretaciones a partir de convenciones culturales. El ejemplo más común es la significación atribuida a los colores³³⁰, que varía principalmente dependiendo del contexto espacio-temporal. Igualmente, una pintura realizada sobre un trozo de madera puede evocar la «naturaleza», mientras que si el soporte es un pedazo de cartón común, puede llegar a implicar una cadena significativa relativa al *Arte Povera*³³¹. Dos asociaciones, originadas por el soporte de la obra, que requieren una experiencia y un conocimiento socio-cultural previo que permita asimilar las relaciones entre *Madera* → *naturaleza* / *Cartón* → *material pobre* → *Arte Povera*.

Por otra parte, los elementos plásticos son capaces de originar sugerencias vinculadas a la percepción visual³³². De hecho, existen estudios acerca de las “experiencias perceptivas” que demuestran, por ejemplo, que la simetría produce estabilidad, que mediante las texturas se evocan sensaciones táctiles, y que cada color provoca diferentes sensaciones dependiendo de su longitud de onda³³³.

En referencia a lo sugestivo, cabe también la posibilidad de adoptar un vocabulario sinestésico³³⁴ y de definir verbigracia la dureza o maleabilidad de un trazo (capacidad que depende, de manera más exclusiva que el resto, de las aptitudes de cada espectador).

³³⁰ Cf. Guimón, José, “Color y Psiquiatría”, en Romero de Solís, Diego; López Lloret, Jorge; Murcia Serrano, Inmaculada (coord.) (2007), *Variaciones sobre el color*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Filosofía 15, pp. 23-38.

³³¹ Tendencia artística de finales de los años sesenta del siglo XX, originaria de Italia, cuya principal característica reside en el uso de materiales de desecho, de ahí su denominación (Arte Pobre).

³³² Dos de las teorías más significativas acerca de la percepción visual aplicada al arte provienen de la mano de Rudolf Arnheim, en su obra *Psicología del ojo creador* (1954), y de Ernst Gombrich, en su obra *Arte, percepción y realidad* (1994). Otra de las teorías más destacadas es la desarrollada por la *Gestalt*, corriente de psicología moderna surgida en Alemania a principios del siglo XX.

³³³ Vid. Carrere y Saborit, 2000, pp. 103-107.

³³⁴ Cf. Sanz, Juan Carlos, *El lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*. Madrid: H. Blume, Imagen, Arte, color y fotografía 10/Akal, 2009². (1ª ed. 1985, *El lenguaje del color*. Madrid: H. Blume).

Según Martine Joly³³⁵ la sinestesia viene a ser,

[La] mise en place de correspondances perceptives qui solliciteront d'autres sens que celui de la vue : tactiles par le traitement de la texture, auditives par le choix de la sonorité des mots, voire olfactives ou gustatives par le traitement des couleurs et de la lumière. Ces correspondances, telles que l'association des tons, des sonorités, des textures et des lignes, pourront, en jouant sur la synesthésie, provoquer des significations fortes et orientées avec lesquelles le signe iconique pourra entretenir tout un jeu de conjonction, d'opposition ou de décalage.³³⁶

Si bien Joly alude a la imagen en general y a la publicitaria en particular, creemos que dicha reflexión es igualmente aplicable a la imagen pictórica. Pero ante todo nos interesa observar la alusión que realiza sobre la influencia significativa que los signos plásticos tienen respecto a los signos icónicos en el proceso de interpretación, ya que demuestra que pueden influir fuertemente en el sentido global de la obra.

Por lo tanto, los elementos y los materiales plásticos juegan un papel importante en el proceso de significación de una obra, puesto que, además de traer a la memoria cadenas significantes ligadas a la realidad perceptible, son también capaces de provocar sensaciones.

En relación con ello, y haciendo referencia a la ironía, consideramos que resultan significativas las palabras de Schoentjes al decir que,

³³⁵ Martine Joly (Francia, 1943). Profesora emérita de Ciencias de la Información y de la Comunicación, Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3 (Burdeos, Francia).

³³⁶ "La instauración de correspondencias perceptivas que requerirán otros sentidos a parte del de la vista: táctiles por el tratamiento de la textura, auditivos por la elección del la sonoridad de las palabras, e incluso olfativos o gustativos por el tratamiento de los colores y de la luz. Estas correspondencias, tales como la asociación de los tonos, de las sonoridades, de las texturas y de las líneas, podrán, jugando sobre la sinestesia, provocar significaciones fuertes y orientadas con las que el signo icónico podrá mantener un juego de conjunciones, de oposiciones o de diferencias" (trad. personal). Joly, Martine (1994), *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris: Nathan, Image, pp. 107-109.

Il faut comprendre que l'ironie est quelque chose d'ancien, d'archaïque, qu'elle est corps. Plus est grand la présence du corps, plus sera grand l'efficacité de l'ironie.³³⁷

Con ello demuestra que la ironía es un modo de expresión cuya fuerza radica no solo en lo que expresa sino en cómo es expresado, y que requiere la fuerza del cuerpo para mostrar a través del mismo que conlleva un grado de significación que va más allá de las palabras. Un aspecto que en pintura se traduce en la fuerza de los elementos formales, del color, la forma y la textura, ya que son capaces de generar, en la obra, significaciones que lleven al espectador a transformar la significación de lo que percibe a primera vista.

No obstante, si bien un signo plástico es significativo en sí mismo, en el momento en el que se imbrique con un signo icónico su significación se verá determinada por la presencia de este³³⁸. Es decir, un signo plástico que forma parte de un signo icónico, inevitablemente se verá influenciado por los significantes atribuidos a dicho signo. Pero debe advertirse que no por ello los elementos plásticos dejan de mantener su capacidad significativa. Es decir, incluso si su manifestación se ve actualizada por la influencia de lo icónico, lo plástico sigue suscitando asociaciones entre la expresión y el contenido (tales como simetría-serenidad, oscuridad-muerte), que según Carrere y Saborit, si bien son significaciones variables, al mismo tiempo gozan de cierta estabilidad³³⁹.

En suma, hemos observado que los signos plásticos pueden generar significaciones por medio de sugerencias sensoriales y perceptivas, y mediante asociaciones referentes a la realidad perceptible. Igualmente, pueden abrir nuevas cadenas significantes cuando se imbrican con los signos icónicos. Tres vías que dotan a los

³³⁷ “Debe comprenderse que la ironía es algo antiguo, arcaico, que es cuerpo. Cuanto mayor sea la presencia del cuerpo, mayor será la eficacia de la ironía” (trad. personal). Cita proveniente de conversaciones personales con Pierre Schoentjes [Gante (Bélgica), nov. 2013].

³³⁸ Vid. Carrere y Saborit, 2000, p. 103.

³³⁹ Vid. Loc. cit.

signos plásticos de un carácter variable, ya que dependen siempre de una red de relaciones en la que confluyen el modo en el que se compenetran en el conjunto de la obra, la experiencia previa del espectador y la influencia del contexto espacio-temporal.

De acuerdo con ello, Carrere y Saborit indican que,

El semantismo plástico surge de una compleja relación entre conceptos generales, asociaciones iconoplásticas y respuestas cerebrales a estímulos caracterizados físicamente, micropartículas texturales, formas en el espacio y longitudes de onda.³⁴⁰

Por lo tanto, resulta arriesgado determinar una serie de significaciones ligadas a los signos plásticos. Sin embargo, hemos creído posible la elaboración de un esquema pormenorizado de las sugerencias más básicas y generales que pueden provocar, desde una perspectiva perteneciente a nuestro contexto espacio-temporal. Al igual que ocurría con el esquema relativo al plano de la expresión, se trata de una categorización incompleta, y es inevitable que en su raíz resulte un esquema de carácter subjetivo. Consideramos, no obstante, que permite comprender de manera más directa la capacidad significante de los elementos plásticos.

³⁴⁰ *Ibíd.*, p. 106.

PLANO DE CONTENIDO - Esquema general:	
FORMA	<p><i>Dimensión:</i> dominancia/sumisión, monumentalismo/represión. <i>Posición:</i> Central: fuerza centrípeta; fuerza, estabilidad. Periférica: débil, inestable; marginalidad, repulsión, aislamiento. Orientación compositiva: estabilidad, equilibrio/fuga, movimiento. <i>Dirección:</i> equilibrio/desequilibrio, energía. <i>Tipo de forma:</i> fecundidad (Δ); estatismo (\square); centralidad, totalidad (O). Caos/orden, blandura/dureza. <i>Relaciones entre formas:</i> plenitud, sosiego/desestabilidad, incertidumbre.</p>
COLOR	<p><i>Cromatismo:</i> vida/muerte, libertad/opresión, amor, etc. <i>Tono:</i> actividad, dinamismo, alegría/distanciamiento, tranquilidad, seriedad. <i>Grado de saturación:</i> vitalidad, pureza/extenuación, debilidad. <i>Luminosidad:</i> angelical, cegador/misterio, lo oculto.</p>
TEXTURA	<p><i>Materia</i> (técnica pictórica y útiles). Densidad: embelesamiento/aridez, opresión/libertad. Aplicación: naturaleza/artificialidad, agresividad/finura.</p> <p><i>Imitada:</i> unidades texturales. Repetición: orden, estabilidad, libertad/claustrofobia, caos, agonía. Trazo: movimiento/quietud; desequilibrio/estatismo.</p> <p><i>Sugestiones táctiles (motrices):</i> relación entre realidad y ficción.</p>

Partiendo de los planteamientos expuestos, consideramos que los elementos plásticos, en tanto signos que están en relación con la realidad perceptible, son significantes de por sí. Una vez se tiene en cuenta el conjunto de la obra, su significación pasará a formar parte de una red de relaciones en la que confluirán junto a los signos icónicos y junto a la perspectiva del espectador.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Existen sin embargo opiniones como la de la filóloga M^a del Carmen Bobes³⁴¹, quien, defendiendo que la significación viene dada por el conjunto de la obra, opina que los elementos que la componen no son significantes en sí mismos. En sus propias palabras,

En procesos semiósicos no literarios, artísticos o convencionales, el mensaje se objetiva en signos cuyo material no es significativo en sí mismo. Los signos literarios proceden de un sistema previamente semiótico; de ahí que sea necesario tener en cuenta la referencia inicial que corresponda a los signos lingüísticos, y que se incorpora a la obra literaria. *El estudio semántico de una pintura se centra en el sentido que adquieren sus elementos organizados en un conjunto, pero no en el significado que tienen sus materiales (tela, colores, aceite, línea...), que nada significan en sí mismos.*³⁴²

Frente a dicha consideración advertimos que, ciertamente, la significación que puede interpretarse en una obra pictórica se conforma a partir del conjunto de la obra. Pero ello no implica que los elementos plásticos que constituyen la obra no puedan cumplir una función semiótica y ser, por tanto, significantes. Tal y como acabamos de indicar, la función sémica puede generarse en cualquier elemento plástico (tela, colores, aceite... línea, punto, mancha...), ya que gracias a la relación que guardan dichos elementos, tanto sensorial como convencionalmente, respecto a la realidad perceptible, pueden estar dotados de un plano de la expresión y de un plano del contenido correspondientes entre sí. Entendemos, con ello, que los signos que componen una obra significan ante todo en relación al contexto, de modo que la significación del conjunto de una obra es transitoria, está viva.

Con todo, debe tenerse en cuenta que la articulación entre el plano de la expresión y el plano del contenido de los signos plásticos es débil, provisional; depende no solo del contexto sino del acervo y de la sensibilidad de cada espectador, y por tanto no

³⁴¹ María del Carmen Bobes Naves (Oviedo, 1930).

³⁴² Bobes, M^a del Carmen (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos, Biblioteca Romántica Hispánica II, Estudios y Ensayos, p. 230. (Las cursivas son nuestras).

puede regularse ni determinarse de manera definida. Consideramos, así, que la tela de un lienzo, una mancha de color, el uso de un aceite o una sola línea pueden ser significantes, ya que pueden ser signo, por ejemplo, de toda una tradición, de una moda pasajera o de un hábito personal; de un pensamiento, de una sensación, o de una supuesta realidad. Dependiendo de la interpretación que el espectador realice del conjunto de la obra, dicha significación tendrá un peso mayor o menor, e influirá en el conjunto significativo de la obra de manera más decisiva, o más arbitraria.

Como ejemplo del comportamiento de los signos plásticos proponemos dos obras abstractas (para que pueda observarse el modo en el que significan sin interferencia alguna de los signos icónicos). Se trata de una obra del pintor Víctor Alba³⁴³ titulada *Paisaje I* (2008) y de una obra del pintor Agustín de Celis³⁴⁴ titulada *Pleamar* (2003).



22. *Paisaje I*, cemento, látex y óleo sobre tabla montada en bastidor, 100x100 cm., 2008.
Víctor Alba



23. *Pleamar*, óleo sobre lienzo, 100x100 cm., 2003. Agustín de Celis

³⁴³ Víctor Alba (Salamanca, 1986). Vid. URI: victoralba.com

³⁴⁴ Agustín de Celis Gutiérrez (Cantabria, 1932).

Vid. URI: pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=17.184

Paisaje I y Pleamar :

Nos encontramos ante dos obras pictóricas compuestas únicamente por signos plásticos. Puede sentirse la sobriedad y el misterio de *Paisaje I*, y la profundidad y la frialdad que parecen envolverlo todo en *Pleamar*. La primera está realizada por medio de manchas irregulares que se mezclan entre sí y que sugestionan un movimiento más enérgico; prima la horizontalidad, aspecto que estabiliza dicha energía. La segunda está compuesta por una sola gama cromática azul, lo cual transmite profundidad y calma, pero al mismo tiempo pueden observarse trazos diagonales que sugestionan cierta sensación de movimiento. Puede decirse por tanto que la relación de ambas obras respecto a la realidad perceptible es sensorial, y que da pie a diversas sugerencias sinestésicas.

Con ello, cabe señalar que el título que acompaña a cada una de estas dos obras funciona como un elemento significante que, en cierto modo, rompe con la abstracción pictórica para situar la obra en un plano significante que roza el límite con la figuración. En este caso sin embargo, lo que nos interesa de estas obras es su competencia pictórica, sin tener en cuenta la influencia que el título puede tener sobre la significación (aspecto que será tratado más adelante).

2.1.1.2 Signos icónicos

Según la tradición clásica, un icono es un signo definido por su relación de semejanza con la «realidad» del mundo exterior³⁴⁵. Es decir, la función semiótica icónica se genera a causa de una proporción de analogía, ya sea simbólica o mimética, con la realidad perceptible.

³⁴⁵ Vid. Carrere y Saborit, 2000, p. 94.

Siendo así, Carrere y Saborit exponen que en los signos icónicos,

El plano de la expresión nos recuerda algo que hemos visto alguna vez, y eso, no la cosa que hemos visto, sino un conocimiento en el que interviene un recuerdo, un concepto, una convención es el plano del contenido.³⁴⁶

Es decir, el plano de la expresión de los signos icónicos provoca estímulos ligados a nuestra experiencia previa, de modo que la información que viene adherida a dicha experiencia completa el plano del contenido.

Es necesario advertir que el plano de la expresión de los signos icónicos es concomitante con el de los signos plásticos; esto es, ambos deben coincidir, sin que ello implique una subordinación de lo plástico respecto a lo icónico³⁴⁷. En relación con ello, Carrere y Saborit consideran que “el plano de la expresión de ambos puede ser idéntico, o mejor debemos decir que ambos planos de la expresión pueden coincidir, ser concurrentes, actuar en concomitancia”³⁴⁸. Teoría que tiene su origen en el Grupo μ , el cual sostiene que “los significantes de una entidad icónica coinciden generalmente con los significantes de una entidad plástica, y viceversa”³⁴⁹.

Puede observarse que Carrere y Saborit, al exponer su planteamiento desde un punto de vista arraigado al campo pictórico en particular, formulan dicha idea de modo más abierto. Mas en ambos casos se defiende que el plano de la expresión de los signos icónicos y el de los signos plásticos están conectados, pudiendo llegar a coincidir. Carrere y Saborit lo ejemplifican claramente enunciando que “un mismo «golpe» de pincel puede «ser» un ojo, a la vez que color, forma y textura”³⁵⁰.

³⁴⁶ Carrere y Saborit, 2000, p. 94.

³⁴⁷ Vid. supra, pp. 198-199. Vid. Grupo μ (1992), 1993, p. 103.

³⁴⁸ Carrere y Saborit, 2000, p. 92.

³⁴⁹ Grupo μ (1992), 1993, p. 242.

³⁵⁰ Carrere y Saborit, 2000, p. 92.

Observamos, así, que en los signos icónicos el funcionamiento del plano de la expresión se conforma mediante los elementos plásticos que componen la figuración icónica (formales, cromáticos y texturales). Dependiendo tanto del modo en el que se complementen entre sí, como del lugar que ocupen en el contexto de la obra, podrá distinguirse el grado de *naturalización* con el que el signo icónico, como tal, se corresponde con la realidad perceptible.

Con ello, cabe señalar que, por más que un signo icónico mantenga un alto grado de naturalización respecto a la realidad perceptible, su significación siempre implicará cierta relatividad. Ello se debe a que, incluso la representación que pueda ser considerada como la más *natural* en relación con el referente al que alude, incluso esa es fruto de una interpretación; está influenciada por la experiencia previa del autor, al crearla, y del espectador, al recibirla, de tal modo que la presencia de los convencionalismos propios al contexto socio-cultural al que ambos pertenecen también formará parte de la significación.

Tal y como manifiesta Gombrich, “no existe un naturalismo neutral. El artista, no menos que el escritor, necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una «copia» de la realidad”³⁵¹. Más adelante, este autor puntualiza que “el punto de partida de una anotación visual no es el conocimiento sino la conjetura condicionada por la costumbre y la tradición”³⁵².

Se corrobora, así, que la *naturalización* de un signo icónico requiere igualmente un código que permita correlacionar expresión y contenido, aspecto que es, ciertamente, el que lo dota de una cualidad *sígnica*.

En suma, dependiendo del grado de *naturalización* las cadenas significantes que puedan surgir tomarán un rumbo u otro. Por lo tanto, una de las principales cuestiones que deben valorarse en la interpretación de los signos icónicos es el tipo

³⁵¹ Gombrich (1959), 2002², p. 75.

³⁵² *Ibíd.*, p. 77.

de relación que mantienen con la realidad perceptible; relación que, al fin y al cabo, es la que hace que devengan, en sí mismos, una figura-imagen reconocible. Siendo así, cabe indicar que los signos icónicos tienden a ser limitados por los denominados *tipos*, imágenes que funcionan como «modelos teóricos» a partir de una codificación convencional que las define³⁵³.

De esta forma nos adentramos en el plano del contenido, donde se refleja que los signos icónicos, en tanto referentes a la realidad perceptible, están fuertemente ligados a convenciones y a la influencia de los conocimientos socio-culturales, de tal modo que a través de ellos se abre un amplio mar de significados y de significantes. De hecho, el Grupo μ considera que una expresión icónica puede ser, o no, signo de un referente, dependiendo de las relaciones que se establezcan entre el signo y el referente en base al contexto³⁵⁴.

Teniendo en cuenta el peso que la contextualización tiene en la caracterización de los signos icónicos, y que la naturaleza de la realidad a la que hacen referencia está construida a partir de convenciones culturales, es deducible que estas últimas pasarán, de alguna manera, a formar parte de la significación del propio signo icónico. No obstante, al pasar a formar parte del conjunto de la obra, dichas convenciones se verán transformadas. Es decir, si bien el contenido del signo icónico está vinculado a las significaciones adheridas a la realidad del referente, es al mismo tiempo independiente de ellas, ya que encuentra *su propia realidad* dentro de la obra pictórica, donde dichas significaciones constituirán un nuevo entramado signifiante.

De acuerdo con ello, Carrere y Saborit señalan que tiene lugar una doble transformación: primero al idealizar el referente como signo, momento en el que tiende a advenir el *tipo* asociado al referente, de tal modo que su significación sufre

³⁵³ Vid. Grupo μ (1992), 1993, pp. 84-85.

³⁵⁴ Vid. *Ibíd.*, pp. 127-128.

un cambio que genera nueva información; y, seguidamente vuelve a transfigurarse, al ser expresado por medio de la pintura. En sus propias palabras:

El plano del contenido de un signo icónico no es la cosa real, el objeto extraído de la realidad (exista o no), que por definición es ajeno a la semiosis, sino un concepto, una cierta «representación psíquica cultural», resultado siempre de una selección de rasgos codificados, que se relaciona con los sistemas en el plano de la expresión a través de un proceso de transformación.³⁵⁵

En este mismo sentido, el Grupo μ afirma que “el mensaje icónico no puede ser una copia de lo real, pero es ya, y siempre, una selección con relación a lo percibido”³⁵⁶.

Igualmente, y retomando el planteamiento acerca de la relatividad inherente a la naturalización, el filósofo y semiólogo Wenceslao Castañares sostiene que un icono mantiene una relación de semejanza con su objeto, pero que dicha semejanza ha de ser entendida ampliamente, ya que es solo una posibilidad. Asimismo, indica que,

En ese ámbito se mueve esa irrefrenable e infinita capacidad que tiene el hombre para establecer relaciones entre los fenómenos que observa: siempre es posible ver algún tipo de semejanza –o diferencia, que no es sino su negación– [...] consecuentemente, el reino de la iconicidad es también el de la ambigüedad.³⁵⁷

En suma, puede decirse que el proceso de significación de los signos icónicos, si bien depende del lugar que ocupan dentro de la obra, principalmente gira en torno al eje marcado por su vínculo con la realidad que representan. De modo que los signos icónicos son de carácter abierto, ya que su sentido depende tanto de la contextualización como de la experiencia previa y de la capacidad asociativa del intérprete.

³⁵⁵ Carrere y Saborit, 2000, pp. 97-98.

³⁵⁶ Grupo μ (1992), 1993, p. 21.

³⁵⁷ Castañares, Wenceslao (1994), *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones, Parteluz 7, p. 153.

Con ello, se hace patente la distancia entre la realidad del referente y la realidad significativa que el signo icónico conlleva, una distancia donde las cadenas significantes sufren una transformación en la cual intervienen la intención del autor, la interpretación del espectador, y sus respectivos contextos. Es este uno de los aspectos que ayudan en la proliferación de una figuración irónica, puesto que permite abordar la realidad en la que habitamos desde una perspectiva renovada, y tal y como hemos observado en el primer capítulo, la ironía es un modo de expresión que requiere un distanciamiento respecto a los saberes adquiridos, respecto a la realidad perceptible.

En relación con ello, Jankélévitch señala que,

Elle [l'ironie] nous rend, comme on dit, «attentifs au réel» et nous immunise contre les étroitesse et les défigurations d'un pathos intransigent, contre l'intolérance d'un fanatisme exclusiviste. Car il y a une culture de l'universalité intérieure qui nous maintient alertes et détachés...³⁵⁸

Observamos, así, que el modo en el que se construye el proceso de significación de una obra pictórica funciona de tal manera que facilita la proliferación de una figuración irónica. Recordamos que dicho distanciamiento es a su vez el que hace posible que tome forma la naturaleza crítica y axiológica de la ironía.

2.1.1.3 Correlación entre signos plásticos y signos icónicos

Puede parecer que los signos icónicos, a causa de su relación de analogía con la realidad perceptible, tienen más peso en la significación de una obra y que por ello su fuerza significativa prevalece sobre los signos plásticos. No obstante, debe

³⁵⁸ “Ella nos vuelve, como suele decirse, «atentos a lo real» y nos inmuniza contra las limitaciones y las desfiguraciones de un pathos intransigente, contra la intolerancia de un fanatismo exclusivista. Porque existe una cultura de la universalidad interior que nos mantiene alerta y distanciados...” (trad. personal). Jankélévitch (1964), 2011, p. 35.

considerarse que los signos plásticos acostumbran a ser determinantes en el desarrollo del sentido global de la obra, dado que, además de influir sobre la significación, son los elementos predominantes en la disposición compositiva y la armonía de la misma. Comprendemos, con ello, que si una obra no funciona a nivel plástico, si no existe cierta intencionalidad en la composición formal, entonces el nivel narrativo tampoco se presenta de la misma manera.

A este respecto, Joly asevera que,

La puissance significative des outils plastiques [est] souvent plus déterminante dans la production du sens global de l'image que l'iconique sur lequel on a tendance à polariser son attention. Plastique et iconique entretiennent une relation de *circularité* dont l'analyse est indispensable pour comprendre le processus de signification du message visuel et en décrypter les subtilités.³⁵⁹

Es necesario advertir que la relación de *circularidad* a la que alude Joly, implica que cada signo depende del resto, demostrándose de este modo que la cadena significativa se concilia a través de las interacciones que surgen entre los diversos signos que conforman el conjunto de la obra (sin olvidar que la contextualización interviene en todo momento).

Observamos, así, que en el desarrollo del proceso de significación tanto lo icónico como lo plástico cumplen un papel fundamental, y la predominancia de uno u otro (si la hubiera), dependerá de cada obra en concreto y de la sensibilidad del intérprete, puesto que en unos casos las significaciones adheridas a los signos plásticos serán predominantes en el proceso de significación, mientras que en otros casos serán los signos icónicos los que lo dirijan. En todo caso, ambos tipos de signos tendrán algún tipo de influencia sobre la obra.

³⁵⁹ “El peso significativo de las herramientas plásticas [es] a menudo más determinante en la producción del sentido global de la imagen que lo icónico sobre el que se tiene tendencia a polarizar su atención. Plástico e icónico mantienen una relación de *circularidad* cuyo análisis es indispensable para comprender el proceso de significación del mensaje visual y para descifrar sus sutilidades” (trad. personal). Joly, 1994, p. 126.

En palabras del Grupo μ :

En un enunciado que contenga signos plásticos y signos icónicos, es posible que una maniobra plástica deliberada conduzca a percibir signos plásticos cuyos límites no coincidan con los de los signos icónicos. En un primer caso, el espectador se esfuerza por reabsorber esta diferencia suponiéndola encargada de modificar el significado icónico. En un segundo caso, el enunciado icónico es modelado para servir a una lógica plástica particular.³⁶⁰

De modo que ambos tipos de signos se interfieren entre sí, y a menudo un tipo de signo se superpone al otro, poniéndolo a su merced, en el seno de un tipo de relaciones que son denominadas *iconoplásticas*³⁶¹.

El grupo de Lieja concluye así que,

La existencia de la relación iconoplástica proporciona una prueba de la autonomía de lo plástico con relación a lo icónico. De hecho, lo plástico e icónico son aquí ayudantes el uno del otro. Lo plástico, en tanto que es fenomenológicamente el significante del signo icónico, permite la identificación de lo icónico. A su vez, lo icónico, una vez identificado, permite atribuir un contenido a los elementos plásticos extraños a los tipos icónicos. Este último proceso demuestra, una vez más, que el signo plástico es de verdad un signo, y más precisamente la unión de una expresión y de un contenido.³⁶²

Se reafirma, una vez más, la íntima relación que guardan ambos tipos de signos entre sí, explicitándose la relevancia que tiene valorar el tipo de concordancia que surge entre ellos, el modo en el que se afectan recíprocamente.

³⁶⁰ Grupo μ (1992), 1993, p. 312.

³⁶¹ Se trata de una teoría que el Grupo μ desarrolla más profundamente, pero no vamos a adentrarnos en ella puesto que consideramos que supone un nivel analítico que trasciende la orientación de nuestro estudio. Vid. Grupo μ (1992), 1993, pp. 312-325.

³⁶² Grupo μ (1992), 1993, pp. 324-325.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Para concluir, queremos indicar que, teniendo en cuenta la integridad de ambos tipos de signos pictóricos, es decir, considerando las relaciones que se dan en cada uno de ellos entre la expresión y el contenido, observamos que la manera en la que signos plásticos y signos icónicos convocan el proceso de significación generalmente se resuelve a la inversa. Es decir, los signos plásticos son significantes, y una vez contemplados en el conjunto de la obra, pueden llegar a ser asociados con significados concretos. Los signos icónicos, por su parte, conllevan uno o varios significados adheridos, arrastrados del referente al que hacen alusión, de tal modo que, una vez observados en el conjunto de la obra, podrá derivar de ellos una cadena significativa abierta. Esto es, en su calidad de representantes, abren un abanico de significantes³⁶³.

Signos plásticos: significante \Leftrightarrow significado

Signos icónicos: significado \Leftrightarrow significante

Pero por más que funcionen de forma diversa, iteramos que ambos tipos de signos dependen de la realidad perceptible con la que sean asociados, de suerte que tanto lo plástico como lo icónico generan polisemia. En este sentido, Carrere y Saborit indican que la articulación de los signos icónicos y la de los signos plásticos, ambas se caracterizan por su tendencia a la infinitud y a la inestabilidad, en los dos planos del signo y en sus relaciones. Estos autores señalan, así, que a causa de ello los signos pictóricos, entendidos en su dimensión visual y artística, conllevan una complejidad que conduce a la debilidad de sus códigos, de tal modo que para poder reconocerlos se vuelve necesario abarcar la obra en su totalidad y prestar especial atención al contexto³⁶⁴.

³⁶³ Vid. Joly, 1994, pp. 101-102.

³⁶⁴ Vid. Carrere y Saborit, 2000, p. 107.

Puede decirse, por tanto, que la naturaleza abierta de las obras pictóricas implica inestabilidad a la hora de definir la codificación que permite interpretar los signos. Sobre este aspecto profundizaremos a continuación, para poder comprender más específicamente el funcionamiento de la significación de los signos pictóricos.

2.1.1.4 Codificación y comunicación

*Cabe recordar que el hecho comunicativo rebasa en su realidad social el ámbito de la competencia semiótica y pone en juego valores personales y colectivos.*³⁶⁵

Alberto Carrere y José Saborit

La codificación proviene de la necesidad humana por ordenar aquello que se conoce o que se cree conocer, y su finalidad es la de transmitir información. Si consultamos la Real Academia Española, una de las acepciones que definen «código» dicta: “Sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje”³⁶⁶. Los códigos están por tanto sujetos a convencionalismos que establecen una estructura que hace posible dicha comunicación.

Para poder abordar el plano de la significación de una pintura y contemplar su conexión con la realidad perceptible, es necesario estudiar cómo se cumple una función semiótica. Es decir, debemos acceder a los códigos de los que se vale, o lo que es lo mismo, a los sistemas que permiten entender la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

La codificación en la función semiótica puede revelarse mediante diversos grados de especificidad. Cuanto más directamente se establezca el vínculo entre ambos planos, es decir, cuanto menos esfuerzo requiera identificar la correlación entre expresión y contenido, la codificación resultará más específica y estable, y

³⁶⁵ *Ibíd.*, p. 158.

³⁶⁶ Diccionario de la Real Academia Española [en línea].
Disponible en URL: lema.rae.es/drae/?val=código

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

viceversa. En el sistema pictórico, el modo en el que expresión y contenido se conjugan entre sí es principalmente inestable. Ello es a causa de que, tal y como hemos reiterado a lo largo del apartado anterior, los signos pictóricos están estrechamente ligados a las variables contextuales.

En este sentido, Santiago Ortega³⁶⁷ señala que la poética de la pintura reside en los lenguajes que no se restringen a una codificación estándar³⁶⁸. Se dificulta por tanto la concreción de una estructura rígida de códigos, como puede serlo, por ejemplo, la de la lingüística, proliferándose la naturaleza polisémica de los signos pictóricos.

Pero se trata de un aspecto que no es tan solo propio de la pintura. Según manifiesta Jesús G. Maestro³⁶⁹,

Por su parte, el signo literario no está codificado establemente, no es capaz de sostener la precisión denotativa del signo lingüístico, y por ello pierde las relaciones referenciales, lo cual hace posible que se convierta en creador de su propia referencia, remitiéndola a mundos de ficción, actualizables en cada lectura merced al interpretante aportado por el lector.³⁷⁰

Comprendemos, con ello, que no son únicamente las imágenes pictóricas sino los medios de expresión artísticos en general, donde los códigos tienden a ser inestables y donde la polisemia se desenvuelve más cómodamente, lejos de rígidos sistemas que puedan limitar el proceso de significación.

Observamos, con ello, que también existen sistemas visuales que pertenecen a codificaciones rígidas, es decir, que forman parte de métodos de significación

³⁶⁷ Santiago Javier Ortega Mediavilla (Palencia, 1956).

³⁶⁸ Ortega Mediavilla, Santiago Javier (2001), "Interrelaciones verbo-plásticas con función poética", en AA.VV., *Mestizajes. Soportes pictóricos, electrónicos y fotoinpresos*. Leioa: Universidad del País Vasco, p. 122.

³⁶⁹ Jesús G. Maestro (Gijón, 1967). *Artífice del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura* (a partir del pensamiento del filósofo Gustavo Bueno).

³⁷⁰ Maestro, Jesús G. (1997), *Introducción a la teoría de la literatura*. Vigo: Academia del Hispanismo, p. 9.

establemente legitimados, como por ejemplo los relativos a la señalética o a la topografía. Estos podrían equipararse a la lingüística, mientras que lo pictórico viene a ser más cercano a la poesía y a la literatura.

En este sentido, el pintor José Luis Tolosa³⁷¹ sostiene que para abordar una semiótica de la pintura es necesario partir del estudio de la propia pintura. En sus propias palabras:

Entendiendo su especificidad dentro del campo de una semiótica visual en el plano. La pintura sería en el amplio campo de lo visual, algo así como la poesía dentro del lenguaje.³⁷²

Se resuelve así la pintura como un tipo de expresión de carácter abierto que, si bien puede ser abarcado mediante la teoría semiótica, debe ser considerado teniendo en cuenta sus especificidades expresivas, lo cual apoya la indagación que desarrollamos a lo largo de este capítulo.

Por otra parte, también es necesario indicar que existen ciertos artistas, como Wassily Kandinsky, Paul Klee o Piet Mondrian, que han creado sus propios códigos pictóricos cual gramática lingüística³⁷³, en búsqueda del «*A B C de la expresión mínima*»³⁷⁴, un aspecto que se refleja en la célebre frase de Klee que dice “*A line is a dot that went for a walk*”³⁷⁵. Estos artistas, según Carrere y Saborit,

³⁷¹ José Luis Tolosa (Bilbao, 1934).

³⁷² Tolosa, José Luis (2003), *Enseñar la pintura*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Arte-Textos 2, p. 33.

³⁷³ Vid. Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1955); Paul Klee, *El ojo pensante* (1956); Piet Mondrian, *La nueva imagen en la pintura* (1917-1918).

³⁷⁴ Moholy-Nagy, László (1929), *La nueva visión y Reseña de un artista* (trad. Brenda L. Kenny). Buenos Aires: Infinito, Biblioteca de Diseño y Artes Visuales, vol. 2, 1972, p. 15.

³⁷⁵ “Una línea es un punto que se fue de paseo” (trad. personal).

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Abordaron desde su intuición de pintores el análisis «científico» de los elementos «gráficos» básicos, a la búsqueda de una gramática plástica pura, lógicamente abstracta.³⁷⁶

Puede decirse que crearon sus propios idiolectos, tratando de regularlos como lenguajes específicos destinados a una comunidad restringida, y por tanto sin valor universal. Si bien su estudio puede resultar de gran interés, nuestra atención se centra sin embargo en la naturaleza polisémica de la pintura, en las cadenas de significación que se extienden a través de las relaciones que se crean entre una obra y el contexto, por lo que no nos detendremos en una observación más detenida.

El historiador del arte Vicenç Furió³⁷⁷ por su parte, opina que,

Las formas, tal como aquí lo entendemos, son formas *percibidas*, y en relación al tema de la percepción tanto los artistas de la Bauhaus como los psicólogos de la *Gestalt* subestiman claramente las variables históricas y las aportaciones del observador.³⁷⁸

Defiende con ello la relevancia que tiene atender a la contextualización para la comprensión del significado de las obras de arte. Aspecto sobre el que Carrere y Saborit también hacen hincapié. Estos autores señalan que,

No debemos entender que los códigos actúan siempre como un diccionario de lectura de signos, a modo de A significa A' y B significa B', sino también como un sistema de equivalencias entre sistemas de expresión y sistemas de contenido más complejo, que contempla cómo una expresión compleja (por ejemplo, una ironía) puede modificar el significado de sus unidades sintagmáticas menores, pues una misma expresión puede significar cosas

³⁷⁶ Carrere y Saborit, 2000, p. 99.

³⁷⁷ Vicenç Furió (Manresa, Barcelona, 1957).

³⁷⁸ Furió, Vicenç (1991), *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Universidad de Barcelona, UB 59, 2002, p. 110.

distintas en dos contextos distintos, y todo ello dentro de las posibilidades reconocidas por el código.³⁷⁹

Planteamiento en el que no podemos dejar pasar inadvertida la explícita referencia que Carrere y Saborit hacen a la ironía, planteándola como un complejo modo de expresión que interviene en las cadenas significantes implicando la variabilidad de la correspondencia entre la expresión y el contenido, y dejando entrever a su vez que ironía y contexto están imbricados entre sí, aspecto clave a lo largo de esta investigación.

* * *

La estructura de códigos propia de la pintura conlleva, por tanto, gran inestabilidad. De ahí que no pueda elaborarse un catálogo, un diccionario, un código que regule universalmente las relaciones que pueden darse entre el plano de la expresión y el plano del contenido de una obra pictórica, relaciones siempre cambiantes, inestables, dependientes de diversos tipos de contextos. No obstante, ello no significa que no pueda ser abordada.

Dentro del campo visual en general, el Grupo μ diferencia dos grados de codificación. Distingue una *semiótica fuertemente codificada*, que se da cuando la concordancia entre el plano de la expresión y el plano del contenido es neta y estable, y un tipo de *semiótica poco codificada*, que surge cuando la unión entre ambos planos es inestable³⁸⁰.

Mediante dicha consideración, estos teóricos llegan a afirmar que en los sistemas semióticos poco codificados no existe código previo, puesto que su carácter abierto los convierte en sistemas variables que se conforman según cada obra en

³⁷⁹ Carrere y Saborit, 2000, pp. 76-77.

³⁸⁰ Vid. Grupo μ (1992), 1993, p. 234.

concreto³⁸¹. Sostienen que los signos plásticos constituyen una semiótica poco codificada, a causa de que en un sistema puramente plástico la relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido tiende a la fluidez, mientras que el dominio icónico tiende a una semiótica fuertemente codificada³⁸². Debe advertirse sin embargo que, si bien los signos icónicos pueden estar más fuertemente codificados que los plásticos, también forman parte de una codificación que, tal y como hemos expuesto recientemente, nada tiene que ver con sistemas rígidos interpretables herméticamente.

Igualmente cabe destacar una de las teorías de Umberto Eco, quien, a raíz de la problemática de la reproductibilidad, diferencia dos tipos de relaciones entre el referente como *tipo* y su representación: *ratio facilis* y *ratio difficilis*. La primera hace referencia a aquello reproducible como copia, como doble; se da cuando tanto el referente como su representación responden a un mismo sistema de expresión ya codificado. Aquí se sitúan los sistemas visuales correspondientes a una semiótica fuertemente codificada. La relación *ratio difficilis* alude a los casos en los que el referente y su representación se corresponden, no por la expresión, sino por el contenido³⁸³. Plantea, así, que las obras artísticas se generan a causa de tensiones entre el *acuerdo* y la *conflictividad*. Las expresiones que estén sujetas a un acuerdo con la norma de modo extremo se corresponderán con la relación *ratio facilis*, y las que presenten una conflictividad máxima, con la relación *ratio difficilis*.

Si dirigimos ahora nuestra mirada a un planteamiento enfocado específicamente desde el campo pictórico, observamos que Carrere y Saborit diferencian dos tipos básicos de codificación. Por una parte distinguen aquellos códigos que conllevan un acuerdo de norma más estricto, a los que denominan *códigos duros*, y por otra parte otros menos estrictos, designados *códigos blandos*. Análogamente a la teoría del grupo belga, defienden que será el grado de estabilidad existente entre el plano de

³⁸¹ Vid. *Ibíd.*, p. 237.

³⁸² Vid. *Ibíd.*, p. 236.

³⁸³ Vid. Eco, Umberto (1976), *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, Palabra en el tiempo 122, 1977, p. 312.

la expresión y el plano del contenido el que definirá dicha distinción³⁸⁴, de tal forma que si algo no está expresado tal y como uno se lo espera (principalmente por influencia de las convenciones), la estabilidad se tambaleará y el código será *blando*, y viceversa.

Observamos, por tanto, que para poder valorar el lugar que la codificación ocupa en pintura, debe tenerse en cuenta que un signo pictórico significa en base a los referentes con los que pueda ser relacionado —no necesariamente icónicos—. Es decir, los significados que puedan reconocerse en cualquier signo pictórico, ya sea plástico o icónico, son consecuencia de la relación entre el signo y aquello a lo que alude o con lo que puede ser asociado, relación que puede a su vez resultar variable, dependiendo de la contextualización. En consecuencia, una obra pictórica se muestra como un tipo de expresión que no hace referencia a un mensaje preciso sino que es de carácter evocativo, y cuya estabilidad depende sobre todo de las capacidades y de la experiencia previa del espectador, lo cual, como acabamos de observar, hace que la pintura devenga un modo de expresión idóneo para el surgimiento de la ironía.

Los signos pictóricos se corresponden, por tanto, con un sistema codificado de orden versátil correlacionado con las necesidades contextuales, que son las que permiten orientar la significación. Siendo así, gracias al carácter abierto de la pintura la comunicación sucede a partir de una perspectiva libre de las imposiciones que puede suponer un sistema de codificación rígido. Se vale de un sistema de codificación sensible a los virajes pragmáticos y contextuales, lo cual, al mismo tiempo, hace que sea abarcable mediante un proceso de interpretación analítico, ya que se desarrolla a partir de convenciones.

Cabe subrayar que, dada la importancia que asumen los convencionalismos en la codificación, y por ende en la significación de una obra, el espectador cumple un

³⁸⁴ Vid. Carrere y Saborit, 2000, pp. 79-81.

papel no menos importante, ya que será quien realice la interpretación de la obra. Para ello se verá condicionado por las convenciones y por las costumbres socio-culturales a las que él mismo esté sujeto. A este respecto, Carrere y Saborit exponen que “el espectador participa de los códigos como lo que son, fuerzas sociales que afectan al estatuto del sujeto”³⁸⁵. Es decir, las convenciones están incorporadas en el espectador, que las interpretará y actualizará.

Se constata, así, que la codificación que pueda existir en una obra pictórica depende del contexto, y por tanto de las convenciones y del modo en el que el espectador las filtre. A continuación contemplaremos, más concretamente, la influencia de la contextualización, y la función que cumplen tanto el autor como el espectador en el proceso de significación de una obra pictórica.

2.1.2 Pragmatismo y contextualización

*Para que una emoción pueda ser transmitida por la pintura, es necesario que esté, ante todo, formada por elementos correspondientes a un sistema estético resultante de la época.*³⁸⁶

Juan Gris

Hasta ahora hemos observado cómo influyen los signos pictóricos en la significación de una obra. Con ello, en varias ocasiones hemos hecho alusión a la relevancia del contexto, ya que los elementos que conforman una obra, tanto los plásticos como los icónicos, cobran sentido en relación con la realidad perceptible. Observamos, así, que por medio de la contextualización es posible discernir el rumbo de las cadenas significantes, por lo que resulta necesario tenerla en cuenta a lo largo de todo el proceso de interpretación. Lo que a continuación nos ocupa es

³⁸⁵ Carrere y Saborit, 2000, p. 149.

³⁸⁶ Gris, Juan (1924), “De las posibilidades de la pintura”, en González García, Ángel, Calvo Serraller, Francisco, y Marchán Fiz, Simón (1979), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, Fundamentos 147, p. 86.

plantear más detenidamente el modo en el que la contextualización interviene en la significación de una obra pictórica, ya que resulta imprescindible en el desarrollo del proceso de significación, particularmente en aquellas pinturas susceptibles de generar ironía.

Puede decirse que la pintura, como arte, existe a través de aquel que es capaz de traspasar su *objetualidad* y su superficie; es, en sí misma, un encuentro entre su contenido y la mirada de quien está dispuesto a sumergirse en ella, una mirada que lleva incorporadas su propia memoria, sensibilidad e intuición. Consideramos, así, que el sentido de una obra se establece en el transcurso del diálogo entre el espectador y la obra, diálogo que no es sino una reflexión condicionada por la contextualización, referente tanto a la obra como al autor³⁸⁷. De esta forma, las cadenas significantes se construyen sobre un entramado de información en el que toman parte la reflexión del espectador, el contexto y del autor, y la contextualización ligada a la obra.

A lo largo de este apartado observaremos el papel que tanto el autor como el espectador cumplen en el proceso de significación de una obra. Tras ello, repararemos más concretamente en los principales tipos de contextualización que influyen en una obra pictórica.

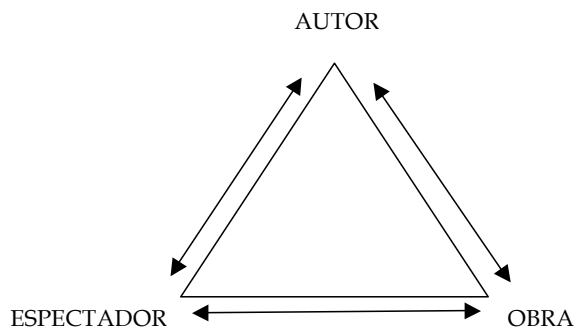
* * *

Para abordar los diversos discursos que convergen en una obra y los vínculos que surgen entre ellos, nos vemos ante la necesidad de afrontar la labor de contextualización desde un enfoque pragmático, con tal de comprender la relación entre contexto-obra-espectador-autor. La pragmática es la disciplina que estudia el lenguaje en su relación con los usuarios del mismo y con el contexto; trabaja en

³⁸⁷ Sobre la *teoría de la interpretación* y la influencia del autor y del receptor en el proceso de significación de una obra, vid. Eco, Umberto (1990), *Los límites de la interpretación* (trad. Helena Lozano). Barcelona: Lumen, Palabra en el tiempo 214.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

torno a la búsqueda de la «verdad», no para encontrarla sino para explorar las posibles vías por las que nos guiamos para llegar a ella.



Adoptar una perspectiva pragmática permite contemplar el modo en el que el plano significante de una obra es actualizado. Es decir, incentiva la valoración de los cambios de significación que una obra conlleva a causa del contexto circunstancial, o lo que es lo mismo, a causa de las conexiones que surgen entre el autor de la obra, el espectador, la propia obra y sus respectivos contextos. Dichos cambios de significación, inherentes a las obras pictóricas, son la base de su ambigüedad y de su naturaleza polisémica.

Si nos centramos particularmente en el lugar que el espectador ocupa en el entramado de relaciones que implica una obra pictórica, ante todo debemos tener presente que está arraigado a las convenciones propias del contexto al que él mismo pertenece, y a aquellas provenientes de su experiencia; tal y como hemos expuesto en el apartado anterior³⁸⁸, las convenciones forman parte del espectador.

A este respecto, el filósofo John Dewey³⁸⁹ sostiene que, ante una reflexión entre sujeto-objeto (en este caso espectador/obra pictórica), la reflexión no es guiada por

³⁸⁸ Vid. supra, p. 230.

³⁸⁹ John Dewey (EE.UU. 1859-1952). Filósofo, psicólogo y pedagogo considerado (junto con Peirce y James) uno de los fundadores de la filosofía del pragmatismo.

el sujeto, sino que surge a partir de una situación. Es decir, se desarrolla gracias a la experimentación, por parte del sujeto, de lo que le rodea y de la propia obra, teniendo en cuenta que todo ello no está aislado sino inmerso en un todo contextual al que, por tanto, es necesario hacer referencia. De modo que el espectador se encuentra, incluso antes de haberse situado ante la obra, vinculado a la misma³⁹⁰.

De acuerdo con ello, observamos que en el proceso de interpretación el espectador se encuentra condicionado por su relación previa con la realidad perceptible (material o inmaterial) a la que la obra hace alusión. Se comprende, así, que la exégesis de la obra se construirá a raíz de su propia experiencia, entendiendo la *experiencia* como proceso de aprendizaje, y de desarrollo de los sentidos.

Tal y como señala Joly,

Las imágenes [...] forman parte de nuestra experiencia del mundo que, sin duda, cada uno de nosotros integramos a nuestra manera, en función de nuestra historia y de su condicionamiento. La forma en que entonces articulamos historia personal e historia colectiva sin duda nos pertenece, pero también participa activamente en la propia vitalidad de las imágenes.

De este modo es como tenemos que concienciarnos de que nosotros co-construimos el sentido del mundo en el que evolucionamos, así como parte de las representaciones, visuales o no, que circulan en él.³⁹¹

Se trata de una perspectiva que se asemeja a la máxima *peirceana* según la cual un objeto no significa de por sí, sino en relación con sus efectos prácticos. En palabras del filósofo Charles S. Peirce³⁹²:

³⁹⁰ Vid. Rossi, Paula, "Dos pragmatistas, dos pragmatismos". *A Parte Rei* [en línea]. No. 40 (jul. 2005). Disponible en URI: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page50.html

³⁹¹ Joly, Martine (2002), *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción* (trad. Gilles Multigner). Barcelona: Paidós, Comunicación 144, 2003, p. 279.

³⁹² Charles Sanders Peirce (1839-1914, EE.UU.). Considerado como uno de los fundadores del pragmatismo, y padre de la semiótica moderna.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Consideremos qué efectos, que pudieran tener concebiblemente repercusiones prácticas, concebimos que tiene el objeto de nuestra concepción. Entonces, nuestra concepción de esos efectos es la totalidad de nuestra concepción del objeto.³⁹³

Se pone así de manifiesto que los significados provienen de relaciones que van más allá de los objetos. Las conjeturas e hipótesis que el espectador deberá cavilar para desentrañar tales relaciones, promueven en él una experiencia cognitiva situada más allá del mensaje inmediato, literal, experiencia que puede ser entendida como *poética* o *estética*. En suma, puede decirse que nada significa a priori sino a partir de la relación que surge entre el *objeto*, quien lo aprehende y las ideas invocadas por la realidad perceptible. De esta manera, se subraya el peso que las capacidades asociativas del espectador tienen en la interpretación de una obra, y observamos igualmente que el proceso de significación de la pintura es capaz de generar un tipo de ironía ligada a la vertiente filosófica, aquella que defiende la ambigüedad y la relatividad de la significación.

En este orden de ideas, Carrere y Saborit hacen referencia al *código del espectador*, que viene a ser el conjunto de conocimientos aprehendidos por el espectador, conocimientos que serán los que le permitan actualizar la significación de una obra. Estos autores señalan, asimismo, que la mirada del espectador es, en tanto realizadora del sentido de la obra, decisiva en la comunicación artística, a causa de que,

Ella pondrá en juego códigos y competencias en el acto de lenguaje que protagoniza, pero en cuanto situada en la experiencia humana lo hará dentro de las coacciones y coerciones que esto conlleva y en confianza o desconfianza

³⁹³ Peirce, C. S. (1878), "Como hacer nuestras ideas claras", en *Mi alegato en favor del pragmatismo* (trad. Juan Martín Ruiz-Werner). Buenos Aires: Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica 117, 1971, p. 69.

respecto de fuerzas sociales externas e impulsos personales, en variable medida cooperativos o conflictivos, con el «otro» y consigo mismo.³⁹⁴

De esta forma, se constata que la percepción de una obra varía dependiendo de la reacción de cada espectador. Con ello, debe valorarse que el contexto circunstancial en el que se da la relación entre espectador y obra influye directamente en la significación, ya que un mismo espectador puede realizar una interpretación diversa dependiendo del momento o del lugar en el que observe la obra, puesto que su sensibilidad y su saber son variables.

De hecho, se dice que las obras clásicas, o maestras, son aquellas sobre las que siempre se vuelve, e implícitamente se dice también que se vuelve, porque sigue teniendo sentido volver, porque lo que potencialmente contienen no se agota. Podemos volver y volver sobre *Las hilanderas*, de Velázquez, o sobre *El triunfo de la muerte*, de Brueghel, y seguir descubriendo nuevas revelaciones. Se trata de obras capaces de activar un complejo entramado de significados, que requiere de ayudas contextuales que puedan orientarnos en el frondoso bosque interpretativo, lo cual no impedirá que un resto inapresable de ambigüedad quede a salvo; las dudas resistentes serán como heridas abiertas por las que todavía respire la obra.

En relación con ello, y teniendo en cuenta que el autor también se vuelve espectador de su propia obra, el artista Dino Valls³⁹⁵, al hablar acerca de ella, expresa lo siguiente:

Conforme se va individualizando y profundizando mi subjetividad en la creación, puede divergir de la subjetividad del receptor. En ese momento, cuando comienza a ampliarse el círculo desde ese punto común a todos, evidentemente nuestras diferencias vitales, personales, individuales, van haciendo que nuestra forma más evolucionada de recibir la imagen de mi obra

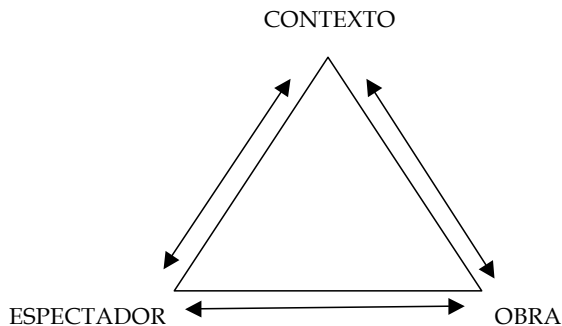
³⁹⁴ Carrere y Saborit, 2000, p. 149.

³⁹⁵ Dino Valls (1959, Zaragoza). Vid. URI: dinovalls.com/

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

pueda diferir. Puede incluso divergir de mí mismo, de mí mismo en otros momentos, porque yo tampoco soy el mismo ahora que hace diez años o que hace veinte.³⁹⁶

Puede observarse que este artista hace hincapié en la influencia tanto del imaginario colectivo como de la experiencia personal de cada persona, para explicar que, una vez dada por concluida una obra, incluso la mirada del propio artista, como espectador, se renueva cuando vuelve a observarla. Cada vez que se vuelve sobre una obra pueden encontrarse en ella reflejos de lo que representó en otro momento, y pueden igualmente descifrarse nuevas vías significantes que surgen de acuerdo con el paso del tiempo y con el desarrollo cognitivo y visual de quien las interpreta. Esquemáticamente traducido, se dan las siguientes correspondencias:



Mediante la conexión entre contexto, obra y espectador nos hemos adentrado en una de las vías que permiten acceder a la construcción de la significación de una obra. Es ahora el momento de atender al papel que cumple el autor en el entramado de relaciones sobre el que se desenvuelven las cadenas significantes.

³⁹⁶ Cita proveniente de la entrevista realizada a Dino Valls con motivo de la presente investigación. Vid. *infra*, p. 636 [Apéndice].

Puede decirse que el pintor es el primer espectador de su propia obra. Sin embargo, queremos ahora centrarnos en el papel que cumple en el proceso de significación cuando su obra es interpretada por otro espectador. En tal caso, si bien el autor no forma parte activa de la exégesis que el espectador desarrolla, debe advertirse que, como creador de la obra, está presente en el proceso de significación, principalmente a causa de que es el responsable de la transfiguración que se da entre el referente y su representación. Una transformación que, si la recordamos (ha sido expuesta anteriormente³⁹⁷), se da en dos fases: primero a partir de la asimilación del referente por parte del artista, y segundo en el momento de expresar lo asimilado. En la primera fase intervienen sobre todo las convenciones, que en la pintura figurativa generalmente suelen resolverse como *tipos*³⁹⁸; en la segunda fase tienen más peso lo aprehendido por el artista a través de su propia experiencia y sus impulsos emocionales.

En este sentido, cabe citar al crítico de cine y escritor Guy Gauthier³⁹⁹, quien indica que,

L'image est habilitée à représenter aussi bien ce qui existe physiquement, ce dont la perception rend compte (et croire ce qu'on voit est un choix qui implique des conventions) que les fantasmes de l'imaginaire, individuel ou collectif (et alors, on voit ce qu'on croit en ayant recours à d'autres conventions).⁴⁰⁰

Observamos, por tanto, que para acceder a la comprensión de dicha transformación, y por ende, al sentido de la obra, el conocimiento acerca del

³⁹⁷ Vid. supra, pp. 218-219.

³⁹⁸ Tal y hemos indicado anteriormente, un *tipo* viene a resolverse como una imagen que funciona como modelo, a partir de su relación con lo convencional. Vid. supra, pp. 217-218.

³⁹⁹ Guy Gauthier (Francia, 1930-2010).

⁴⁰⁰ "La imagen está capacitada para representar tanto lo que existe físicamente, aquello de lo que la percepción da cuenta (y creer aquello que se ve es una elección que implica convenciones), como los fantasmas del imaginario, individual o colectivo (y entonces, se ve aquello que se cree recurriendo a otras convenciones)" (trad. personal). Gauthier, Guy (1982), *Vingt leçons sur l'image et le sens*. Paris: Ediling, Médiathèque, p. 126.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

contexto artístico y socio-histórico del creador puede abrir paso a nuevas cadenas significantes.

En este orden de ideas, el escritor Germán López⁴⁰¹, quien considera el arte como un hecho social, señala que,

El entorno del artista jugará papel decisivo en su forma interpretativa. La experiencia con la vida de cada creador será determinante. Siempre habrá una ética y una estética. Siempre correrán como dos corrientes paralelas. Atrapar el misterio y hacerlo materia es la obligación del artista. El momento de creación es un arrebatación. Lo recóndito del universo se deja ver ante los ojos del artista, y su misión es desvelar ese misterio profundo de la vida mediante la cristalización del objeto de arte, llámese lienzo, novela o escultura.⁴⁰²

Comprendemos, así, que el entorno del artista influye en su modo de asimilar la realidad, lo cual se reflejará en la manera en la que hará referencia a ella al expresarse pictóricamente. De modo que conocer dicho entorno, es decir, el contexto del creador, puede abrir paso a nueva información mediante la cual ampliar la lectura de la obra.

Un buen ejemplo de ello se encuentra en los comentarios que el pintor y escritor John Berger⁴⁰³ realiza en su libro *Mirar* (1980). Berger lleva a cabo una labor interpretativa sobre diversos artistas y sus obras, cuya principal base es un amplio conocimiento acerca de la vida y del contexto geográfico donde dichos artistas desarrollaron su obra. Gracias a ello nos proporciona una serie de datos que permiten alcanzar una visión mucho más enriquecedora de las obras, induciéndonos a volver a observarlas con una mirada totalmente renovada. Dejan de ser *lo que parecen* para convertirse en el reflejo del transcurrir de una vida, en el

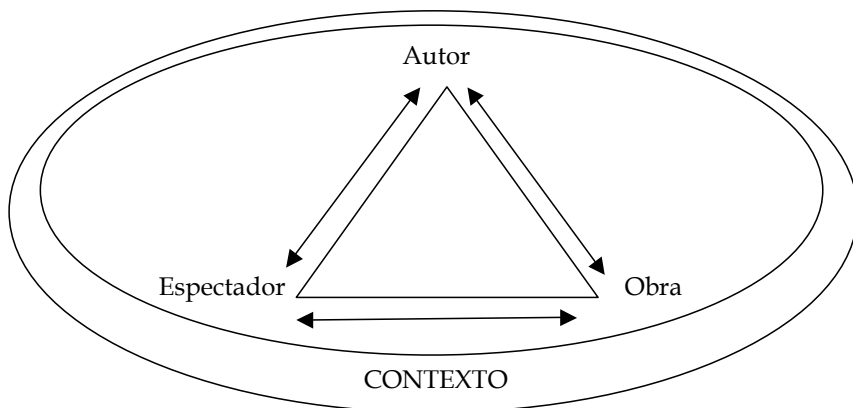
⁴⁰¹ Germán López Velásquez (Colombia, 1959).

⁴⁰² López Velásquez, Germán, "Ética y crítica de arte en el mundo contemporáneo". *Letralia* [en línea]. No. 209 (mayo 2009). Disponible en URL: letralia.com/209/ensayo03.htm

⁴⁰³ John Peter Berger (Londres, 1926).

planteamiento de un modo de sentir el entorno en el que vivían los pintores. Según Berger, “la «interpretación geográfica» no hace sino dar una base y una sustancia material, visual, a la histórica y social”⁴⁰⁴. Se pone así de relieve que el contexto, abordado desde todas las posibilidades que ofrece, forma parte de la pintura y puede ayudar al espectador a adentrarse en ella de manera más profunda.

Llegados a este punto, el esquema previamente expuesto se transforma, abriendo paso a una perspectiva que abarca un horizonte más amplio:



El carácter abierto inherente a las obras pictóricas se pone así de relieve, dado que el modo en el que interactúan autor, espectador y obra, sujetos a sus relativos contextos, hace que el proceso de significación sea variable. Pero, al mismo tiempo, advertimos que es también la propia contextualización la que proporciona un grado de objetividad en la interpretación de una obra, ya que a través de ella se materializan los efectos de las convenciones, y estas hacen posible establecer cierto orden en la relación entre espectador, autor, obra y realidad perceptible. En suma, puede decirse que la comunicación pictórica se construye a raíz de un entramado

⁴⁰⁴ Berger (1980), *Mirar* (trad. Pilar Vázquez). Barcelona: Gustavo Gili, 2006³, p. 136.

de relaciones donde la labor contextual, considerada desde un punto de vista pragmático, permite adentrarse en la obra por medio de un enfoque más definido.

Se presenta así la contextualización como la principal de las herramientas para poder abordar la significación de una obra pictórica, especialmente si esta es capaz de generar una figuración irónica, ya que, si atendemos a lo expuesto en el capítulo anterior, observamos que para comprender una ironía es importante el conocimiento del contexto, puesto que es el que ofrece al lector los saberes necesarios para poder darse cuenta de que se trata de un discurso indirecto y, más aún, para poder desvelar la carga significativa oculta tras el velo de la ironía.

Tras habernos acercado al espectador y al autor, debemos ahora atender a los aspectos contextuales que afectan de manera directa sobre la obra, y observar el enfoque desde el que pueden ser contemplados. Para ello, nos guiaremos mediante un planteamiento que Carrere y Saborit exponen a este respecto, en el que proponen seis variables, agrupadas en pares de opuestos, que reúnen las relaciones básicas que se dan entre una obra pictórica y su contexto⁴⁰⁵.

Estos autores diferencian, en primer lugar, dos tipos básicos de contextualización: *el contexto explícito* y *el contexto implícito*. En segundo lugar hacen referencia al *contexto espacio-temporal* en el que es creada y en el que es expuesta una obra. Por último, indican que en el caso de que la obra estuviera vinculada con otras obras, podrán intervenir un *contexto pictórico* o un *contexto extrapictórico*. Exponemos a continuación una aclaración de dichas variables:

- ❖ **CONTEXTO EXPÍCITO / CONTEXTO IMPLÍCITO:** se constituyen por el conjunto de textos y circunstancias que acompañan a una pintura. En el *contexto explícito* las relaciones se dan materialmente; es decir, las significaciones provienen de las conexiones existentes entre los elementos presentes en la obra.

⁴⁰⁵ Vid. Carrere y Saborit, pp. 127-128 ss.

En el *contexto implícito* las relaciones suceden entre elementos presentes en la obra y elementos ausentes, ya sea por referencia directa o porque el espectador es capaz de invocarlos en su memoria (alusiones).

En ambos casos interviene la capacidad cognitiva, sensitiva y receptiva tanto del autor como del espectador, y sus conocimientos contextuales (sociológicos, culturales, históricos, etc.).

- ❖ **CONTEXTO ORIGINARIO / ACTUAL:** los significados y significantes de una obra pictórica son variables dependiendo de la puesta en escena. Esto es, dependiendo de la época y del lugar en los que la obra es creada y expuesta. Se trata, por tanto, de un tipo de contexto que contempla los aspectos espacio-temporales.

- ❖ **CONTEXTO PICTÓRICO / CONTEXTO EXTRA-PICTÓRICO:** contemplan las referencias a otras obras artísticas, o a cuestiones relacionadas con algún saber o tema en concreto. Se dan, por tanto, prácticamente en todas las obras pictóricas. Si una obra hace alusión a la pintura (como disciplina) o a otras obras pictóricas, pertenecerá a un *contexto pictórico*. Si es relativa a otras materias (como historia, mitología, crítica, religión, literatura, etc.), entonces formará parte de un *contexto extra-pictórico*.

Pueden darse en un *contexto explícito*, de manera que dicha información acompañe a la obra, o en un *contexto implícito*, por medio de asociaciones.

Tal y como hemos indicado, estas seis variables abarcan las relaciones contextuales básicas que pueden tener influencia en el proceso de significación de una obra. Junto a ellas deberán tenerse en cuenta las influencias que hemos expuesto previamente⁴⁰⁶, las que tanto espectador como autor ejercen sobre el devenir de las cadenas significantes de una obra.

⁴⁰⁶ Vid. *supra*, p. 231 ss.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Por último, es necesario observar que también cabe la posibilidad de que la contextualización resulte totalmente necesaria y determinante para la comprensión de una obra. Es decir, puede llegar a ser indispensable el conocimiento de ciertos datos contextuales pertinentes, sin los que no podría comprenderse el sentido de la obra. En este caso el contexto deviene *código* dominante, volviéndose imprescindible para interpretar los significados que puedan generarse.

Carrere y Saborit denominan dicha situación como *hipertrofia*⁴⁰⁷ *del contexto*, y sostienen que cuanto más polisémica e indeterminada sea una obra, más proclive será a provocar dicha situación, ya que el espectador tendrá mayor dependencia y necesidad del contexto⁴⁰⁸. Según estos autores, la pintura contemporánea refleja la hipertrofia del contexto especialmente por medio de la palabra⁴⁰⁹. Es decir, la palabra se ha convertido en un elemento signifiante que a menudo consigue controlar del todo la significación de una obra⁴¹⁰.

Asimismo, Carrere y Saborit observan que la hipertrofia del contexto, además de condicionar totalmente el proceso de significación, también puede convertirse en determinante para el reconocimiento del valor artístico de una obra. Es decir, la constitución artística de una obra puede llegar a depender de los procesos de institucionalización del arte, ligados, por ejemplo, a una época o a un lugar en concreto. Estos autores hacen con ello alusión a “las llamadas plataformas de legitimación, «la tríada fatídica» (crítica, mercado, museo), así como a los *medios de formación de masas* y el negocio de la cultura como instrumento del poder económico, capaz de otorgar institucionalmente (contextualmente) artísticidad a toda manifestación (objetual o no) que pueda servir a sus intereses”⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Hipertrofia: desarrollo excesivo de algo. Real Academia Española [en línea]. Disponible en URL: lema.rae.es/drae/?val=hipertrofia

⁴⁰⁸ Vid. Carrere y Saborit, 2000, p. 134.

⁴⁰⁹ Vid. *Ibíd.*, p. 135.

⁴¹⁰ Más adelante haremos referencia a la relación entre el lenguaje verbal y la pintura. Vid. *infra*, p. 246 ss.

⁴¹¹ Carrere y Saborit, 2000, p. 136.

Con todo, Carrere y Saborit consideran que la hipertrofia del contexto se genera principalmente a causa de dos situaciones⁴¹²: (1) cuando el contexto no coopera con los significados sino que los determina; (2) cuando el contexto determina incluso la artísticidad de la obra, la cual fuera de él no sería una obra de arte sino otra cosa, verbigracia, un urinario.

* * *

Una vez observados los factores relativos a la contextualización, concluimos que tanto la intención que pueda tener el autor respecto a la obra, como la interpretación que pueda realizar el espectador en una primera mirada, no son sino piezas que forman parte del puzzle que construye el sentido de una obra. Entendemos, con ello, que una obra pictórica supera los límites de la significación que el autor predispone, y que puede igualmente superar las expectativas que el espectador puede tener inicialmente respecto a ella. A partir de ello, observamos que la ruptura que tiene lugar cuando lo esperado por el espectador no se cumple, implica un desvío en la significación de la obra; una de las principales características que, tal y como observaremos más adelante, hacen posible el surgimiento de una figuración irónica en pintura.

En suma, la contextualización resulta crucial para acceder más profundamente a las cadenas significantes que una obra puede suscitar. Ayuda a abarcar el sentido no-manifiesto de una obra, ya que ofrece información a través de la cual el espectador puede trascender lo que la obra parece representar (su significado aparente). Viene a ser, así, un aspecto imprescindible en la unión entre pintura e ironía, entendiéndolo que la ironía es un modo de expresión indirecto que impulsa al lector a sobrepasar las aparentes significaciones y a adentrarse en dicho sentido no-manifiesto.

⁴¹² Vid. Carrere y Saborit, pp. 134-135.

En este sentido, Jankélévitch sostiene que,

L'ironie consiste donc à enserrer la chose de toutes parts, à la cerner et définir par une «colligation» complète ; l'ironie, c'est de savoir que les îles ne sont pas des continents, ni les lacs des océans.⁴¹³

De esta manera, se pone en evidencia la necesidad de poseer conocimientos acerca de todo aquello con lo que una expresión irónica pueda estar vinculada, para poder comprender, poco a poco, las contradicciones que alberga, y para poder tomar distancia respecto al aparente significado que nos inunda en un primer momento. Debemos reiterar que la contextualización ayuda, en cierto modo, a objetivar el proceso de significación que se desata en una obra.

Autor, espectador y obra se encuentran, por tanto, recogidos en una espiral de sentido diseñada por convenciones y por supuestos, que es la que hace posible la labor interpretativa, y la que permite modelar una expresión. De modo que cuanta mayor cantidad de información relacionada con la obra pueda obtener el espectador, y cuanta mayor facilidad tenga para distanciarse de sí mismo y para valorar el contexto al que él mismo pertenece, más cooperativa será la interpretación, y por ende, más rica y profunda.

Aun así, no debe considerarse que el conocimiento del contexto vaya a revelarnos el significado de una obra; es necesario, pero únicamente para poder acceder a un plano significativo más abierto que nos proporcionará diversas posibilidades. Ya que el entramado de significaciones que surge en una obra se desliará por medio del conocimiento contextual y de la capacidad asociativa de cada espectador.

Observamos, por tanto, que la labor contextual ayuda al espectador a sumirse en un plano relativo, induciéndole a valorar *las relaciones* como objeto elemental de

⁴¹³ “La ironía consiste por tanto en rodear la cosa por todas partes, en delimitarla y definirla por medio de una «coligación» completa; la ironía, consiste en saber que las islas no son continentes, ni los lagos océanos” (trad. personal). Jankélévitch (1964), 2011, p. 29.

conocimiento y como clave del proceso de significación. Gracias a dicha relatividad, el espectador se ve igualmente impulsado a tomar conciencia del lugar que ocupan las convenciones en su perspectiva sobre la realidad perceptible, lo cual genera un estado de reflexión característico de las expresiones irónicas. Comprendemos, así, que la ironía implica un proceso de significación que va más allá de lo que una obra ilustra, y tal y como hemos observado recientemente, el conocimiento de la contextualización permite acceder a diversos tipos de información que amplían las cadenas significantes.

A este respecto, resulta significativa el pensamiento del filólogo Rainer Warning⁴¹⁴, quien considera que en literatura la ironía se identifica a causa de las presuposiciones que están por encima del acto lingüístico, ya que sin ellas el *texto* no podrá ser entendido como irónico por el lector⁴¹⁵. Pensamiento que puede ser igualmente aplicable a las obras pictóricas, donde el espectador deberá superar el aparente significado de la obra para poder reconocer una figuración irónica.

Según Ballart, dichas presuposiciones a las que Warning hace referencia “atañen, por supuesto, a una cierta familiaridad con el sistema de valores propio del emisor”⁴¹⁶, sin que por ello tenga que ser imprescindible el conocimiento personal de las creencias del mismo. Se refuerza, así, la idea de que uno de los aspectos que pueden enriquecer la lectura de una obra es el conocimiento del contexto del artista.

En suma, observamos que si lo contextual implica la necesidad de tener en consideración las convenciones, y son estas las que instauran cierto orden en las cadenas significantes de lo pictórico⁴¹⁷, cuando lo convencional sea puesto en duda las cadenas significantes se verán promovidas a la desestabilización, lo cual estimulará el surgimiento de la ironía. La contextualización se resuelve, por tanto, como punto de inflexión entre pintura e ironía.

⁴¹⁴ Rainer Warning (1936, Alemania).

⁴¹⁵ Vid. Ballart, 1994, p. 430.

⁴¹⁶ Loc. cit.

⁴¹⁷ Vid. supra, p. 240.

Más adelante indagaremos el proceso de significación en sí mismo, con tal de observar cómo se conforman las cadenas significantes y su capacidad para trascender lo aparente y abrir un plano de significación dialéctico. Pero antes de ello creemos necesario observar, más detenidamente, la influencia que el lenguaje escrito tiene en la pintura.

2.1.2.1 La palabra y la pintura

A lo largo de la historia del arte el lenguaje escrito ha cumplido un papel relevante en relación con las obras pictóricas. Observamos, con ello, que generalmente se presenta «alrededor» de la obra. Es decir, las mayor parte de las veces se sitúa en el exterior: en el texto de un catálogo, en un título, en la crítica, en los comentarios de profesores y guías, autores de libros, tesis doctorales... Lo más común es encontrar la obra acompañada de uno o varios títulos (el de la propia obra, el de la serie a la que pertenece, el de la exposición o evento en el que es mostrada).

No obstante, la influencia de las palabras no siempre proviene del exterior. También cabe la posibilidad de que estén incluidas dentro del conjunto plástico de la obra, como un elemento más. En tal caso, tendrá que considerarse qué tipo de relación guardan tanto con los elementos plásticos que conforman la obra como con otros elementos verbales exteriores que puedan afectar a la misma.

El lenguaje escrito es una herramienta más de la cual un pintor puede valerse en la creación de una obra pictórica, sin tener que considerarlo como una amenaza que puede desvalorizar la fuerza significativa de la pintura sino, todo lo contrario, como una posibilidad más de expresión que, en conjunto con lo pictórico, puede dar lugar a un sinfín de enriquecedoras peripecias. En este sentido, y aludiendo también al caso contrario, esto es, a la imagen en tanto ilustración de un texto, Vilém Flusser considera que entre textos e imágenes existe una retroacción que “implica una

penetración siempre renovada del mundo conceptual en el mundo de la representación y del mundo representativo en el mundo conceptual. En consecuencia, cabe subrayar que el poder de representación y el poder de concepción, de hecho, se refuerzan mutuamente⁴¹⁸.

Lo que aquí nos interesa es, ante todo, prestar atención a los títulos y a las palabras inseridas en una obra, dado que son los textos que más directamente influyen en el proceso de significación, hasta tal punto que incluso pueden llegar a dirigir su sentido. En este sentido, Román de la Calle indica que en las artes plásticas el título aparece:

Como una forma explícita de correlación entre las imágenes y los textos, entre la pintura y la escritura, como una puntual manera, quizás embrionaria, pero efectiva, de que las imágenes sean desveladas por el nombre.⁴¹⁹

A este respecto, el pintor y escritor de arte Daniel Bergez sostiene que el título de una obra puede formar parte de la singularidad creadora de un artista, de tal modo que,

Loin d'être un simple pléonasmе de l'œuvre, elle en oriente la perception. [...] De même que le cadre délimite la surface visuelle où s'inscrit l'œuvre, le titre circonscrit par avance un espace symbolique, signifiant, dans lequel la représentation prend sens. Il en oriente l'appréhension en déterminant l'horizon d'attente du spectateur puisque, comme pour un texte, il convoque immédiatement un imaginaire et des représentations.⁴²⁰

⁴¹⁸ Flusser, Vilém (1983), *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001, pp. 110-111. Apud. Calle, Román de la (2005), "El espejo de la *Ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto", en Calle, Román de la (2006), *Gusto, Belleza y Arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, *Metamorfosis* 7, p. 160.

⁴¹⁹ Calle, Román de la, 2006, pp. 167-168.

⁴²⁰ "Lejos de ser un simple pleonasmо de la obra, orienta la percepción. [...] Al igual que el marco delimita la superficie visual donde se inscribe la obra, el título circunscribe por anticipado un espacio simbólico, signifiante, en el cual la representación adquiere sentido. Orienta la aprehensión determinando el horizonte de expectativas del espectador ya que, como sucede ante un texto,

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

En este mismo sentido, resulta interesante atender al pensamiento del artista Arturo Montoto (más adelante proponemos una de sus obras):

Titular las obras, significa, en alguna medida, mandar una señal al espectador como complemento de lo que está viendo. Es una señal de tipo verbal que se agrega a la imagen visual para ofrecerle algún dato, y le ayude a descifrar el misterio de la obra, aunque -al final- no haga falta pues el espectador siempre hará una lectura.

No obstante, como concibo mi obra de una manera bastante -digámoslo- filosófica, utilizo esos títulos, esas construcciones verbales, para que aflore esa filosofía subyacente... Los títulos son como fragmentos del discurso filosófico que hay detrás de cada obra.⁴²¹

Se constata, con ello, que por medio del título el artista puede orientar el discurso generado por una imagen pictórica.

Existen diversas teorías específicas acerca de la relación entre la pintura y el lenguaje escrito⁴²². Sin embargo, dada su especificidad estas nos obligarían a adentrarnos en un profundo estudio que nos alejaría de nuestros propósitos, ya que lo que aquí nos interesa es centrarnos en observar cuáles son las formas básicas en las que el lenguaje escrito y la pintura se entrelazan entre sí. Para ello tendremos en cuenta, principalmente, el artículo *Retórica de la imagen* (1964)⁴²³ de Roland Barthes⁴²⁴, una de las primeras teorías sobre la retórica de la imagen. En ella, el semiólogo y filósofo francés propone un sistema de análisis cuya finalidad es sopesar el modo en el que significa una imagen publicitaria –imagen que contiene

convoca inmediatamente un imaginario y una serie de representaciones” (trad. personal). Bergez, Daniel (2004), *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, p. 141.

⁴²¹ Montoto, Arturo. En: “Arturo Montoto: Frente al estanque”, entrevista realizada por Argel Calcines. *La Guirnalda Polar* [en línea]. No. 77 (marzo 2003). Disponible en URL: lgpolar.com/page/read/157

⁴²² Vid. Bergez, (2004); y, Butor, Michel, *Les mots dans la peinture* (1969).

⁴²³ Barthes, Roland, “Rhétorique de l'image”. *Communications*. No. 4 (1964), pp. 40-51. Puede encontrarse la traducción al español en: Barthes, Roland (1982), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona: Paidós Comunicación, 1995, pp. 29-47.

⁴²⁴ Roland Barthes (Francia, 1915-1980).

un tipo de significación intencionada—, y a qué límites de sentido se expone; analiza así la articulación entre las imágenes y el mensaje lingüístico que pueda acompañarlas.

Si bien se trata de una teoría dirigida a las imágenes publicitarias, ha sido un referente para consiguientes estudios dentro del campo de las imágenes en general, de tal modo que no deja de ser una propuesta clave para observar el vínculo entre las imágenes y el lenguaje escrito. En este caso, nos permitirá observar de cerca las directrices más básicas en torno a las posibilidades significantes que ambos modos de comunicación ofrecen en conjunto, y podremos valorar la conexión que surge entre la pintura y las palabras.

Por una parte, Barthes señala que el mensaje icónico puede ser de dos tipos: *icónico-litera*l o *icónico-simbólico*. El mensaje icónico-litera hace referencia a las imágenes denotadas, objetivas, desnudas de cualquier signo de connotación. Imágenes cuyo mensaje puede ser comprendido mediante una operación de identificación. Si tratamos de trasladar esta propuesta al campo pictórico, observamos que se corresponde con las pinturas figurativas en las que existe un grado cero (una normalización) del nivel más alto posible, de tal forma que la apertura de nuevas cadenas significantes resulta prácticamente anecdótica.

El mensaje icónico-simbólico, por su parte, es un tipo de mensaje *simbólico, cultural* o *connotado*. Para reconocerlo se da un proceso de interpretación que podrá ser guiado por el texto que acompaña a la imagen. Es un tipo de mensaje que no tiene que ver con un saber antropológico, sino con la capacidad de percepción asimilada a causa de conocimientos aprehendidos culturalmente. En este caso entra también en cuestión la diversidad de lecturas que puede llegar a provocar una misma imagen. Sin embargo, Barthes apunta que dicha variedad de lecturas no es anárquica, ya que depende de los diferentes saberes contenidos en la imagen (saber práctico, cultural, estético, etc.). En sus propias palabras:

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Il reste toujours dans le discours une certaine dénotation, sans laquelle précisément le discours ne serait pas possible.⁴²⁵

Por otra parte, Barthes sostiene que, en una imagen (publicitaria) conformada tanto por una expresión lingüística como por una icónica, el mensaje lingüístico cumple dos funciones, que pueden ser coexistentes, con respecto al mensaje icónico (ya sea *literal* o *simbólico*): una *función de anclaje* y una *función de relevo*.

La función de anclaje tiene lugar cuando lo lingüístico es capaz de frenar la polisemia de la imagen dirigiendo los significantes que esta genera, y guiando, por tanto, la interpretación de la misma. Observamos, así, que es una función que ayuda a definir el nivel de percepción, permitiendo acomodar tanto la mirada como el intelecto del espectador. Según Barthes, esto impide que los sentidos connotados proliferen hacia regiones demasiado individuales, ya que es una manera de guiar al espectador hacia un sentido elegido anticipadamente. En este caso el mensaje lingüístico absorbe lo icónico, por lo que, si dirigimos nuestra atención a las obras pictóricas, observamos que esta función se corresponde con el efecto de *hipertrofia del contexto* que hemos mencionado en el apartado anterior⁴²⁶.

Respecto a la función de relevo, esta se cumple cuando el mensaje lingüístico no aclara el mensaje icónico sino que se incorpora a la imagen como un elemento más del sintagma icónico. En este caso el sentido promovido por lo icónico envuelve a lo lingüístico.

A partir de estos planteamientos observamos que cuando una imagen se ve acompañada por un elemento perteneciente al lenguaje verbal, es de suma relevancia valorar hasta qué punto dependen el uno del otro.

⁴²⁵ "En el discurso siempre subsiste cierta denotación, sin la cual precisamente el discurso no sería posible" (trad. personal). Barthes, Roland, "Rhétorique de l'image". *Communications*, 1964, p. 50.

⁴²⁶ Vid. supra, pp. 243-244.

Teniendo en cuenta la teoría de Barthes, pero ciñéndonos a la disciplina que nos atañe, observamos que se constata el hecho de que un mensaje lingüístico funciona como una estrategia mediante la cual el autor puede dirigir el enfoque significativo de una obra. Consideramos, con ello, que son cuatro las funciones básicas que cumple el mensaje verbal respecto a la imagen pictórica: si no aporta ningún tipo de información suplementaria, tal y como ocurre, por ejemplo, cuando se trata de una descripción de la imagen, cumple una *función descriptiva*. Si, por el contrario, el mensaje lingüístico es totalmente necesario para reconocer el sentido de la obra, entonces cumplirá una *función dirigente*. En este caso tomaría forma la denominada *hipertrofia del contexto*, previamente expuesta. Igualmente, es posible diferenciar un tipo de *función complementaria*, que se completa cuando los mensajes verbales se integran en la obra como un elemento significativo más. Es decir, cuando aportan significación a la obra, pero no determinan su sentido. Creemos, igualmente, que de la *función complementaria* derivan otro tipo de textos que cumplen una *función poética*. En tal caso la relevancia recae, ante todo, no en el hecho de que el texto aporte algún tipo de significación, sino en el modo en el que se complementa lo lingüístico con lo pictórico estética y sensitivamente.

Cabe indicar que, según Román de la Calle las funciones básicas del título en las obras plásticas son dos: una cuya tarea es la de identificación, y que es por tanto referencial y explicativa, y otra que implica una colaboración constructiva, que promueve nuevas significaciones, ya que supone una apertura contextual en el significado de la obra⁴²⁷. En las cuatro funciones que acabamos de exponer pueden reconocerse ambas: la identificación se da en la que hemos denominado función descriptiva, mientras que hemos diferenciado tres tipos de funciones donde el texto entraña una apertura de la significación de la obra.

⁴²⁷ Calle, Román de la, 2006, pp. 168-170.

Por último, es necesario advertir que cuando un texto forma parte de una obra, es decir, cuando se encuentra en el interior de la misma, generalmente se presenta de dos maneras. Por una parte, podemos encontrarnos con un escrito con cierta autonomía, a modo de cartel (si bien no es necesario que esté circunscrito en un recuadro). En tal caso, se pone en evidencia el deseo del artista de que el texto influya directamente en el proceso de significación de la obra, generándose así un diálogo respecto a la imagen. Por otra parte, los textos también pueden aparecer integrados entre los elementos que componen la obra, hasta tal punto que incluso es posible que lleguen a confundirse con lo plástico.

En el primer caso suele tratarse de textos con cierta extensión; en el segundo caso suelen ser frases cortas, palabras sueltas, o únicamente signos lingüísticos, que si bien no contienen la significación que puede procurar una palabra, son capaces de evocar significaciones a través de relaciones *sinestésicas*.

En este sentido, consideramos significativa la siguiente apreciación de Ortega:

El escrito (poético) o, simplemente, cualquier letra, se integra en unos mecanismos plásticos que participa de un modo muy activo o menos, pero dentro del repertorio de transformaciones expresivas. En ocasiones puede parecer una simple ornamentación, cromática o textural, el simulacro que acompaña a un poema convencional. Otras veces el texto es simplemente una palabra (silencio, por ejemplo) o una sílaba (tu, por ejemplo) o una letra (A, por ejemplo). Y en otras ocasiones es tan protagonista la manifestación plástica que cuesta encontrar el dato tipográfico reconvertido, casi exclusivamente, en dato formal.⁴²⁸

Ortega hace así referencia no solo a la influencia de un texto sino también al modo en el que los signos lingüísticos, por sí solos, pueden afectar a una obra. Es decir, observa los signos lingüísticos desde una perspectiva que trasciende su función

⁴²⁸ Ortega, 2001, "Interrelaciones verbo-plásticas con función poética", pp. 122-123.

original, planteándolos como signos plásticos que mantienen cierto vínculo con su origen lingüístico.

En relación con ello, resultan igualmente reseñables las palabras de Bergez, quien indica que,

Le texte inséré peut se réduire à de simples lettres : graphèmes isolés ou groupes de mots séparés de toute chaîne signifiante, qui prennent une valeur essentiellement plastique en se fondant dans la logique picturale.⁴²⁹

En base a este planteamiento, puede comprenderse que el hecho de insertar signos del lenguaje verbal en una obra pictórica permite una fusión entre ambos lenguajes donde las significaciones que evoca cada uno de ellos se ven totalmente imbricadas entre sí.

En suma, consideramos que teniendo en cuenta el modo en el que se imbrican entre sí el lenguaje verbal y la expresión pictórica, es posible abordar la interpretación de una obra de manera más rica, ya que se abren nuevas cadenas significantes que pueden incluso ser decisivas en el proceso de significación de una obra. A continuación exponemos una serie de obras que ejemplifican las cuatro funciones básicas que un mensaje lingüístico puede cumplir respecto a una obra pictórica. Las obras que presentamos son las siguientes: *Jugetes* (2007) de Jorge Gallego⁴³⁰; *La profesión de Teresa* (2005-06) de Carolina Adán⁴³¹; *Beso sour* (2007-08), de Fernando Vicente⁴³²; y, por último, *La dulzura del abismo* (2002) de Arturo Montoto⁴³³.

⁴²⁹ “El texto insertado puede reducirse a simples letras: grafemas aisladas o grupos de palabras separados de toda cadena significativa, que adquieren un valor esencialmente plástico fundamentándose en la lógica pictórica” (trad. personal). Bergez, 2004, p. 146.

⁴³⁰ Jorge Gallego (Sevilla, 1980). Vid. URI: jorgegallego.es

⁴³¹ Carolina Adán Caro (Madrid, 1984). Vid. URI: carolinaadan.blogspot.com.es

⁴³² Fernando Vicente (Madrid, 1963). Vid. URI: fernandovicente.es/

⁴³³ Arturo Montoto Echeverría (Cuba, 1953). Vid. URI: lasiemprehabana.com/913-catalogo-montotoa01.htm



24. *Juguetes*, óleo sobre lino, 130x130 cm., 2007.
Serie «Infancia». Jorge Gallego.

Juguetes :

En esta obra pueden observarse una serie de juguetes que aparentemente, ante todo por el caballo, pertenecen a otra época. Aspecto que se acentúa gracias a la dominancia cromática terrosa —en contraste con los colores estridentes de los juguetes actuales—, bañada por una luz tenue que inspira cierta calma y que puede promover añoranza. En este caso el título cumple una *función descriptiva*, sin añadir ningún tipo de información *extra* que pueda generar nuevos significados.

Cabe señalar, igualmente, que la obra pertenece a una serie titulada “Infancia”, un título que acentúa la carga emotiva de la obra. Cumple así una *función complementaria*, dado que de algún modo define la intención del artista de transmitir, a través de la imagen, las emociones ligadas al recuerdo de una época pasada.



25. *La profesión de Teresa*, óleo sobre madera y papel, 130x50 cm., 2005. Carolina Adán

La profesión de Teresa :

En esta obra observamos una mujer sentada y con el torso desnudo, donde puede leerse una inscripción en mayúsculas y en rojo que dicta *puta*. El fondo es neutro y su rostro ha sido omitido, dos aspectos que consiguen descontextualizar la imagen y centrar la atención sobre la figura. Los colores son muy fuertes, bajo una predominancia rosa, lo cual dota la imagen de cierta irrealidad, generando así cierta distancia respecto a la realidad que representa. Si tenemos en cuenta el título, observamos que entra en relación con la palabra interna a la obra: *La profesión de Teresa - Puta*. De manera que se abre una vía significativa acerca de la identidad de las prostitutas y del modo en el que una persona puede llegar a ser señalada por su profesión. La conjunción de ambos mensajes cumple por tanto una *función dirigente*, ya que poseen un valor significativo sin el cual la obra no podría aludir al discurso que de este modo se abre.



26. *Beso sour*, acrílico sobre lienzo, 60x60 cm., 2007.
Serie "Vanitas". Fernando Vicente

Beso sour:

En esta obra observamos una mujer, vestida de negro y maquillada, con una pose que nos lleva a pensar en ella como en una modelo. Llama la atención que su rostro presenta una fisura de gran tamaño. Cabe señalar, igualmente, que el formato de la obra no es el más habitual, pero según nos ha indicado el artista no implica ningún tipo de carga significativa paralela (es un guiño a los tondos de la pintura renacentista italiana, ya que es la fuente de referencia que utiliza para la creación de sus obras).

Si atendemos al título, observamos que *sour* significa (en inglés) «agrio, ácido». Tiene así lugar un juego entre palabras e imagen que subraya la extrañeza suscitada por la fisura. El título cumple por tanto una *función complementaria*, ya que aporta nueva información pero la significación de la obra no depende de ella.

Además de ello, esta obra pertenece a una serie titulada *Vanitas*, aspecto que abre una vía significativa a través de la cual la imagen cobra

un nuevo sentido. El término latino «vanitas» hace alusión a la futilidad del mundo y del conocimiento humano, y a la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte⁴³⁴. De tal forma que el título de la serie ejerce una *función dirigente* sobre la obra, puesto que abre un discurso más definido acerca de la transitoriedad de la belleza, generando una vía significativa que de otra manera quedaría oculta.



27. *La dulzura del abismo*, aguafuerte y aguatinta, 45x61 cm., 2002. Arturo Montoto

La dulzura del abismo :

En esta obra podemos observar una naranja a medio pelar situada sobre lo que parece ser un muro de piedra. El fondo es negro y neutro, lo cual descontextualiza la escena, de tal modo que la atención se ve atraída por la circularidad de la naranja y especialmente por la forma serpenteante de la munda, que contrasta con la diagonal que divide la obra.

⁴³⁴ Proveniente de un pasaje de Eclesiastés que dicta: *Vanitas vanitatum Omnia vanitas* (Vanidad de vanidades, todo es vanidad).

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

En este caso, la información verbal que ofrece el título es, ya de por sí, una adjetivación que invita a lo poético. De este modo, más que dirigir el significado de la obra, el título funciona como parte de la misma, invitando al espectador a sumirse en un discurso sin un fin preciso. Cumple por tanto una doble función, *poética y complementaria*.

2.2 LA TRASCENDENCIA DE LA SIGNIFICACIÓN

*La inexistencia de un interlocutor empírico frente al espectador hace que la comunicación sea un simulacro en la realización frente al cuadro.*⁴³⁵

Alberto Carrere y José Saborit

Si se presta atención a los planteamientos expuestos a lo largo de este capítulo, puede comprobarse que mediante la observación de los signos pictóricos, y contemplando una obra desde la pragmática, es posible alcanzar un nivel interpretativo que permite abordar las cadenas significantes que se extienden más allá de lo que podría descifrarse en una primera mirada. Se demuestra, así, que el proceso de significación conlleva cierta complejidad, a causa de que una obra pictórica es capaz de aludir a significaciones que trascienden su sentido aparente. Lo que ahora nos compete es observar cómo se desarrolla el proceso de significación en sí mismo, y cuáles son las posibilidades que nos depara.

Hasta ahora, puede decirse que nos hemos encaminado hacia un enfoque retórico, puesto que el objeto de la teoría retórica es examinar el modo en el que se compone y se sistematiza un lenguaje, con tal de observar la capacidad que tiene para generar un discurso figurado y con el fin de regular la manera en la que los elementos de una obra crean transformaciones significantes. Es decir, estudia y sistematiza cómo pueden darse los desvíos que obligan al intérprete a concebir un sentido que va más allá de lo aparente. La retórica trabaja, por tanto, en el terreno que se extiende entre la apariencia y la realidad, por lo que hace posible ahondar en lo figurativo, donde nada es lo que parece sin dejar de ser lo que es.

Aun así, no debe considerarse la retórica como un método analítico capaz de descifrar y de cerrar el significado de una obra pictórica, sino, todo lo contrario, como una perspectiva que amplía el campo de asimilación del proceso de

⁴³⁵ Carrere y Saborit, 2000, p. 156.

significación. Abre paso a más formas de lectura y de reflexión, e incluso estimula un mayor desarrollo de las aptitudes perceptivas.

En palabras de Carrere y Saborit:

La ambigüedad, complejidad e inagotabilidad de los discursos artísticos, [...] descarta la posibilidad de experimentarlos cual si fueran una especie de crucigrama [...]. Desde ese punto de vista, cualquier explicitación de estructuras retóricas ocultas en la pintura, más que constituir la base sobre la que pudiera apoyarse alguna suerte de método interpretativo tendente a la comprensión total de la obra, vendría a suscitar nuevos enigmas, nuevas complejidades.⁴³⁶

A lo largo de este apartado nos acogeremos más estrechamente a un enfoque retórico, ya que indagaremos la naturaleza connotativa del plano de la significación, con tal de observar la distancia existente entre lo que la obra parece ilustrar y la realidad que evoca más allá de su expresión. Por tanto, abarcaremos la lectura de aquellos modos de significación donde radican las controversias de sentido. Rasaremos así el terreno en el que descubrir cómo se desenvuelve la ironía en una obra pictórica, ya que tal y como hemos expuesto a lo largo del capítulo anterior, la ironía es una estrategia de comunicación que aflora en el seno de discursos en cuyo proceso de significación se da un encuentro dialéctico entre la apariencia y la realidad, y ello implica que sea proclive a insinuarse mediante desvíos retóricos.

* * *

Si observamos el modo en el que la retórica viene definida desde el campo de la imagen, podemos observar que el Grupo μ la describe como:

⁴³⁶ Carrere y Saborit, 2000, pp. 171-172.

La transformación reglada de los elementos de un enunciado, de tal forma que en el grado percibido de un elemento manifestado en el enunciado, el receptor deba superponer dialécticamente un grado concebido.⁴³⁷

Es decir, se refieren a la retórica como un sistema que regula el modo en el que un *grado percibido* –aquello que se percibe explícitamente en la obra– entra en relación con un *grado concebido* –aquello que queda implícito–.

En concordancia con la propuesta del grupo de Lieja, Barthes sostiene que en el plano de lo simbólico puede accederse a dos facetas, dos caras de una misma moneda. Una *intencional*, a la cual hace referencia como *el sentido obvio*, que viene a mostrarse como un sentido claro que no requiere ningún tipo de interpretación, *es lo que está ante los ojos*. Y otra que se presenta como un suplemento que el intelecto no llega a asimilar, a la que se refiere como *el sentido obtuso*⁴³⁸.

En suma, se entiende que la retórica trabaja en torno a las vías que conectan la pintura con la realidad perceptible, allí donde aflora la influencia de lo convencional, ya que cuando tenemos la capacidad de intuir un sentido que va más allá de lo aparente estamos inevitablemente influenciados por las convenciones que construyen la realidad en la que vivimos.

A este respecto, Carrere y Saborit consideran que, al pertenecer a un contexto dado, estamos sujetos a una serie de supuestos, de planteamientos figurados, que son los que hacen posible que la retórica cumpla su papel. Con ello, aluden a la *retórica visual* como parte de los saberes inconscientes de las personas pertenecientes a una cultura⁴³⁹. Se despliega así un escenario idóneo para los juegos de significación que

⁴³⁷ Grupo μ (1992), 1993, pp. 231-232.

⁴³⁸ Vid. Barthes, Roland (1982), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. (En este libro están editados algunos de los artículos más relevantes que Barthes ha escrito para la revista francesa *Communications*).

⁴³⁹ Vid. Carrere y Saborit, 2000, pp. 167-169.

implica la ironía, teniendo en cuenta que es un modo de expresión que trata de relativizar la naturaleza de los saberes adquiridos.

Cuando hablamos de retórica viene implícita la existencia de un desvío de la norma, un *giro* que afecta a algún tipo de convención o de orden previamente establecido. Dicho desvío implica una transformación que incita al espectador a trascender la significación aparente, el sentido más directo, sentido que en el lenguaje verbal viene denominado *grado cero*.

Según el Grupo μ , en las imágenes el *grado cero* es un “discurso «ingenuo» y sin artificios, desnudo de todo sobreentendido”⁴⁴⁰; aquel que se muestra sin dobles sentidos, que puede ser interpretado *literalmente*, que expone claros significados. De acuerdo con ello, Carrere y Saborit señalan que el *grado cero* viene a ser el “uso del lenguaje acorde a la norma en su sentido básico”⁴⁴¹, sobre el que podrá hacerse patente una transformación de sentido que abrirá nuevas cadenas significantes.

Por lo tanto, para detectar los desvíos es necesario percibir cuál es el *grado cero*, *el orden*, *la convención*, aquello que puede ser transgredido. Es decir, debe observarse con qué orden se corresponde la expresión, qué tipo de normas conlleva. Para ello, a continuación observaremos qué es lo que se entiende como *norma* en pintura y exploraremos los modos en los que puede ser regulada una expresión pictórica, es decir, a qué tipo de normas suele estar sujeta. Podremos así considerar cuándo tiene lugar un desvío en pintura, y comprender cuáles son las claves que indican qué es lo que impulsa al espectador a trascender las significaciones percibidas en una primera interpretación.

⁴⁴⁰ Grupo μ (1982), 1987, p. 77.

⁴⁴¹ Carrere y Saborit, 2000, p. 201.

2.2.1 Normas pictóricas

El Grupo μ asevera que un orden, o una norma, es capaz de generar expectación en el espectador, puesto que le permite adoptar una perspectiva homogénea de la conformación de la obra y de su significación. El grupo de Lieja constata, así, que “el grado cero de una posición determinada es lo que el lector espera de esta posición”⁴⁴² y que, por tanto, un desvío retórico surge sobre aquello que origina expectativas.

Carrere y Saborit se acogen dicha teoría y consideran, igualmente, que un *desvío* sucede cuando las expectativas generadas por una norma se rompen. Sostienen, así, que “la retórica suscita la reconstrucción literal desde lo figurado”⁴⁴³, entendiendo *lo figurado* como *lo esperado*. Es decir, que la retórica se plantea qué es lo que según las convenciones debería haber sido, y a partir de dicho planteamiento trata de analizar la transformación respecto a lo que se muestra en la obra.

En este sentido, Carrere y Saborit indican que,

La norma constituye un modelo de prescripciones y prohibiciones construido desde la observancia de los usos sociales o individuales; alude al modo en que se debe hacer o está establecido que se haga cierta cosa y requiere su valoración positiva por parte de un grupo humano, así como su posterior y continua repetición.⁴⁴⁴

Estos autores llegan así a considerar, en relación con la norma, que “más que generar expectativas, puede decirse que son esas expectativas las que constituyen la norma, o la presencia incorporada de la norma en los sujetos”⁴⁴⁵. Más adelante

⁴⁴² Grupo μ (1982), 1987, p. 79.

⁴⁴³ Carrere y Saborit, 2000, p. 183.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, p. 197.

⁴⁴⁵ *Loc. cit.*

añaden que, “la sorpresa retórica surge de la incertidumbre producida por la inadecuación de lo percibido con lo esperado”⁴⁴⁶.

Comprendemos, con ello, que las expectativas son fruto de los hábitos y de las convenciones a las que está sujeto cada individuo. Partiendo de dichas expectativas toman forma las normas, en constante relación con lo convencional. Siendo así, un enfoque retórico implica tener en cuenta cuáles son las convenciones que afectan a una obra, qué tipo de expectativas se generan y qué clase de normas se conforman, para poder observar los desvíos que pueden tener lugar en el proceso de significación.

En un principio podría parecer que las expectativas conllevan un alto grado de relatividad, a causa de que pueden ser particulares a cada espectador. A raíz de los planteamientos recién expuestos se constata sin embargo que son de por sí objetivables, ya que cada espectador está condicionado por ciertos parámetros previos, forma parte de un entorno social, y está, por ende, sujeto a una serie de convenciones de carácter general. Todo ello permite realizar observaciones acerca de las expectativas que pueden generarse.

En relación con ello, Carrere y Saborit añaden que,

Aunque lo esperado por cada espectador, aquello que puede ser objeto de desvío retórico en cada caso, presenta una complejidad y variabilidad considerables, no podemos por ello rechazar globalmente la noción de norma en pintura.

[...] Incorporadas en los sujetos, las normas, no tan aleatorias y variables como los sujetos tienden a creer, determinan no sólo el modo de situarse ante un enunciado pictórico, sino el hecho mismo de situarse ante el mundo, y aun ante uno mismo.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Carrere y Saborit, 2000, p. 202.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 202-203.

Con ello afirman que, al situarse ante una obra pictórica, el espectador está sujeto a ciertos hábitos y supuestos ligados a modelos socialmente comunes, los cuales podrán ser trastocados.

En suma, consideramos que la ruptura de las expectativas, en tanto reflejo de una transformación respecto a lo convencional, es uno de los factores que pueden indicar la existencia de la ironía. Tal y como señala el especialista en ironía Pierre Schoentjes, “chaque fois que l'attente est détrompée, l'ironie peut surgir”⁴⁴⁸.

* * *

Nos vemos ahora ante la necesidad de describir, más específicamente, qué tipo de normas pueden surgir en pintura. Ante todo, debe advertirse que en el campo pictórico una *norma* puede generarse a causa de muy diversas razones, ya que puede corresponderse con convenciones legitimadas, con costumbres o hábitos asimilados, o incluso con un orden dispuesto por la propia obra. Por ello, es posible diferenciar diversos tipos de normalización.

El Grupo μ distingue dos conjuntos principales de normas: aquellas que se conforman mediante códigos previos, de las que surge un *grado cero general*, y aquellas que se forman en la propia obra, de las que surge un *grado cero local*. Es decir, el *grado cero general* lo proporciona el conocimiento de códigos ya establecidos, mientras que el *grado cero local* viene dado por la isotopía de un enunciado⁴⁴⁹ o, lo que es lo mismo, es generado por la obra a partir de un *orden* propio. En palabras del grupo de Lieja, “el grado cero local es, pues, el elemento

⁴⁴⁸ “Cada vez que la expectativa se ve frustrada, puede surgir ironía” (trad. personal). Schoentjes, 2001, p. 171.

⁴⁴⁹ Aluden al concepto *isotopía* entendido este a partir de la teoría de semántica estructural, donde es acogido como base de la idea de *totalidad de significación*, de modo que hace referencia a un discurso con un nivel homogéneo de significación.

esperado en tal sitio de un enunciado, en virtud de una estructura particular de ese enunciado”⁴⁵⁰.

Con claro origen en la teoría que el grupo de Lieja desarrolla a este respecto⁴⁵¹, pero desde una perspectiva planteada específicamente en relación al campo pictórico, Carrere y Saborit proponen tres categorías de normas. Para ello mantienen una distinción semejante a la que realizan los semiólogos belgas, ya que tienen en consideración unas *normas locales* –que se corresponderían con los códigos que generan un grado cero local– y unas *normas generales* –que se corresponderían con los códigos que implican un grado cero general–⁴⁵². Pero a diferencia del Grupo μ , estos autores comprenden como *normas generales* aquellas que se corresponden con convenciones relativas al campo pictórico, y por ello distinguen un tercer grupo de normas instituidas por el contexto pragmático. A continuación observaremos más detalladamente la descripción de estos tres tipos de normas.

Las *normas locales* se establecen gracias a las expectativas que funda una obra. Están, por lo tanto, asociadas a la noción de *isotopía* a la que aludía el Grupo μ , descrita por Carrere y Saborit como “aquello que en cada enunciado muestra una homogeneidad de expresión y contenido en sus diferentes niveles permitiendo aprehender un todo coherente de significación”⁴⁵³. Añaden a ello que, en el momento en el que dicha *isotopía* es transgredida (*alotopía*), “existe la posibilidad de que se haya puesto en funcionamiento algún mecanismo retórico”.

Respecto a las *normas generales*, estas se corresponden con el contexto pictórico, esto es, con las convenciones referentes al campo pictórico. De modo que principalmente se generan en relación con los sistemas figurativos establecidos (las pautas que sigue la pintura referencial), con los géneros instaurados y con los estilos

⁴⁵⁰ Grupo μ (1992), 1993, p. 238.

⁴⁵¹ Vid. Grupo μ (1992), 1993, pp. 237-239.

⁴⁵² Vid. Carrere y Saborit, 2000, p. 203 ss.

⁴⁵³ Carrere y Saborit, 2000, p. 216. Con ello indican que, según Greimas y Courtés, la isotopía “permite suprimir las ambigüedades”. Loc. cit.

legitimados. Factores que, de alguna manera, son los que guían los modos en los que abordar la expresión y el contenido de una obra pictórica. Con ello, debe tenerse en cuenta que este tipo de normas depende a su vez del contexto espacio-temporal, puesto que aquello que en una época o en un lugar determinado puede ser considerado como un desvío de la norma, en otro tiempo o en otro lugar puede constituirse como convención.

Por último, nos encontramos con las normas que dependen del contexto pragmático de la obra, a las que nos referiremos como *normas pragmáticas*. Estas provienen del contexto, al igual que las normas generales, pero en este caso se conforman en base a factores ajenos a los sistemas propiamente pictóricos. De modo que en este caso intervienen aquellos discursos que, siendo relativos a otros saberes (a otros campos artísticos, a la historia, a los valores sociales, etc.), pueden interferir en la obra. Siendo así, debe advertirse que las *normas pragmáticas* están estrechamente ligadas a las *normas generales*, ya que lo pictórico y lo no-pictórico forman parte de una misma *realidad*. Cabe indicar que, al igual que sucede con las *normas generales*, el valor de las *normas pragmáticas* también puede variar dependiendo del lugar y del tiempo en el que se observe una obra.

A menudo la contextualización pragmática se genera gracias a la influencia de un texto escrito. En tal caso, como hemos expuesto al contemplar la relación entre las palabras y la pintura⁴⁵⁴, el texto escrito suele intervenir en el conjunto de una obra pictórica como un discurso verbal que la rodea, si bien cabe la posibilidad de que aparezca dentro del conjunto de la obra. Otro de los factores que activan las normas pragmáticas en pintura es el contexto espacio-temporal de la obra⁴⁵⁵, o, más bien, los contrastes que puedan surgir a partir del mismo. En este sentido, observamos que una obra formalmente es siempre la misma, indiferentemente de la época y del lugar de exposición, pero que al cambiar el contexto en el que es presentada pueden llegar a aflorar una serie de connotaciones que promoverán nuevas vías

⁴⁵⁴ Vid. *supra*, p. 247 ss.

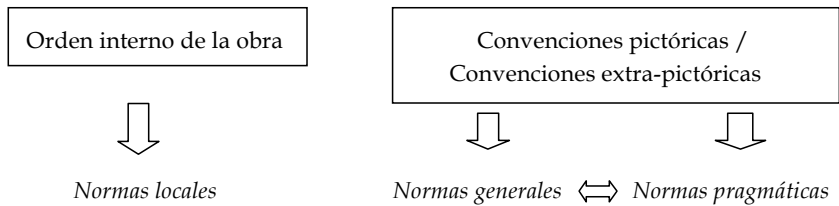
⁴⁵⁵ Vid. Carrere y Saborit, 2000, p. 218.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

significantes. De hecho, previamente hemos observado que es posible volver una y otra vez sobre una misma obra pictórica, ya que a menudo mantiene una potencia significativa que, más allá de agotarse, se reaviva a través de cada nueva mirada⁴⁵⁶.

Las obras pictóricas están, por tanto, ligadas a una diversidad de normas que básicamente se diferencian en dos grandes grupos. Las que se conforman a partir de la propia obra y las que se generan por otros contextos; estas últimas pueden corresponderse con saberes propios del campo pictórico y también con saberes provenientes de otras disciplinas, pudiendo estar ambos tipos de normas correlacionadas.

Esquemáticamente descrito, pueden observarse las siguientes correspondencias:



Al mismo tiempo, debe recordarse que el funcionamiento de las normas está en constante relación con el tipo de códigos con los que se corresponde la obra. A partir de los planteamientos expuestos hasta ahora, es posible afirmar que la codificación puede implicar una mayor o menor dificultad en la interpretación de una obra dependiendo del tipo de conocimientos que requiera. De tal modo que, si el espectador no es capaz de realizar las asociaciones necesarias, entonces no se establecerá una norma y por tanto no podrá ser interrumpida.

En suma, es necesario tener la capacidad de contextualizar y de establecer relaciones pragmáticas, factores que rigen la codificación y las normas que giran en

⁴⁵⁶ Vid. supra, pp. 235-236.

torno a una obra pictórica. Teniendo en cuenta que la ironía conlleva una ruptura de normas o convenciones, cuanto más amplio sea el conocimiento del espectador más posibilidades tendrá para reconocer una expresión irónica.

* * *

Una vez observadas las normas que afectan a una obra pictórica, debe advertirse que, dependiendo de la magnitud del desvío, este puede suponer no solo un giro en la significación sino un cambio radical de la misma. En este sentido, Carrere y Saborit sostienen que a partir de los desvíos retóricos pueden darse dos tipos de situaciones: una *transformación del código* y una *renovación del código*⁴⁵⁷.

La *transformación del código* es la situación más común, puesto que tiene lugar cuando se ponen en cuestión códigos ya establecidos, aquellos a los que nos hemos referido al describir los diversos tipos de normas que pueden afectar a las obras pictóricas. En este caso, cuando algún aspecto de la obra no se corresponde con lo convencional, en el proceso de significación se da un giro que desata nuevas cadenas significantes. Se genera así un estado de ambigüedad que induce al espectador a reflexionar, y por tanto, una situación propicia para el surgimiento de una figuración irónica.

Respecto a la *renovación del código*, esta situación no se produce a causa de una ruptura de las normas sino debido a una trasgresión radical de las mismas. En este caso, lo convencional no viene interrumpido sino renovado, por lo que se trata de una situación que supone un replanteamiento de los códigos. Una trasgresión de este grado a menudo llega a consolidar un nuevo código, tal y como sucedió, por ejemplo, con las vanguardias artísticas del siglo XX; cada arte de vanguardia supuso un giro en los códigos previamente establecidos, transformándolos hasta tal punto que generó nuevas formas de arte que fueron legitimadas como tales.

⁴⁵⁷ Vid. Carrere y Saborit, 2000, pp. 198-200.

Según Carrere y Saborit,

La vanguardia acabó hipercodificada, no sólo en los estilos de cada uno de los movimientos que de ella surgieron, sino también en su propio mecanismo de avanzadilla, convertido en norma definitoria del arte, según la cual es norma romper la norma⁴⁵⁸.

Es decir, la vanguardia supuso tal revolución en los códigos pictóricos (y artísticos en general), que implicó una *hipercodificación*, o lo que es lo mismo, acabó por constatarse como un nuevo repertorio de códigos. Puede comprenderse, con ello, que *la ruptura tiende a reajustar la norma*⁴⁵⁹, de tal modo que lo que puede nacer como un conflicto que reta a las convenciones, con el tiempo puede igualmente convertirse en sistema. Una situación que, en sí misma, se presenta como una ironía del destino.

A este respecto, Eco sostiene que la *hipercodificación* puede darse cuando la expresión de los signos sufre una culturalización. En sus propias palabras:

Una de las consecuencias inmediatas para la estética y la crítica artística es que muchos fenómenos descienden del rango de los fenómenos «creativos» y de «inspiración» y se reincorporan a la convención social.

[...] Pero un estudio de esa clase adquiere importancia también para el proceso inverso, ya que sólo en la medida en que se reconozca a los fenómenos de convención como tales, será fácil identificar creatividad, innovación, invención en los casos en que se produzcan verdaderamente.⁴⁶⁰

A raíz de esta consideración puede entenderse que, si bien una creación novedosa (una transformación de los códigos) a menudo acaba por convertirse en convención, al mismo tiempo debe tenerse en cuenta que es un proceso necesario, ya que las

⁴⁵⁸ Carrere y Saborit, 2000, p. 200.

⁴⁵⁹ Vid. *Ibid.*, p. 201.

⁴⁶⁰ Eco, Umberto (1976), *Tratado de semiótica general* (trad. Carlos Manzano). Barcelona: Lumen, Palabra en el tiempo-122, 1977, p. 427.

innovaciones son reconocibles a causa de que contrastan con lo convencional, de tal modo que existe un proceso de circularidad y de dependencia entre lo convencional y lo novedoso⁴⁶¹.

2.2.2 Desvío de la norma

Tal y como hemos observado, se habla de retórica cuando se aborda una expresión con un sentido diferente del esperado, existiendo entre el sentido figurado y el propio alguna conexión donde se multiplican las posibilidades significantes. Es, por tanto, un modo de abordar los desvíos que pueden surgir en la significación. La retórica distingue cuatro operaciones básicas que subyacen bajo todo desvío: supresión, adjunción, sustitución, e intercambio o permutación. Estas requieren la existencia de reglas o normas de enunciación, sobre las que ejercerán una alteración.

A lo largo de la historia estas cuatro operaciones han sido aplicadas a la imagen visual en general, y también a la pintura. Se han desarrollado diversas teorías que contemplan las posibilidades significantes que pueden tener lugar dependiendo del modo en el que se resuelvan dentro de una obra. Pueden encontrarse estudios acerca de su influencia y de sus funciones en pintura en los tratados del Grupo μ y en la obra *Retórica de la pintura* de Carrere y Saborit, teorías a las que hacemos referencia a lo largo de esta investigación.

⁴⁶¹ Si observamos el panorama pictórico contemporáneo, consideramos que esta situación, en la que se da una *renovación del código*, está tomando forma en relación con el grafiti. Un tipo de arte urbano que puede ser comprendido como un estilo contestatario respecto a los códigos legitimados, pero al igual que ocurrió con las vanguardias, las cuales se institucionalizaron y perdieron su fuerza transgresora, lo que nació como *arte de la calle* hoy en día ocupa un lugar en las instituciones artísticas y forma parte del mercado del arte.

Prueba de ello es, por ejemplo, el festival de grafiti "Poliniza" que organiza la Universidad Politécnica de Valencia a modo de certamen [Vid. URL: upv.es/noticias-upv/noticia-5819-certamen-dentro-es.html]. Otro ejemplo lo encontramos en la exposición celebrada en el *Musée de la Poste* de París (11/2012-03/2013), donde se reunieron 70 obras de 11 artistas de prestigio internacional, todas ellas muestras de *arte callejero*. Una vez más, el arte se presenta como un reflejo de la sociedad: cuando consigue ser punto de atención de las instituciones, alcanza cierta legitimación, su valor artístico y económico aumenta, y se convierte en Arte en mayúsculas, entrando a formar parte de un esquema social. Sin embargo, debe advertirse que ello no significa que todas aquellas obras que queden fuera de dicho sistema no sean Arte, o viceversa.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

A partir de las operaciones citadas, surgen diversos tipos de figuras retóricas. Estas figuras, también denominadas *tropos*, implican una traslación de significado que puede suceder a nivel interno o externo. Es decir, conllevan un desvío que puede darse tanto argumental como plásticamente, y que será el que permitirá detectar, junto al sentido directo, una proposición figurada.

José Luis Caivano y Mabel Amanda López, en un congreso acerca del color, entendido como signo visual, explican que,

Las figuras retóricas se definen como un desvío, una transgresión conceptual o formal producida en un enunciado con el objeto de que el receptor lea una significación más allá de lo literal. Usualmente se considera que su terreno es la poética o el lenguaje figurado; sin embargo, estas operaciones atraviesan todo tipo de discurso y lenguaje.⁴⁶²

Las figuras retóricas pueden así comprenderse como un recurso poético que permite multiplicar las cadenas significantes de una obra y, tal y como indican Caivano y López, “al transgredir patrones establecidos (en poesía y artes plásticas) contribuyen en la configuración de nuevos cánones estéticos”⁴⁶³.

Se entiende, con ello, que para poder reconocer tanto una operación como una figura retórica, es necesario haber asimilado un modelo previo, un modo de enunciación convencional, capaz de generar una expectativa —lo que viene denominado como *isotopía*. De tal modo que, cuando dicha expectativa sea transgredida, o, tal y como hemos indicado anteriormente a partir de la teoría del grupo de Lieja, cuando la significación de lo percibido no coincida con la de lo

⁴⁶² Caivano, José Luis y López, Mabel Amanda (2002), “Usos retóricos del color: tropos en publicidad y arte”, en Caivano, José Luis, Amuchástegui, Rodrigo Hugo y López, Mabel Amanda (comp.), *Color: arte, diseño, tecnología y enseñanza*, ArgenColor 2002, Actas del sexto congreso argentino del color, Rosario, 9-12 sept. 2002. Buenos Aires: Grupo Argentino del color y La Colmena, 2004, p. 265.

⁴⁶³ Loc. Cit.

concebido, surgirá un desvío que dará lugar a la retórica. En tal caso estaremos ante un enunciado *alotópico*, es decir, una expresión con diversos sentidos⁴⁶⁴.

Teniendo en cuenta que un enunciado retórico implica un sentido figurado, la ironía podría ser comprendida como una forma de expresión retórica. Debe recordarse que a lo largo de la historia son muchos los que la han clasificado como tropo. De hecho, tal y como hemos mencionado en el primer capítulo⁴⁶⁵, ha sido contemplada como uno de los cuatro tropos maestros, junto con la metonimia, la metáfora y la sinécdoque. No obstante, también hemos podido observar que la ironía va más allá de su uso retórico. Ante la re-significación de un enunciado no pone de manifiesto un doble sentido concreto, sino que implica una apertura significativa crítica y filosófica con múltiples posibilidades significantes. Siendo así, consideramos que más que tratarse de una figura retórica, es un modo de expresión que se sirve de figuras retóricas.

Según Guido Almansi⁴⁶⁶, no puede demostrarse una «retórica de la ironía»:

La ironía no puede definirse mediante un modelo porque se basa en la insuficiencia de información; por el contrario, el análisis del discurso irónico no puede proceder sin modelos.⁴⁶⁷

Lo cual demuestra la imposibilidad de atrapar la ironía como mero tropo, y al mismo tiempo remarca que en las expresiones irónicas pueden encontrarse diversas estrategias que permitirán abordar la interpretación de manera más dirigida.

No vamos a profundizar en una teorización acerca de los posibles tropos, dado que es una cuestión que nos alejaría de nuestros propósitos. No obstante, a

⁴⁶⁴ Vid. Grupo μ (1992), 1993, pp. 231-234. Vid. supra, pp. 266-267.

⁴⁶⁵ Vid. supra, p. 77 [cap. I].

⁴⁶⁶ Guido Almansi (Italia, 1931-Suiza, 2001).

⁴⁶⁷ Almansi, Guido (1984), *Amica ironia*. Milán: Garzanti, p. 24. Apud. Mortara Garavelli, Bice (1988), *Manual de retórica* (trad. María José Vega). Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 1991², p. 191.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

continuación expondremos y ejemplificaremos visualmente las cuatro operaciones retóricas básicas, ya que, encontrándose bajo la forma de cualquier desvío, a través de ellas puede accederse a aquellos planos de significación que trascienden el sentido aparente de una obra. Más adelante, cuando nos adentremos en el tercer capítulo, presentaremos los tropos que más a menudo pueden encontrarse en las expresiones irónicas que surgen en pintura⁴⁶⁸.

* * *

Como ya hemos indicado, las cuatro operaciones retóricas básicas surgen dependiendo de cómo se articule la correspondencia entre el grado percibido y el grado concebido, es decir, teniendo en cuenta el tipo de conexión existente entre los elementos presentes en la obra y los elementos que son aludidos. A raíz de ello tienen lugar relaciones que son comprendidas en base a los términos *in praesentia* / *in absentia* (esto es, relaciones entre los elementos presentes en la obra, y relaciones entre los elementos presentes y los elementos aludidos).

La supresión se da cuando se omite algo pertinente, por lo que supone una relación *in absentia* entre lo presente en la obra y un elemento concebido. Es decir, algún elemento esperado es omitido.

La adjunción, por el contrario, implica la adición de un elemento no concebido como pertinente, o lo que es lo mismo, la existencia de un elemento no esperado, de tal modo que contempla una relación *in praesentia* y activa el principio de comparación entre el elemento añadido y el contexto local de la obra. En pintura, uno de los procedimientos más usuales de adición es la repetición o la acumulación⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ Vid. infra, p. 362 ss. [cap. III].

⁴⁶⁹ Vid. Carrere y Saborit, 2000, p. 235 ss.

En la sustitución, que viene a ser una doble operación que combina supresión y adjunción, algo no pertinente ocupa el lugar de algo pertinente. En este caso también se activa el principio de comparación (pero por medio de la alusión). La relación se da *in praesentia*, entre los elementos *añadidos* y el resto de elementos presentes en la obra. Asimismo, en esta operación resulta significativa la relación que puede generarse entre los elementos de la obra y la información omitida, dándose también una relación *in absentia*.

Por último, el intercambio o la permutación se produce cuando se da una modificación dentro del conjunto de los elementos que componen la obra. Es decir, cuando se altera el orden lógico con el que debería corresponderse lo representado, en base a lo convencional. Se cumple, por tanto, una relación *in praesentia* a través de la cual un orden convencional es alterado.

Queda de manifiesto que se trata de cuatro parámetros mediante los cuales poder describir el modo en el que se da la ruptura de un orden habitual o legitimado en la significación de una obra. De tal forma que permiten observar, más claramente, la posibilidad de que se rompan las expectativas del espectador, teniendo en cuenta las conexiones que surgen entre los elementos que componen la obra y aquellos que son aludidos. En suma, puede decirse que estas operaciones son capaces de desatar nuevas vías significantes que vayan más allá del aparente sentido que puede tener una obra.

A continuación proponemos diversas obras que ejemplifican estas operaciones, tanto a nivel argumental como formal. Acompañaremos cada una de ellas de un breve comentario en el que se expone el modo en el que cada operación retórica activa el proceso de significación, y plantearemos los aspectos más relevantes que, estando en relación con la operación retórica, impulsan al espectador a plantearse una relectura. Las obras son las siguientes: *White Series* de Xevi Vilaró⁴⁷⁰ y la serie

⁴⁷⁰ Xevi Vilaró Planas. Vid. URI: xevivilaro.com

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Voluntad de-forma de Lorena Amorós⁴⁷¹; *Carlyle* de Francesco Clemente⁴⁷² y *Txikillers* de Lorena Amorós; *A lo que hemos llegado* de Javier Cámara⁴⁷³ y *Retrato de un gentil espectador* de Joël Mestre⁴⁷⁴; y *Al Bosc I* de Rafael Bestard⁴⁷⁵ y *Maasai* de Fernando Vicente⁴⁷⁶.



SUPRESIÓN DE
CONTENIDO

28. *White Series*, óleo sobre metacrilato retro-iluminado, 175x125 cm., 2008. Xevi Vilaró.

⁴⁷¹ Lorena Amorós. Vid. URI: lorenaamoros.com

⁴⁷² Francesco Clemente. Vid. URI: francescoclemente.net

⁴⁷³ Javier Cámara Sánchez-Seco. Vid. URI: javiercamarapintor.blogspot.com.es/

⁴⁷⁴ Joël Mestre Froissard. Vid. URI: joelmestre.com

⁴⁷⁵ Rafael Bestard. Vid. URI: rafelbestard.tumblr.com/

⁴⁷⁶ Fernando Vicente. Vid. URI: fernandovicente.es

White Series:

La obra está dominada por un cromatismo gris que apoya la sensación de aislamiento, activando la vista con dos elementos rojos y con paralelas amarillas que generan la tensión necesaria para mantener la mirada alerta. Se nos muestra una imagen cotidiana que se desarrolla en un metro. El hecho de que el artista allá decidido *suprimir* la caracterización de las cabezas de las personas activa una vía significativa que, a primera vista, pone en juego cuestiones como la identidad, la comunicación personal o la colectividad. En el rostro, que aquí ha sido omitido, reside la identidad, mientras que el transporte urbano en cierto modo nos iguala, nos indiferencia. Se promueve así un discurso sobre la pérdida de la identidad dentro de la sociedad.

Si abordamos el contexto del artista, advertimos que las cabezas blancas son un elemento que se repite en varias de sus obras. El propio Vilaró nos ha señalado que están inspiradas en el libro *Hojas de hierba* del poeta y humanista Walt Whitman, *donde se anula al ser humano para dar paso a lo más puro, a la naturaleza*⁴⁷⁷. En base a dicho discurso este artista ha conformado un universo de imágenes en el que refleja dicha idea desde diversos puntos de vista. Observamos, así, que esta obra provoca una sensación que contrasta respecto al discurso que la acompaña, poniendo en tela de juicio la evolución de la naturaleza del ser humano frente a la riqueza y la grandeza de nuestra raíz natural. De esta manera, nos invita a sumergirnos en una reflexión acerca de la evolución del ser humano y de cómo parece haber llegado a perder su propia identidad.

La detección de la operación retórica funciona por tanto como desencadenante de una interpretación que, acompañada por conocimientos adyacentes, alcanza un discurso reflexivo que va más allá de lo que en una primera mirada puede captarse.

⁴⁷⁷ Vilaró, Xevi. Comunicación personal [correo electrónico, 16 abr. 2013].



29. *Voluntad de-forma* [serie], técnica mixta sobre tabla, medidas variables, 1999-2002.
Lorena Amorós

SUPRESIÓN FORMAL

Voluntad de-forma:

En este caso podemos observar un conjunto de obras donde lo que más llama la atención es el cromatismo, ya que en todas ellas hay una dominante naranja que consigue desnaturalizar las figuras representadas y conformar una atmósfera que genera cierto desasosiego, acentuado por el hecho de que en la mayoría de ellas hay algún detalle en color azul, que siendo complementario del naranja provoca fuertes contrastes. La supresión de aquellos colores que serían necesarios para completar una gama cromática convencional respecto a la representación de la figura humana y de los espacios en los que esta aparece, nos induce a reconsiderar la significación de las escenas.

Observamos, así, que se trata de escenas cotidianas que parecen provenir de fotografías de un álbum familiar. Lo cual contrasta con el modo en el que son representadas, ya que el tratamiento formal consigue promover una sensación abrupta y nada afectuosa, pese a la dominancia de un color cálido. Todo ello se acentúa si atendemos al título de la obra,

donde por medio de un juego de verbal la artista hace patente su intención de deformar aquello concebido como parte de la realidad perceptible. Más aún, si nos acercamos a su contexto, podemos conocer que se trata de una serie de obras que, efectivamente, han sido realizadas a partir de material audiovisual y fotográfico familiar. Según Amorós, “el resultado puede entenderse como un compendio de imágenes discontinuas de carácter irónico y sin límites definidos, cuya intención es desbaratar el archivo familiar”⁴⁷⁸. Así, en un texto que acompaña a la obra explica que lo que ha querido expresar es la necesidad humana de volvernos contra lo que fuimos en un pasado y ya no somos, contra lo que considerábamos que nos pertenecía y no logramos encontrar.



30. *Carlyle*, fresco, 1994, Francesco Clemente

ADJUNCIÓN DE CONTENIDO

⁴⁷⁸ Amorós, Lorena. Vid. URL: lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/voluntad_de-forma.html

Carlyle:

Se trata de una obra con una clara carga sexual. A causa de la repetición de la misma figura femenina –*adjunción*–, el peso significativo de la obra se ve enfatizado, y nos lleva a considerar que dicha insistencia puede tener una intención oculta.

Observamos, así, que el título de la obra resulta significativo, cumpliendo una *función complementaria*, ya que «Carlyle» hace alusión a Thomas Carlyle (a quien el artista también hace referencia en otras obras), un historiador y crítico social que consideraba las riquezas materiales como una falsedad, llegando a definir la economía como una «ciencia lúgubre» [*The dismal science*]⁴⁷⁹. Al mismo tiempo, observamos que Carlyle también es el nombre de un Grupo Financiero Americano que administra las fortunas de los más adinerados, factor paradójico que acentúa la intención crítica de esta obra.

Puede así interpretarse un paralelismo entre la sexualidad y la dominancia masculina en relación con el poder económico, que en este caso es atacado por una hilera de mujeres que podría ser interminable.

⁴⁷⁹ Cf. Carlyle, Thomas, "Occasional Discourse on the Negro Question". *Fraser's Magazine for Town and Country*, Londres, Febrero 1849.



31. *Txikillers* [serie], técnica mixta sobre tabla, medidas variables, 2002-2004.
Lorena Amorós

ADJUNCIÓN FORMAL

Txikillers:

Se trata de otra serie realizada por Lorena Amorós. En este caso vuelven a tener gran presencia los contrastes entre colores complementarios, pero nos encontramos con un nuevo aspecto que de algún modo consigue aunar el conjunto de las obras, y es que en todas ellas destaca la representación de texturas ornamentales, que aparecen yuxtapuestas a lo figurativo, y que además de ello se repiten *-doble adjunción-*. Se genera así una descontextualización y una ruptura con la armonía visual, que consigue promover una sensación de desconcierto.

Esta serie de obras está realizada tomando como referencia la serie previamente citada *Voluntad de-forma*, a partir de la idea de mostrar un imaginario de duplicidad de binomios como el bien y el mal, lo verdadero y lo falso, o lo siniestro y lo familiar⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Vid. URL: lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/voluntad_de-forma.html



SUSTITUCIÓN DE
CONTENIDO

32. *A lo que hemos llegado*, óleo sobre lienzo, 2009. Javier Cámara

A lo que hemos llegado:

En esta obra puede observarse una monja rezando. El estilo y los colores de la obra recuerdan a una obra clásica religiosa, de tal modo que no producen ningún tipo de alteración significativa. No obstante, la monja está rezando ante un cinturón de *Dolce & Gabbana* y un frasco de *Chanel*. Se genera así un contraste en la significación de la obra a causa de que los objetos citados sustituyen a los elementos ante los cuales convencionalmente se reza en el contexto de la religión cristiana – *sustitución* –.

A raíz de este contraste surge un discurso sobre la sociedad de consumo y sobre los valores de la sociedad actual, así como en torno al lugar que la religión ocupa en nuestros días. Esta consideración se ve subrayada mediante el título, que cumple una *función complementaria*,

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

proporcionándonos una pista acerca de la intención del artista de poner en duda la naturaleza de la realidad en la que vivimos.



SUSTITUCIÓN FORMAL

33. *Retrato de un gentil espectador*, collage, pigmento y látex, 195x150 cm., 1997. Serie "El espectador". Joël Mestre

Retrato de un gentil espectador:

En esta obra nos encontramos con una representación que contiene cierto aire surrealista. Domina un contraste entre azul violáceo y amarillo que provoca una sensación futurista, o cuando menos propia de un paraje no-naturalista respecto a lo convencional. Al fondo pueden reconocerse dos extraños animales con capa, que parecen lanzarse a un lago o volar sobre él. La imagen es presidida por un icono humano de los que se utilizan en la señalética. Sin embargo, entra en conflicto con nuestro

contexto habitual, ya que dicho icono está leyendo un libro, señalizando por tanto un acto de lectura, por lo que es un tipo de señal no convencional.

Además de ello, este icono se presenta como sustituto de una figura humana naturalizada. Puede por tanto interpretarse como una alusión metafórica a la simpleza humana, o incluso al "vaciamiento" de la humanidad, y se nos induce a su vez a pensar en la transformación social promovida por las nuevas tecnologías (idea acentuada por el cromatismo), y a la influencia que estas ejercen en nuestro desarrollo cognitivo.

Sobre la cabeza del icono caen en cascada unas bolas blancas con puntos negros, que pueden parecer ojos, envueltas en una masa informe. Por el modo en el que la masa crea finas líneas entre las que se encuentran las bolas, podría reconocerse en ello una metáfora de la influencia que ejercen las conexiones virtuales sobre nuestras mentes, subrayándose así la interpretación previamente expuesta. Tal y como puede leerse en un artículo referente a esta serie de obras casi metafísicas de Mestre, "más cerca de la ironía que del drama, sus fantasmagóricos e inertes personajes nos llevan a reflexionar sobre el tiempo y la ficción, en un incierto espacio-temporal de instantes fugaces como dígitos en una pantalla"⁴⁸¹.

El título, a su vez, sitúa al icono como espectador de lo que acontece, aspecto que enfatiza nuestro papel pasivo ante el inevitable desarrollo tecnológico. Con todo, puede decirse que se genera un conflicto argumental provocado, especialmente, por la relación entre el icono y el ser humano al que representa.

⁴⁸¹ Grafica Museums, "Joël Mestre Froissard" [artículo en línea]. *Artistas*, 20 en. 2012. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés (Valencia).
Vid. URL: museovilafames.wordpress.com/2012/01/20/joel-mestre-froissard/



INTERCAMBIO
(PERMUTACIÓN)
EN EL CONTENIDO

34. *Al bosc I*, óleo sobre tablero MDF, 160x180 cm., 2005. Rafael Bestard

Al bosc I:

En esta obra puede reconocerse una alusión al cuento popular de *Caperucita roja*. Sin embargo, la representación que este artista nos ofrece no se corresponde con el contenido de dicho relato, ya que los papeles de los personajes han sido invertidos —*permutación*—. Tal y como nos lo ha descrito el artista, “la niña (la inocente) arrastra la cabeza cortada de un lobo (representante del mal en la tradición de los cuentos infantiles)”⁴⁸².

Se genera así una alteración del orden de la historia original que provoca un discurso que invita al espectador a replantearse el grado de ingenuidad de los niños. El propio artista nos ha indicado que “lo que muestra el cuadro es lo terrible de la inocencia”⁴⁸³. Dicho aspecto se ve enfatizado a causa de que la niña evoca amabilidad y dulzura, vestida de

⁴⁸² Bestard, Rafael. Comunicación personal [correo electrónico, 30 abr. 2013].

⁴⁸³ Ídem.

blanco impoluto, lo cual contrasta con el hecho de que porte en su pequeña mano una cabeza de lobo que aún desprende sangre.

Por último, cabe señalar que el título no añade ningún tipo de información adyacente, cumpliendo una *función descriptiva*. En este caso resulta imprescindible el conocimiento previo del cuento al que alude la obra, sin el cual no podría reconocerse la alteración del mismo modo.



INTERCAMBIO
(PERMUTACIÓN) FORMAL

35. *Maasai*, acrílico sobre papel, 116x93'5 cm., 2004.
Serie "Atlas". Fernando Vicente.

Maasai:

En esta obra predomina una armonía entre azules, verdes, amarillos y naranjas, que van acordes con la representación. En la figura pueden observarse simultáneamente el mapa de África y el retrato de una mujer africana. Puede por tanto detectarse un juego visual generado por una

sustitución recíproca, un intercambio de información entre dos tipos de figuras en el que ambas se influyen mutuamente. Una estrategia retórica a la que Carrere y Saborit se refieren, más específicamente, como *interpenetración fundente*, es decir, como la conjunción de dos entidades concomitantes a causa de que comparten entre ambas ciertas propiedades, permitiendo el surgimiento de una nueva entidad donde pueden apreciarse una u otra indistintamente⁴⁸⁴.

Con todo, el perfil de la mujer y el mapa de África intercambian sus propiedades en una relación metonímica, o bien sinecdóquica, dado que la mujer puede ser comprendida como personificación del continente.

Si atendemos al título de la obra, observamos que el giro expresivo recién descrito es capaz de abrir un plano signifiante más amplio, ya que alude al pueblo de los Maasai. Estos viven en Kenia y en Tanzania, y generalmente se dedican al pastoreo, siendo un pueblo que no se asienta fácilmente en un mismo lugar. Han sufrido constantemente por la colonización, y poco a poco les han ido arrebatando sus territorios. Esta interpretación, que no carece de cierto halo subjetivo, puede a su vez verse justificada por el hecho de que la mujer aparece inclinando la cabeza, en un gesto que puede reconocerse como de sumisión o humillación. De tal forma que es posible observarla como una obra donde el doble intercambio entre el mapa y la mujer tiene un sentido que va más allá del mero juego visual, y que alerta de la situación del pueblo Maasai.

Por último, si atendemos al título de la serie a la que pertenece esta obra, observamos que hace referencia tanto al Atlas, en tanto colección de mapas, como a Atlas, titán de la mitología que tras revelarse contra los dioses del monte Olimpo fue condenado por Zeus a sostener sobre sus hombros la bóveda celeste para toda la eternidad. De hecho, en todas las obras que completan la serie existe una coincidencia entre mapas y

⁴⁸⁴ Vid. Carrere y Saborit, 2000, pp. 258-260.

diversas figuras, que, de algún modo, nos induce a pensar que detrás de cada obra existe una significación que va más allá del mero juego retórico visual.

2.2.3 Encuentro con la ironía

Llegados a este punto, podemos asegurar que una obra pictórica tiene la capacidad de promover un discurso que vaya más allá de lo evidente, que trascienda los límites de la significación que puede interpretarse en una primera mirada. Siendo así, hemos podido observar que la expresión pictórica cumple una serie de características, y que está ligada a una serie de operaciones y figuras retóricas. Todo ello hace posible el surgimiento de una figuración irónica en pintura.

Así, a lo largo de este capítulo hemos comprobado que entre la realidad que muestra una obra y la realidad del referente al que hace alusión se produce un distanciamiento que favorece la naturaleza crítica de la ironía. Igualmente, hemos observado que la falta de correspondencia entre la expresión y el contenido de una obra es un aspecto proclive a generar ironía, a causa de la contrariedad que puede llevar implícita. Puede también surgir un tipo de ironía de corte más filosófico, dado que puede ser provocada no por una alteración retórica de los elementos que conforman la obra sino por el contraste entre su contenido y la realidad a la que hace referencia.

Paralelamente, en numerosas ocasiones ha tomado presencia la relevancia de la contextualización, ya que sin ella no puede abordarse una figuración irónica, ni profundizarse en las posibles vías significantes que puede ofrecer una pintura, de tal modo que se resuelve como algo crucial para el desarrollo del proceso de significación.

2. LA EXPRESIÓN PICTÓRICA

Por último, hemos observado que la retórica visual nace a raíz de un imaginario colectivo que predetermina una serie de saberes visuales. De tal modo que supone la ruptura de expectativas, lo cual se presenta como un aspecto proclive a generar ironía, ya que además de atender contra lo convencional, permite el acceso a un plano de interpretación que traspasa las significaciones aparentes de una obra. Con ello, hemos prestado atención a las cuatro operaciones retóricas básicas que pueden encontrarse en las obras pictóricas.

A continuación proponemos una breve interpretación de la obra *Decisión de vital importancia* (2003), de los artistas tinerfeños Martín y Sicilia⁴⁸⁵. Observaremos, así, el modo en el que una obra pictórica puede promover un proceso de significación que trascienda lo aparente y que ponga en tela de juicio lo convencional, siendo capaz de llevar al espectador a un terreno proclive para el surgimiento de la ironía.



36. *Decisión de vital importancia*, 95x186 cm., óleo sobre lienzo, 2003. Serie "Vidas ejemplares". Martín y Sicilia

⁴⁸⁵ José Arturo Martín y Javier Sicilia (Santa Cruz de Tenerife, 1974 y 1971). Vid. URI: martinysicilia.com

Decisión de vital importancia:

Esta obra ejemplifica el modo en el que pueden generarse una serie de cadenas significantes que obligarán al espectador a realizar una doble lectura, a partir de las relaciones entre el nivel percibido y el nivel concebido. Puede considerarse, igualmente, un buen ejemplo de ironía.

Se nos muestra una escena en un interior, lo que parece un dormitorio. Observamos una cama y a su lado un cuadro de gran tamaño apoyado en el suelo y en la pared. Puede apreciarse que sobre la cama hay un pequeño cartel, similar a los que llevan el precio de un objeto en una tienda. Se establece así el escenario donde se desarrolla la escena.

Un joven cabizbajo está sentado en la cama. Tal vez esté cansado, tal vez esté pensando en comprar un dormitorio. La segunda idea se refuerza una vez leemos el título, *Decisión de vital importancia*, ya que puede deducirse que el joven puede estar dudando o reflexionando sobre algo. Sin embargo, no sabemos sobre qué.

-Nuestro conocimiento previo del entorno social nos permite reconocer el lugar donde se desarrolla la acción. Al mismo tiempo, hemos podido detectar que se oculta cierta información (*supresión de contenido*), ya que no se nos dice qué es lo que el joven debe decidir-.

Si observamos de nuevo la obra con una actitud más crítica, y tratamos de poner en juego la información que poseemos, la descripción comienza a sufrir una transformación. Lo que activa nuestra curiosidad es el cuadro que hay dentro de la obra, en el que aparece representado un paisaje boscoso profundo, en tonos oscuros, y con una apariencia tenebrosa. Si algo nos indica que dicho cuadro puede influir en el sentido de la obra, es el hecho de que no se corresponde con el tipo de cuadros que suelen encontrarse en una tienda de dormitorios (*ruptura de expectativa*). Además de ello, puede apreciarse que la postura del chico, algo recogida, hace que tenga su cabeza, y por tanto su mente, dentro del cuadro, lo cual nos lleva a pensar en lo tortuoso que puede resultar tomar una decisión.

Si, por lo tanto, comenzamos nuestra interpretación a partir de la presencia del cuadro, alcanzamos a considerar la posibilidad de que puede tratarse de una metáfora respecto al estado anímico del joven representado.

-El cuadro del interior de la obra funciona como desencadenante de vías significantes que superan lo aparente. Retóricamente opera como adjunción, puesto que es un elemento que podría no formar parte de una escena como esta, y que, sin embargo, impulsa a captar una posible comparación entre la imagen que representa y el estado de ánimo del chico. Por otra parte, si aceptamos el cuadro como elemento de la escena, se cumple una operación de permutación, puesto que el orden lógico es alterado (tal y como hemos indicado, se trata de un cuadro que no se corresponde con los que suelen encontrarse en el sector de decoración de las superficies de venta de dormitorios)-.

Nos encontramos, por tanto, ante un nuevo panorama significativo, donde lo que parecía una escena común se convierte en un conflicto de sentidos que nos lleva a observar la obra con una mirada renovada. Por una parte, podríamos pensar que el chico está decidiendo la compra de un dormitorio, idea promovida por el pequeño cartel situado sobre la cama. Por otra parte, puede interpretarse que sus pensamientos van más allá de una compra, que realmente decide algo trascendente, dada la influencia del cuadro que se encuentra junto a él. A raíz de ello, desde nuestro punto de vista subjetivo consideramos que esta obra representa la gran importancia que a menudo damos a decisiones que, en sí mismas, no son de *vital importancia*.

Finalmente, nos vemos impulsados a preguntarnos si esta obra es capaz de generar algún tipo de figuración irónica. Observamos, así, que entraña una serie de significaciones que dan paso a un acto reflexivo acerca de los actos superficiales que ocupan nuestras vidas y que pueden llegar a apoderarse de nuestro ser, instalándose en nosotros como valores trascendentales. Con ello, nos vemos inducidos a sumirnos en un

juego de oposiciones, en una oscilación que fluye entre lo superficial y lo trascendente, donde deberemos encontrar el equilibrio a partir de nuestra propia experiencia.

En base a los aspectos que hemos tratado hasta ahora acerca de la ironía y sobre el funcionamiento de la pintura, observamos que la obra recién interpretada tiene la capacidad de promover una figuración irónica que nos empuja a una incertidumbre de la que tan solo podremos salir mediante nuestro propio pie. Debe aun así considerarse que dicha ironía aparece en la obra en tanto nace en nosotros mismos; es decir, su materialización dependerá de la mirada de cada espectador.

Llegados a este punto, nos preguntamos qué tipo de ironía genera la obra recién interpretada, y, más concretamente, si en pintura pueden diferenciarse diversos tipos de ironía. Es por ello que en el siguiente capítulo nos sumiremos en el estudio del comportamiento de la ironía en pintura, con tal de observar cuáles son los principales aspectos que deben contemplarse para poder reconocer si una obra es capaz de concebir ironía, cuáles son los factores que pueden ayudarnos a detectarla y, con ello, cuáles son las diversas formas de ironía que pueden surgir en pintura.

Para finalizar, cabe subrayar que gracias a las indagaciones realizadas a lo largo de este capítulo hemos podido constatar que para tratar acerca del proceso de significación de una obra pictórica, con la intención de detectar una figuración irónica, es necesario tener la capacidad de reconocer las normas que se corresponden con una obra y de detectar si existe algún giro que afecte a dichas normas. Para ello deben valorarse las diversas convenciones que pueden afectar a la obra, por lo que la contextualización y el enfoque pragmático resultan cruciales. Será igualmente necesaria una predisposición a adoptar una actitud crítica, y tener ciertas aptitudes para poder captar los posibles dobles sentidos que puedan interferir en las cadenas significantes.

CAPÍTULO III

EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

Le recours ironique en peinture

*Das Auge sieht, was es sucht.*⁴⁸⁶

Max Slevogt

En cierto modo, la poética permite comprender el nexo de unión entre pintura e ironía. Si consideramos el funcionamiento general del proceso de significación de una obra pictórica, puede decirse que se asemeja al de la poesía, puesto que es de carácter abierto y depende en alto grado de las capacidades sensitivas y cognitivas del intérprete. Ya en el siglo XV Leonardo da Vinci⁴⁸⁷, en su *Tratado de pintura* (ca. 1498), expresaba:

La pintura es poesía muda y la poesía es pintura ciega, pero ambas intentan imitar a la naturaleza tanto cuanto les es posible.⁴⁸⁸

Da Vinci dejaba así constancia de la íntima relación que guardan pintura y poesía entre sí, y subrayaba el sentido más profundo del arte, el de imitar el entorno en el que vivimos, la realidad que percibimos.

Si volvemos la mirada a la ironía, observamos que, según Pierre Schoentjes,

L'ironie n'est pas une matière à côté des sentiments ; c'est la forme même de la poésie, qui rendra acceptable l'expression du subjectif et ses débordements.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ "El ojo ve aquello que busca" (trad. personal). Celebre cita del pintor Max Slevogt (Alemania, 1868-1932).

⁴⁸⁷ Leonardo di ser Piero da Vinci (Italia, 1452-Francia,1519).

⁴⁸⁸ Vinci, Leonardo da (ca. 1498), *Tratado de pintura* (trad. Ángel González García). Madrid: Akal, Básica de bolsillo, 2007, p. 55. Se trata de una frase que tiene su origen en una expresión que Plutarco atribuyó al poeta griego Simónides de Ceos (a. C. 556- a. C. 476), que dice: "Pintura, poesía muda". Vid. Soto, Myrna (2005), *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 154-155.

⁴⁸⁹ "La ironía no es una materia del lado de los sentimientos; es la propia forma de la poesía, que vuelve aceptable la expresión de lo subjetivo y sus desbordamientos" (trad. personal). Schoentjes, 2001, p. 204.

Observamos, con ello, que la ironía puede ser comprendida como una forma de abordar la relatividad inherente a la realidad perceptible, y que forma parte del mismo entramado en el que se encuentran la expresión pictórica y la poética. Puede decirse, así, que alcanza su plenitud a través de aquellos modos de expresión que, como la pintura, ofrecen un proceso de significación abierto.

A partir de la investigación realizada hasta ahora, observamos que, desde un punto de vista acotado por los límites que dibuja el proceso de interpretación de una obra pictórica, la ironía se presenta como una estrategia de comunicación que se despliega en el plano de la significación. Opera en las cadenas significantes e induce al espectador a trascender los significados superficiales, poniendo en duda los valores y los convencionalismos arraigados a aquello a lo que la obra alude, es decir, desmitificando su constitución como *realidad* o *verdad* absoluta.

Para poder generar ironía, una obra pictórica tiene que hacer referencia a la realidad perceptible, esto es, a *una realidad ya existente*, sea física o mental. Dicha referencia supone una toma de conciencia del entorno, por lo que el contexto influye en ella inevitablemente, así como la perspectiva del autor y las reflexiones del espectador, quien deberá adentrarse en un diálogo con la obra y consigo mismo. Recalcamos, con ello, que en el devenir de la ironía la labor pragmática es de gran relevancia, ya que es esta la que estudia las relaciones que se dan entre la triada autor-espectador-obra y sus respectivos contextos. Tanto el papel que cumple la *realidad* en todo este entramado como el vínculo entre autor, espectador y obra, son dos de los factores sobre los que trabajaremos en las siguientes páginas.

Primeramente conviene advertir que la pintura figurativa es, ya de por sí, un modo de reflejar la realidad en la que vivimos desde la distancia que le permite su caracterización como campo artístico de observación y de conocimiento.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

En este sentido, el pintor Joël Mestre⁴⁹⁰ sostiene que,

El arte, como la ciencia, tiene esa capacidad de ampliar el espectro de realidades. En su mano está el ir cuestionando esas “Verdades” con mayúsculas que a menudo parecen inamovibles.⁴⁹¹

La pintura se resuelve, por tanto, como un modo de comunicación que procura un proceso de significación abierto e íntimamente ligado a la realidad perceptible, pero que al mismo tiempo permite abordarla a través de una mirada renovada. Desde esta perspectiva, puede decirse que la ironía es una herramienta para guiar el abanico de realidades que se abre mediante la pintura, con el fin de cuestionar la naturaleza de la realidad a la que hace referencia e impulsando al espectador a sumergirse en un diálogo reflexivo.

Llegados a este punto, nuestro principal objetivo es indagar más específicamente acerca del modo en el que puede ser concebida una figuración irónica en las obras pictóricas, con el fin de dilucidar cómo se complementan entre sí pintura e ironía y qué particularidades precisa una obra pictórica para poder albergar una figuración irónica. Para ello, el planteamiento de este capítulo se desarrollará en base a tres vías principales.

Comenzaremos describiendo cuatro parámetros que forman parte de cualquier obra pictórica capaz de generar una figuración irónica. La identificación de dichos condicionantes nos permitirá rasar el terreno en el que surge la ironía. Seguidamente exploraremos los principales aspectos que pueden funcionar como indicadores de una posible figuración irónica en pintura. Estos ayudarán al espectador a reconocer los desvíos de significación, y facilitarán, por tanto, el encuentro con la ironía. Por último, y tomando como base la investigación

⁴⁹⁰ Joël Mestre (1966, Valencia).

⁴⁹¹ Mestre, Joël. En “Mitología doméstica”, entrevista realizada por Cristóbal Álvarez Teruel, con motivo de la exposición en la Galería *My Name's Lolita Art* de Madrid (en. 2006). Disponible en URI: joelmestre.com

desarrollada de antemano, propondremos una clasificación general que recogerá los modos básicos en los que la ironía que puede originarse en pintura.

La necesidad taxonómica que nos lleva a realizar un estudio semejante contrasta en cierto modo con la propia ironía e incluso con el carácter abierto de la pintura, ya que, tal y como venimos demostrando, la polisemia es una de las características principales de cualquier obra pictórica y la ironía, por su parte, no puede estar sujeta a términos o definiciones invariables. No obstante, nuestra propia naturaleza nos impulsa a observar detenidamente y con gran curiosidad el comportamiento de la ironía en las obras pictóricas, con el fin de explorar los modos de comunicación de los que nos valemos.

A este respecto, el pintor José Luis Tolosa señala que, las taxonomías,

No son más que un medio de fortuna indispensable para tratar de comprender una realidad que no las posee. Deben de utilizarse como el mapa para situarse en un determinado territorio que queremos recorrer o explorar. Confundir la taxonomía con la realidad equivale a confundir el mapa con el territorio.⁴⁹²

Nuestra tarea será, por tanto, la de diseñar un mapa que esclarezca el camino del espectador en la travesía del proceso de significación de una obra pictórica, teniendo como fin el encuentro con la ironía.

⁴⁹² Tolosa, 2003, p. 35.

INTRODUCTION AU CHAPITRE III

*Das Auge sieht, was es sucht.*⁴⁹³

Max Slevogt

D'une certaine façon, la poétique permet de comprendre le lien d'union entre peinture et ironie. Si nous considérons le fonctionnement général du processus de signification d'une œuvre picturale, on peut dire qu'il s'assimile à celui de la poésie, puisqu'il a un caractère ouvert et dépend en grande partie des capacités sensibles et cognitives de l'interprète. Déjà au XVe siècle Leonardo da Vinci⁴⁹⁴, exprimait dans son *Traité de peinture* (ca. 1498) :

La peinture est la poésie muette et la poésie est la peinture aveugle, mais les deux essaient d'imiter la nature autant que cela leur est possible.⁴⁹⁵

Da Vinci rapportait ainsi la relation intime qu'il y a entre peinture et poésie, et il soulignait le sens le plus profond de l'art, celui d'imiter l'environnement où nous vivons, la réalité que nous percevons.

Si nous regardons l'ironie, nous observons que, selon Pierre Schoentjes,

L'ironie n'est pas une matière à côté des sentiments ; c'est la forme même de la poésie, qui rendra acceptable l'expression du subjectif et ses débordements.⁴⁹⁶

⁴⁹³ « L'œil voit ce qu'il cherche » (trad. personnelle). Citation célèbre du peintre Max Slevogt (Allemagne, 1868-1932).

⁴⁹⁴ Leonardo di ser Piero da Vinci (Italie, 1452-France, 1519).

⁴⁹⁵ Vinci, Leonardo da (ca. 1498), *Tratado de pintura* (trad. Ángel González García). Madrid: Akal, Básica de bolsillo, 2007, p. 55. Il s'agit d'une phrase qui date d'une expression que Plutarque attribua au poète grec Simónides de Ceos (556 av. J. - 476 av. J.), qui dit : "Peinture, poésie muette". Vid. Soto, Myrna (2005), *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 154-155.

⁴⁹⁶ Schoentjes, 2001, p. 204.

Nous observons, par là, que l'ironie peut être comprise comme une façon d'aborder la relativité inhérente à la réalité perceptible, et qu'elle fait partie du même réseau où se trouvent l'expression picturale et la poétique. On peut dire, ainsi, qu'elle atteint sa plénitude à travers ces modes d'expression qui, comme la peinture, offrent un processus ouvert de signification.

À partir de la recherche réalisée jusqu'à présent, nous observons que, d'un point de vue restreint par les limites dessinées par le processus d'interprétation d'une œuvre picturale, l'ironie se présente comme une stratégie de communication qui se déploie dans le plan de la signification. Elle agit dans les chaînes signifiantes et induit le spectateur à dépasser les signifiés superficiels, mettant en doute les valeurs et les conventionnalismes enracinés au sein de ce à quoi l'œuvre fait allusion, c'est-à-dire, en démythifiant sa constitution comme *réalité* ou *vérité* absolue.

Pour pouvoir générer de l'ironie, une œuvre picturale doit faire référence à la réalité perceptible, c'est-à-dire à *une réalité déjà existante*, qu'elle soit physique ou mentale. Cette référence suppose une prise de conscience de l'environnement, de telle sorte que le contexte influe inévitablement sur elle, ainsi que la perspective de l'auteur et les réflexions du spectateur, qui devra entrer dans un dialogue avec l'œuvre et avec lui-même. Nous soulignons, par là, que le travail pragmatique est d'une grande importance dans l'évolution de l'ironie, puisqu'il c'est lui qui étudie les relations qu'il y a dans la triade auteur – spectateur – œuvre et leurs contextes respectifs. Le rôle que la réalité accomplit dans tout ce réseau aussi bien que le lien entre auteur, spectateur et œuvre, sont deux facteurs sur lesquels nous travaillerons dans les pages suivantes.

Il convient premièrement de remarquer que la peinture figurative est, déjà en elle-même, une façon de refléter la réalité où nous vivons à partir de la distance qui lui permet sa caractérisation comme champ artistique d'observation et de connaissance.

Dans ce sens, le peintre Joël Mestre⁴⁹⁷ soutient que,

El arte, como la ciencia, tiene esa capacidad de ampliar el espectro de realidades. En su mano está el ir cuestionando esas “Verdades” con mayúsculas que a menudo parecen inamovibles.⁴⁹⁸

La peinture est donc résolue, comme une manière de communication qui procure un processus de signification ouvert et intimement lié à la réalité perceptible, mais qui, en même temps, permet de l'aborder à travers un nouveau regard. Depuis cette perspective, on peut dire que l'ironie est un outil pour guider l'éventail des réalités qui s'ouvre moyennant la peinture, afin de remettre en question la nature de la réalité à laquelle elle fait référence, tout en poussant le spectateur à s'immerger dans un dialogue réflexif.

Arrivés à ce point, notre objectif principal est de faire des recherches plus spécifiques sur la façon de concevoir une figuration ironique dans les œuvres picturales, afin d'élucider comment peinture et ironie se complètent entre elles et quelles sont les particularités nécessaires pour qu'une œuvre picturale puisse soulever une figuration ironique. Pour cela, l'exposition de ce chapitre se développera à partir de trois voies principales.

Nous commencerons par décrire quatre paramètres qui font partie de n'importe quelle œuvre picturale capable de générer une figuration ironique. L'identification de ces conditions nous permettra de raser le terrain dans lequel surgit l'ironie. Ensuite nous explorerons les aspects principaux qui peuvent fonctionner comme indicateurs d'une possible figuration ironique en peinture. Ceux-ci aideront le spectateur à reconnaître les déviations de signification, et faciliteront, donc, la

⁴⁹⁷ Joël Mestre (1966, Valence).

⁴⁹⁸ “L'art, comme la science, a cette capacité d'agrandir le spectre de réalités. Il dépend de lui de controvertir ces « Vérités » avec un V majuscule qui semblent souvent inamovibles » (trad. personnelle). Mestre, Joël. En “Mitología doméstica”, entrevista realizada por Cristóbal Álvarez Teruel, con motivo de la exposición en la Galería *My Name's Lolita Art* de Madrid (en. 2006). Disponible sur URI: joelmestre.com

rencontre avec l'ironie. Finalement, et partant de la recherche développée avant, nous proposerons une classification générale qui recueillera les façons basiques où peut naître l'ironie.

La nécessité taxonomique qui nous amène à réaliser une telle étude contraste d'une certaine manière avec l'ironie elle-même, voire avec le caractère ouvert de la peinture, puisque, comme nous l'avons démontré, la polysémie est l'une des caractéristiques principales de n'importe quelle œuvre picturale et l'ironie, pour sa part, ne peut pas être soumise à des limites ou des définitions invariables. Cependant, notre propre nature nous pousse à observer attentivement et avec une grande curiosité le comportement de l'ironie dans les œuvres picturales, afin d'explorer les manières de communication dont nous nous servons.

À ce sujet, le peintre José Luis Tolosa signale que, les taxonomies,

No son más que un medio de fortuna indispensable para tratar de comprender una realidad que no las posee. Deben de utilizarse como el mapa para situarse en un determinado territorio que queremos recorrer o explorar. Confundir la taxonomía con la realidad equivale a confundir el mapa con el territorio.⁴⁹⁹

Notre tâche sera, donc, de dessiner une carte qui éclaire le chemin du spectateur dans la traversée du processus de signification d'une œuvre picturale, dont la fin est la rencontre avec l'ironie.

⁴⁹⁹ « Elles ne sont qu'un moyen de fortune indispensable pour essayer de comprendre une réalité qui ne les possède pas. Elles doivent être utilisées comme la carte pour se situer dans un territoire déterminé que nous voulons parcourir ou explorer. Confondre la taxonomie avec la réalité revient à confondre la carte avec le territoire » (trad. personnelle). Tolosa, 2003, p. 35.

3.1 PARÁMETROS DEL PROCEDER IRÓNICO EN PINTURA

A causa de la polisemia inherente a las obras pictóricas y del proceder dialéctico de la ironía, navegar en las distancias y desplazamientos que genera una figuración irónica en pintura implica la posibilidad de sentirse a la deriva. Sin embargo, teniendo en consideración las cuestiones que presentamos a continuación resultará más sencillo orientarse en el mar de significaciones en el que uno puede verse envuelto.

Se trata de cuatro parámetros básicos que, en base a la investigación desarrollada hasta ahora, creemos que conforman el marco general en el que se circunscribe cualquier obra pictórica capaz de generar ironía, de tal modo que facilitarán la tarea exegética. Pueden considerarse como *factores de observación* que, si bien deben valorarse antes de pasar a dilucidar el género de ironía que puede surgir en una obra, también irán construyéndose a sí mismos a lo largo del proceso de interpretación⁵⁰⁰.

En primer lugar observaremos cuál es la naturaleza de *lo convencional*; abordaremos así el papel que las convenciones cumplen en la relación entre ambos modos de expresión. En segundo lugar haremos referencia a la *realidad que se conforma a través de la pintura*; tendremos en cuenta el desplazamiento significativo que acae a partir del contraste entre el grado percibido y el grado concebido de una obra, y el modo en el que dicho contraste influye en la conformación de una figuración irónica. Seguidamente estudiaremos cómo se constituye el *marco comunicativo* en el que una obra debe estar circunscrita; valoraremos, con ello, el papel que cumplen el autor y el espectador en el proceso de significación de una obra pictórica capaz de generar

⁵⁰⁰ Para abordar este planteamiento hemos tomado como referencia la teoría aplicada a la literatura de Pere Ballart. Evidentemente, las condiciones que aquí exponemos difieren de la tesis que Ballart sostiene, mas, siendo literatura y pintura dos campos pertenecientes tanto al área de la comunicación como a lo artístico, creemos fructífero haber partido de las consideraciones expuestas por Ballart. Se trata de una teoría de carácter generativo que plasma una serie de invariantes capaces de generar la mayor cantidad de variables posibles, pero con tal de no encerrar la ironía en términos taxonómicos inamovibles. Vid. Ballart, 1994, cap. IV.

ironía. Por último, atenderemos a los estados de ánimo que generalmente provoca una figuración irónica, a los que nos referiremos como *efectos emotivos*; gracias a ello podremos definir los campos temáticos en los que la expresión irónica encuentra su mayor exaltación.

En suma, son cuatro factores que condicionan el proceder de la ironía dentro de las obras pictóricas, por lo que resulta necesario tenerlos en consideración. Puede decirse que constituyen la base para el consiguiente estudio acerca de los aspectos que tienden a propiciar figuraciones irónicas, así como para poder definir, finalmente, las formas de ironía que tienen lugar en las obras pictóricas.

3.1.1 Lo convencional en la comunicación

A lo largo de la investigación se ha constatado que uno de los principales aspectos que deben valorarse es que toda obra pictórica capaz de generar ironía estará estrechamente ligada a lo convencional. Si el espectador tiene la capacidad de reconocer los convencionalismos con los que una obra está ligada, le será posible detectar la ruptura de los mismos. De hecho, más adelante⁵⁰¹ observaremos que la ruptura de las convenciones puede ser comprendida como un indicador de ironía; será entonces cuando abordemos las convenciones que habitualmente se ponen en cuestión por medio de la pintura. Lo que ahora requiere nuestra atención es observar, más específicamente, la naturaleza de lo convencional y el papel que cumple en la relación entre pintura e ironía.

Primeramente debemos señalar que una convención se corresponde con aquello que no «es» por naturaleza sino que se constituye en base a un acuerdo o norma que lo sustenta. Siendo así, concebimos como convención tanto las legitimaciones de carácter general como aquellas que surgen a raíz de los usos y de los hábitos

⁵⁰¹ Vid. infra, p. 353 ss.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

propios de una comunidad concreta. Pero debe tenerse en cuenta que no siempre resulta fácil ser consciente del grado hasta el que uno está condicionado por lo convencional, puesto que a menudo llega a *naturalizarse*, a establecerse como orden *lógico*; esto afecta directamente a la creación y a la interpretación de una obra pictórica. Se subraya, así, que la valoración del contexto es de suma relevancia, ya que permite tomar conciencia de las convenciones a las que una obra puede estar sujeta, y de las que pueden afectar al autor, e incluso a nosotros mismos como espectadores.

En definitiva, las convenciones son normas o acuerdos de los que el ser humano se vale para ordenar y definir el entorno que le rodea. Puede decirse que limitan el sentido y la capacidad de desarrollo de aquello que abarcan y, paradójicamente, al mismo tiempo permiten estudiarlo más profundamente. Con ello, debe advertirse que generalmente las convenciones se sostienen sobre razones socio-culturales, y se sobreentiende, por tanto, que son variables, sobretodo dependiendo del contexto espacio-temporal. A causa de ello, reiteramos que es ineludible prestar especial atención al contexto y a las relaciones pragmáticas, así como plantearse qué es lo que se supone «conocido» o «dado por hecho».

Asimismo, debe valorarse que lo convencional está a su vez asociado a una serie de saberes compartidos que se sustentan sobre supuestos cultural o socialmente legitimados. Estos son también denominados como «imaginario colectivo», una acepción que refleja el modo en el que compartimos diversos tipos de pensamientos, aunque no estén sujetos a cimientos objetivos. Es decir, es un modo de hacer referencia no solo a convenciones de carácter general, sino a todos aquellos modos de pensamiento que subyacen a la comprensión de la realidad en la que vivimos, ideas que a menudo incluso son contempladas como *verdades*.

En relación con ello, creemos significativo citar al antropólogo francés Lévi-Strauss, quien indica que,

Chaque civilisation a tendance à surestimer l'orientation objective de sa pensée, c'est donc qu'elle n'est jamais absente.⁵⁰²

Este autor demuestra, así, que el imaginario colectivo influye en nosotros de tal modo que incluso puede resultarnos dificultoso desprendernos de él y, por tanto, tomar distancia respecto a pensamientos y a hábitos que en realidad no son verdades absolutas, ya que su base radica en una puesta en común.

Igualmente, el filósofo Friedrich Nietzsche⁵⁰³ sostiene que, si llegamos a establecer qué es lo que debe ser concebido como «verdad», es a causa de la necesidad que tenemos de entendernos entre nosotros. De tal forma que todo aquello que es comprendido como *verdad* es en realidad una ilusión, y toda denominación no es sino una mera metáfora de lo que se presenta ante nosotros.

En este sentido, Nietzsche expone que,

Cabe admirar en este caso al hombre como poderoso genio constructor, que acierta a levantar sobre cimientos inestables y, por así decirlo, sobre agua en movimiento una catedral de conceptos infinitamente compleja: ciertamente, para encontrar apoyo en tales cimientos debe tratarse de un edificio hecho como de telarañas, suficientemente liviano para ser transportado por las olas, suficientemente firme para no desintegrarse ante cualquier soplo de viento.⁵⁰⁴

Comprendemos, con ello, que la realidad perceptible, en tanto construcción ligada a convenciones y a un *imaginario colectivo* —dos vías que son a su vez convergentes—, es susceptible de ser puesta en duda. De tal manera que, tanto lo convencional como el imaginario colectivo funcionan como *generadores de normas* proclives a ser

⁵⁰² “Cada civilización tiende a sobrestimar la orientación objetiva de su pensamiento, y es porque este nunca está ausente” (trad. personal). Lévi-Strauss, Claude (1962), *La pensée sauvage*. Paris: Plon, p. 5.

⁵⁰³ Friedrich Nietzsche (Alemania, 1844-1900).

⁵⁰⁴ Nietzsche, Friedrich (1873), “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. En: Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*; y, Vaihinger, Hans, *La voluntad de ilusión en Nietzsche* (trad. Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña). Madrid: Tecnos, 2007⁵, p. 27.

interferidas, y, en consecuencia, pueden ser contemplados como parámetros inherentes a las representaciones en clave irónica.

Asimismo, es necesario advertir que un mismo espectador puede pertenecer a varios *imaginarios*. Es decir, una misma persona posee conocimientos de diversa índole, que compartirá con grupos diferentes. Se trata de una reflexión subrayada por Hutcheon, en quien Schoentjes se apoya al afirmar que,

[On] appartient ainsi simultanément à différentes communautés ayant chacune des valeurs particulières, des normes spécifiques et une idéologie propre.⁵⁰⁵

En este mismo orden de ideas, el filósofo Vicente Raga Rosaleny indica que la ironía forma parte de procesos comunicativos que se generan a partir de comunidades discursivas. En sus propias palabras:

Todos pertenecemos a varias comunidades discursivas, cada una con sus concordancias, acuerdos, que no convenciones, en los cuales nos encontramos conviviendo y conviviendo, y que serían restrictivos y capacitantes. Esto es, facilitarían captar las ironías que reposan y nacen de las comunidades discursivas a las que pertenecemos, y nos dificultarían captar otras.⁵⁰⁶

Seguidamente, este autor hace una anotación semejante al planteamiento de Schoentjes, al señalar que dichas comunidades discursivas son *fuzzy sets* (conjuntos difusos). Es decir, que son conocimientos tácitos cuyos límites resultan borrosos, de tal modo que la pertenencia a una comunidad discursiva se muestra variable.

⁵⁰⁵ "Pertenecemos simultáneamente a diferentes comunidades, teniendo cada una de ellas sus valores particulares, sus normas específicas y una ideología propia" (trad. personal). Schoentjes, 2001, p. 196. Vid. Hutcheon, 1994, p. 18.

⁵⁰⁶ Raga Rosaleny, Vicente, "La ironía se dice de muchas maneras". *Δαίμων Daimon* [en línea]. Suplemento 2 (2008), p. 116.

Disponible en URL: revistas.um.es/daimon/issue/view/9911

En suma, puede decirse que en cada uno de nosotros confluyen una serie de saberes que compartimos con diversas comunidades, los cuales nos permiten establecer un orden en nuestras ideas. Sin embargo, si bien dicho orden a menudo llega a configurarse en nuestra mente como un «orden natural», es tan personal como aleatorio. De tal modo que la normalización que se genera en base al mismo es susceptible de ser puesta en duda, dando así pie a contrastes entre lo aparente y lo real –cuestión que será abordada en el siguiente apartado–, y permitiendo un discurso ambiguo, idóneo para el surgimiento de una figuración irónica.

* * *

A partir de los convencionalismos y de los saberes compartidos tiene lugar una normalización que se sustenta sobre una serie de expectativas⁵⁰⁷. Cuando estas se ven interrumpidas, entonces el proceso de significación sufre un giro que requerirá una labor de interpretación más compleja, en la cual deberá prestarse especial atención a los diversos contextos con los que la obra puede estar relacionada.

Dicho giro subyace a toda obra irónica, puesto que cuando las normas se ven transgredidas las cadenas significantes se distorsionan y se potencia la ambigüedad, de tal modo que el proceso de significación se ve inmerso en un estado propicio para provocar alteraciones que generen contradicciones y que induzcan a la reflexión. Por tanto, una figuración irónica toma forma cuando el espectador se ve promovido a oscilar entre la normalización a la que está sujeta la obra, y los nuevos planos de significación que surgen a partir de los desvíos.

En este sentido, Ballart indica que,

⁵⁰⁷ Vid. *supra*, p. 264 ss. [cap. II].

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

La ironía, en tanto que supone una subversión de un discurso serio, referencial y realista, actúa, como cualquier *metábole*⁵⁰⁸, sobre el eje grado cero-desvío, pues altera (aunque de forma disimulada) la expresión de un pensamiento que podría formularse llana y seriamente, sin modificación alguna.⁵⁰⁹

Igualmente, este autor expone que el grado cero que subyace en una obra capaz de generar ironía, entendiendo el grado cero como *discurso libre de sobreentendidos*⁵¹⁰ (que tal y como hemos observado, dentro de la pintura se corresponde con la normalización a la que esta esté sujeta), condensa tres rasgos inherentes a toda ironía⁵¹¹: el conjuro de la ingeniosidad, es decir, la capacidad de asociación y la necesidad de ciertos conocimientos previos por parte del intérprete; la artificiosidad manifiesta, que implica un giro que permite percibir que se ha dado un desvío de la norma; y, por último, la potenciación de los sobreentendidos, que conlleva la existencia de información aludida.

Se constata, así, que el tipo de obra donde puede surgir una figuración irónica es aquella que se presenta ligada a algún tipo de convención pero que contiene a su vez ciertos aspectos capaces de activar un desvío que dará paso a una serie de contradicciones y de dobles sentidos, los cuales generarán nuevas cadenas significantes que llevarán la interpretación más allá de lo aparente. Será por tanto inevitable que la obra suscite un discurso dialéctico y especialmente polisémico, de tal modo que el espectador deberá tener una actitud abierta para poder abordar la interpretación.

Cabe señalar que, el hecho de que la ironía implique el replanteamiento de alguna idea relativa a la realidad perceptible, poniendo en entredicho su naturaleza y evidenciando su dependencia respecto a constructos previamente establecidos, es

⁵⁰⁸ *Metábole*: Denominación genérica de cualquier recurso expresivo basado en desviaciones de la norma. En: Marcos Álvarez, Fernando (1993), *Diccionario básico de recursos expresivos*. [S.l.]: Palibrio, 2012, p. 299.

⁵⁰⁹ Ballart, 1994, p. 366.

⁵¹⁰ Vid. Grupo μ (1982), 1987, p. 77. Vid. supra, p. 263 [cap. II].

⁵¹¹ Vid. Ballart, 1994, p. 366.

una de las principales razones por las que se considera que es un modo de expresión crítico. En relación con ello, en primer lugar debe tenerse en cuenta que, si bien el factor crítico es inherente a toda expresión irónica, el autor tendrá que distanciarse del tema que trata; un distanciamiento que le permita no exponer un juicio concreto.

En palabras de Ballart:

El ironista es siempre un fingidor que cuida de que sus verdaderas opiniones queden al abrigo de una cierta afectación, único indicador de que su sinceridad no es, ni mucho menos, completa.

[...] Quien finge (pero no para engañar) o quien se esconde no hacen más que dar pruebas de su despego respecto de aquello de lo que tratan.⁵¹²

Del mismo modo, Jankélévitch señala que,

L'ironiste, s'anesthésiant lui-même pour n'être plus ému par la saveur des qualités, renonce à cette précieuse naïveté qui nous rend toutes choses enveloppantes et humaines.⁵¹³

El autor ofrece, por tanto, un entramado de valores en el que no se decanta hacia ninguna vertiente, manteniéndose al margen de inclinarse por una ideología en concreto. No obstante, que el autor no tome ningún tipo de posicionamiento no lo sitúa en un lugar superior al del lector, quien sí que lo interpretará emitiendo un juicio.

En este sentido, Ballart sostiene que,

⁵¹² Ballart, 1994, pp. 317-318.

⁵¹³ "El ironista, se anestesia a sí mismo para no ser conmovido por el sabor de las cualidades, renuncia a esa preciada ingenuidad que vuelve todas las cosas sobrecogedoras y humanas" (trad. personal). Jankélévitch (1964), 2011, p. 156.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

Al igual que el ironista resuelve las contradicciones de la realidad en una hilarante subversión, no para restar seriedad al problema, sino para no verse desbordado por él, tampoco su posición frente al resto de los hombres puede desorbitarse y hacerle caer en una vana presunción de superioridad.

[...] Difícilmente hará pedazos al que ingenuamente cree tener una verdad quien no se siente en posesión de ella, pues lo que castiga no es una opinión diferente a la propia, sino el error de comprometerse en ella categóricamente.⁵¹⁴

Este planteamiento se corresponde claramente con la denominada *ironía socrática*, ya que, si recordamos lo expuesto en el primer capítulo, la estrategia de Sócrates consistía en plantear un tema y dejar que la otra persona expusiese su *supuesta verdad*, para luego demostrarle que dicha creencia carecía de fundamentos irrefutables; aun así, ante ello Sócrates no ofrecía una solución o verdad sobre el tema en concreto, sino que demostraba que nada puede ser concebido de un modo absoluto. Se afianza así un tipo de perspectiva relativista, según la cual la verdad se consolida en relación a quien la plantea. Pero recordamos que su naturaleza es de doble filo: si bien nos lleva a pensar que no existe una verdad absoluta, al mismo tiempo reclama que advirtamos que el relativismo por el que ella aboga es la única verdad posible⁵¹⁵.

En suma, en una expresión irónica el autor, además de poner en tela de juicio lo convencional, debe preservarse de posicionarse respecto al tema que plantea. Sin embargo, ello no implica que el ironista no tenga valores, sino todo lo contrario, ya que desde el momento en el que promueve al espectador a replantearse algún tipo de convención, muestra cierto interés por generar un desequilibrio acerca de alguna cuestión. En palabras de Jankélévitch: "l'ironiste le sait, qui badine sur les valeurs, parce qu'il croit aux valeurs"⁵¹⁶.

⁵¹⁴ Ballart, 1994, pp. 416-417.

⁵¹⁵ Vid. supra, p. 64 [cap. I].

⁵¹⁶ "El ironista lo sabe, que bromea sobre los valores, porque él cree en los valores" (trad. personal). Jankélévitch (1964), 2011, p. 167.

Es necesario advertir que el componente crítico forma parte tanto de la propia ironía como de quien la descubre. Esto es, una obra capaz de generar ironía conlleva una actitud valorativa por parte del autor, que no expondrá una ideología determinada, pero siendo él quien codifica la significación de la obra, podrá entreverse su intencionalidad crítica; mas dicha actitud requiere, al mismo tiempo, un juicio de valor por parte del espectador, quien se verá inducido a la autorreflexión⁵¹⁷. Cabe subrayar que, tal y como se ha constatado en el primer capítulo⁵¹⁸, la dimensión axiológica está presente en toda ironía. Se ha observado, con ello, que la ironía es de naturaleza *transideológica*; es decir, ofrece un plano significativo oscilante, de tal modo que dependiendo de las reflexiones de cada espectador la expresión irónica podrá favorecer tanto un modo de pensar como su contrario, por lo que, en todo caso, será el espectador el que deberá posicionarse ideológicamente. En relación con ello, Schoentjes sostiene que una de las causas por las cuales la interpretación de la ironía es de gran complejidad, es su naturaleza axiológica, puesto que cuando se trata de emitir un juicio no hay normas absolutas o reglas que puedan aplicarse de manera universal⁵¹⁹.

Es necesario advertir, finalmente, que el hecho de que la ironía no se posicione ideológicamente es una de las características que la diferencian de la sátira. Si bien ambos modos de expresión entrañan un discurso crítico, la sátira es más abierta y moralista, asume una postura frente al tema que trata, mientras que la ironía no defiende ninguna ideología y requiere la participación activa del espectador. Es decir, la sátira implica “una determinada militancia ideológica o moral”⁵²⁰, a diferencia de la ironía, que abre paso a un terreno ambiguo, sin imponer un juicio concreto.

* * *

⁵¹⁷ Vid. Hutcheon, Linda, “Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l’ironie”. *Poétique*. 12 (46). Paris (abr. 1981), pp. 142-143. Disponible en línea, vid. URI: hdl.handle.net/1807/10253

⁵¹⁸ Vid. *supra*, p. 110 [cap. I].

⁵¹⁹ Vid. Schoentjes, 2001, p. 145.

⁵²⁰ Vid. Ballart, 1994, p. 426.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

En suma, en una obra capaz de generar ironía se manifiesta una expresión inicialmente clara, es decir, correspondiente a un orden preestablecido, donde el espectador tendrá la posibilidad de reconocer la ruptura de dicho orden y se verá impulsado a replantearse sus propias creencias. Es necesario advertir, igualmente, que una figuración irónica no surge siempre que haya un desvío, sino cuando la obra se vuelve reflejo de ideas previamente aceptadas y tiene la capacidad de inducir al espectador a reconocer un giro que le haga replantearse dichas ideas, provocando en él un estado de suspensión en el cual será suya la responsabilidad de reflexionar y de posicionarse ante ello. Mediante una expresión irónica se evidencia, por tanto, que las ideas se sustentan sobre cimientos relativos, un planteamiento que guarda su raíz en la *Ironía Socrática*⁵²¹.

Puede decirse, así, que la ironía se comporta como una apariencia que, como tal, es muestra de la falsedad inherente a lo que es asumido como *real*; se sirve de una idea verosímil (en relación a lo convencional), pero al mismo tiempo genera un conflicto que obliga al intérprete a replantearse las raíces de dicha verosimilitud, y por ende, las de la propia convención. De esta forma, el espectador se ve sumergido en un diálogo oscilante entre lo que *es* y lo que *debería ser*.

Siendo así, con los convencionalismos se presenta ante nosotros la dialéctica entre lo aparente y lo real, una problemática que abordaremos a continuación. Podremos observar que, gracias a ella, las obras pictóricas, además de tener la capacidad de generar desvíos respecto a lo convencional, son igualmente proclives a conformar un proceso de significación en el cual la naturaleza de lo aparente y la de lo real se ven imbricadas entre sí.

⁵²¹ Vid. supra, p. 60 ss. [cap. I].

3.1.2 La realidad a través de la pintura

*La realidad de un mundo, al igual que acontece con el realismo de una pintura, es en gran medida una cuestión de hábitos.*⁵²²

Nelson Goodman

El sentido básico de una figuración irónica es aludir a una realidad (material o inmaterial) que deba su naturaleza a un consenso o convención, para evidenciar su condición de apariencia y su falta de veracidad, mostrando que aquello que se concibe como real, lo es solamente en tanto respuesta a una necesidad. Induce así al lector a adentrarse en un diálogo de reflexión personal, donde la única verdad posible será la que él mismo deduzca.

Para comprender más claramente dicho planteamiento, cabe traer a colación las siguientes palabras del filósofo Ernst Cassirer⁵²³ :

En tanto que el pensamiento construye una cierta imagen de la objetividad, formándola en cierto modo a partir de sí mismo, permanece empero ligado a esa misma imagen, la cual procede de su misma base. Así pues, el pensamiento sólo puede adquirir un conocimiento de sí mismo por intermedio de un conocimiento de objetos. Su mirada está dirigida hacia delante, hacia la «realidad» de las cosas y no retrospectivamente sobre sí mismo y su propio funcionamiento.⁵²⁴

Este autor pone así de manifiesto que la realidad que consideramos como tal se conforma en base a nuestro pensamiento, a partir de la relación entre la percepción de lo que nos rodea y el modo en el que nuestro pensamiento lo aprehende. Indica, con ello, que la realidad que atribuimos a las cosas sufre una transformación

⁵²² Goodman (1978), 1990, p. 41.

⁵²³ Ernst Cassirer (Polonia, 1874 - Nueva York, 1945).

⁵²⁴ Cassirer, Ernst (1923-29), *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento* (trad. Armando Morones). México: FCE, 1976, p. 331.

cuando se plantea la problemática de la verdad. De tal modo que cuando nos replanteamos la naturaleza de aquello que concebimos como real, comienza a surgir una distancia entre la realidad y la apariencia. Así, Cassirer señala que,

Corresponde a la esencia del problema de la verdad el hecho de que una vez planteado no vuelve a encontrar reposo. El concepto de la verdad entraña una dialéctica inmanente que lo impulsa ineluctablemente hacia delante, traspasando siempre cada frontera alcanzada, sin contentarse con poner en cuestión algunos contenidos del «concepto natural del mundo», sino atacando su substancia misma, su forma global.⁵²⁵

Es en dicha dialéctica donde toma forma la ironía, en un intento por demostrar la relatividad inherente a toda concepción de la realidad. Es por tanto la relación entre apariencia y realidad uno de los factores que mayor incidencia tienen en el devenir de toda ironía, ya que permite trazar el distanciamiento necesario para poder reconsiderar la naturaleza de la realidad tal y como la concebimos.

En palabras de Schoentjes:

Quand la dissimulation de l'ironie joue sur les limites entre l'être et le paraître, entre la réalité et l'apparence, l'interprète perd rapidement toute base solide sur laquelle reconstruire une vérité définitive.⁵²⁶

Observamos, con ello, que una figuración irónica se sirve de una apariencia permitiendo a su vez acceder al dorso de la misma, dando así signos de que la realidad presentada alberga múltiples posibilidades. Funciona por tanto por medio de un doble de sentido, comportándose como una forma de la subjetividad que activa una constante oscilación entre la verdad y la mentira.

⁵²⁵ *Ibíd.*, p. 332.

⁵²⁶ "Cuando la disimulación de la ironía opera sobre los límites entre el ser y el parecer, entre la realidad y la apariencia, el intérprete pierde rápidamente toda base sólida sobre la cual reconstruir una verdad definitiva" (trad. personal). Schoentjes, 2001, p. 190.

Recordamos que, como hemos planteado al inicio del primer capítulo⁵²⁷, si bien el proceder de la ironía a menudo es contemplado como un acto de simulación, e incluso puede llegar a ser relacionado con la mentira, la ironía ni miente ni engaña, sino que funciona como un modo de expresión indirecto. De tal forma que se trata de un modo de expresión complejo, pero es dicha complejidad la que atrapa a quien desea descifrarla. Según Ballart, “es el engaño a que puede inducir lo aparente, lo simulado, aquello que incrementa el placer de quienes sí aprecian el señuelo burlón de la ironía”⁵²⁸.

Lo real y lo aparente son, sin embargo, dos términos que presentan dificultades en su asimilación, ya que, ante todo en los campos artísticos, no pueden ser definidos a priori. Por lo tanto, a continuación prestaremos atención a la naturaleza de la relación entre apariencia y realidad en la expresión artística, y particularmente en la pintura. Observaremos, a su vez, cómo interfiere dicha relación en la unión entre pintura e ironía.

* * *

Puede decirse que en la vida cotidiana tenemos claro qué es lo «real» (cuáles son los parámetros básicos con los que se corresponde el constructo de lo que percibimos como *real*). A causa de ello, la diferencia entre apariencia y realidad suele ser evidente, de tal modo que es posible reconocer las alusiones que se hacen respecto a la *realidad* construida. Esto nos permite interpretar expresiones con doble significación, especialmente en contextos habituales o mundanos.

Mas no sucede del mismo modo cuando se trata de un lenguaje artístico, puesto que en tal caso la línea entre lo aparente y lo real se difumina, principalmente por el hecho de que las expresiones artísticas son, ya de por sí, una *doble interpretación* de

⁵²⁷ Vid. supra, pp. 51-52 [cap. I].

⁵²⁸ Ballart, 1994, p. 319.

lo que nos rodea⁵²⁹, de tal modo que tienen la capacidad de alcanzar un nivel significativo que trasciende las acepciones convocadas por la realidad perceptible.

Tal y como Bergson señala,

Qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même.⁵³⁰

El arte es por tanto un filtro que permite el acceso a la realidad perceptible desde nuevas perspectivas; se resuelve como un modo de hacer frente a las convenciones y de traspasar así el sentido superficial de dicha realidad para poder desvelarla y contemplar su esencia, lo cual lo sitúa en un lugar idóneo para generar contrastes entre apariencia y realidad.

Teniendo en cuenta que cuando una expresión artística remite a la realidad perceptible, lo hace interpretativamente, si centramos nuestra mirada en el proceder de las obras pictóricas en particular, advertimos que dicha idea es acorde con el planteamiento expuesto al inicio del segundo capítulo⁵³¹, donde hemos indicado que en una obra pictórica la naturaleza de lo representado deja en cierto modo de pertenecer a la realidad perceptible para volverse *realidad pictórica*. Por tanto, una obra pictórica deja de ser un reflejo significativo de lo ya conocido, para convertirse en sí misma en significado capaz de propiciar nuevas cadenas significantes que permitirán observar la realidad construida desde un enfoque diferente.

⁵²⁹ Al referirnos a una *doble interpretación*, queremos hacer alusión al hecho de que la realidad perceptible en primer lugar es interpretada por el artista en un proceso de asimilación, y en segundo lugar es reinterpretada cuando el artista la expresa artísticamente. Esta idea se corresponde con la *doble transformación* a la que hemos aludido anteriormente en relación a los signos icónicos. Vid. supra, pp. 218-219 y p. 238 [cap. II].

⁵³⁰ "Ya sea pintura, escultura, poesía o música, el arte no tiene otro objeto que el de dejar de lado los símbolos útiles desde el punto de vista práctico, las generalidades aceptadas convencional y socialmente, es decir, todo aquello que enmascara la realidad, para ponernos cara a cara con la realidad misma" (trad. personal). Bergson (1899), 1958¹²³, p. 120.

⁵³¹ Vid. supra, pp. 188-189 [cap. II].

Según sostienen Carrere y Saborit,

Cuando decimos que una pintura significa, no queremos decir que signifique algo que pueda explicarse perfectamente con palabras o parecerse más o menos a cosas que antes hayamos visto, sino que significa *a su manera*.⁵³²

Más adelante, estos autores aseguran que toda pintura persuade al espectador, reclamando su mirada, pero no solo eso sino que puede persuadir también respecto a cómo es la realidad, a cuál es la verdad, a cuál es el camino del arte⁵³³.

En relación con ello, creemos de interés traer a colación las palabras del artista Miguel Ángel Troncoso⁵³⁴, quien de un modo más poético, pero no por ello menos revelador, expresa lo siguiente:

Pintar y que pareciera fácilmente pintada, con apariencia inacabada, con delicadez [sic] y sabiduría, más allá de toda realidad palpable y física. Esta otra realidad, que nace de la pintura, espejo deformante de la vida, reflejo de un instante, realidad donde todo es posible.⁵³⁵

Se constata así la naturaleza abierta de la pintura y la multitud de posibilidades significantes que ofrece, demostrándose a su vez que se comporta como una realidad paralela a la realidad perceptible. Puede decirse, igualmente, que entre ambas realidades existe un nexo de unión gracias al cual se interfieren entre sí, dado que, si bien la realidad perceptible influye en la realidad pictórica, esta última también tiene la capacidad de transformar la realidad en la que vivimos.

Asimismo, observamos que la mirada del propio creador cumple un papel fundamental respecto a los contrastes que pueden surgir entre lo aparente y lo real,

⁵³² Carrere y Saborit, 2000, p. 75.

⁵³³ Vid. *ibíd.*, p. 182.

⁵³⁴ Miguel Ángel Troncoso (Argentina).

⁵³⁵ Cita obtenida de la página web personal. (Autoría de la cita confirmada por el artista). Disponible en URL: oniricdreams.zzl.org/dibujos1.html

ya que, tal y como hemos indicado en diversas ocasiones, a través de ella tiene lugar una doble transformación de la realidad perceptible, transformación sobre la que se sustenta el sentido de la obra. Por tanto, originalmente el proceso de significación de una obra se construye a partir de la mirada del autor. Una mirada que estará influenciada por su registro personal –no debe olvidarse que dicho registro estará interferido por sus conocimientos y hábitos, de cuya influencia no siempre será consciente.

Según el historiador de arte Ernst Gombrich⁵³⁶,

El artista será atraído por motivos que pueden verse a su idioma. Mientras mira el paisaje, las visiones que pueden ajustarse con éxito a los esquemas que ha aprendido a manejar saltarán y se convertirán en centros de atracción. El estilo, como el medio, crea una «disposición mental» por la cual el artista busca, en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir. *La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve.*⁵³⁷

Gracias a esta aclarativa cita resulta más fácil comprender que el arte es un modo de vivir, una actitud, del mismo modo que puede serlo la ironía. Observamos, así, que mediante una obra pictórica se activa la realidad perceptible del artista, y al mismo tiempo se transforma la percepción del artista respecto a la realidad que le rodea. En relación con ello, creemos especialmente significativa la siguiente frase del magnífico Oscar Wilde⁵³⁸: “La vida imita al arte mucho más que el arte imita la vida”⁵³⁹.

⁵³⁶ Ernst Hans Josef Gombrich (Viena, 1909-Londres, 2001).

⁵³⁷ Gombrich, Ernst (1959), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (trad. Gabriel Ferrater). Madrid: Debate, 2002, p. 73. (Las cursivas son nuestras).

⁵³⁸ Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde (Dublín 1854 – París 1900).

⁵³⁹ Wilde, Oscar (1889), “La decadencia de la mentira”, en *Intenciones* (trad. José Rafael Hernández Arias). Madrid: Valdemar, Letras Clásicas 14, 2012, p. 63.

Aun así, debe advertirse que la *realidad pictórica*, si bien se conforma a partir de la implicación del autor, es completada con la interpretación del espectador, necesaria para activar el proceso de significación y con la cual sobreviene todo aquello que conlleva una nueva mirada.

Por tanto, cuando nos referimos a la *realidad pictórica* queremos dar cuenta de que una obra, además de hacer alusión a algo perteneciente a la realidad perceptible (causa por la que es considerada como re-presentación, ya sea simbólica o mimética), es en sí misma una *realidad* que se construye con los parámetros propios de lo pictórico y en base a los criterios del artista, condicionados estos por sus previos hábitos y conocimientos. Seguidamente, cuando la obra es interpretada, el proceso de significación se pone de nuevo en funcionamiento e intervienen tanto la experiencia y la perspectiva del espectador como la contextualización correspondiente a la obra, la cual permitirá observaciones de naturaleza más específica. De tal forma que tener en cuenta las relaciones entre autor-espectador-obra-contexto es de gran relevancia, de modo que será un aspecto sobre el que incidiremos en el siguiente apartado.

En suma, la *realidad pictórica* despliega un cúmulo de significantes traídos de las diversas realidades que componen el sentido de una obra. Desde este punto de vista, puede considerarse que una obra pictórica alberga una *realidad de realidades* y que es, por tanto, proclive a generar un diálogo que cuestione los ejes que rigen los constructos de la realidad a la que está sujeto el referente representado. Observamos, así, que la relación entre la *realidad pictórica* y la realidad a la que pertenece el referente representado es la que diseña, en la expresión pictórica, el marco en el que surge el contraste entre apariencia y realidad.

*

*

*

Conviene ahora hacer alusión al ritmo del proceso narrativo de una obra, ya que este incide en el modo en el que el espectador realiza la interpretación y asimila los

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

posibles contrastes entre lo aparente y lo real. Para ello resulta particularmente significativo prestar atención a una de las diferencias más evidentes entre pintura y literatura: el tiempo.

En literatura un escritor posee un mayor control del tiempo narrativo, dado que la información que proporciona al espectador la ofrece en un orden que él mismo organiza. Se trata de un factor que subyace principalmente bajo las *ironías situacionales*, bajo las *ironías del destino*. Es decir, en una obra literaria un escritor puede presentar una realidad aparente que se mantiene durante toda la lectura, sirviéndose de diversos elementos literarios para que la ironía pueda inundar el discurso. Pero como dispone de diferentes tiempos para exponer diversos argumentos, también puede dibujar una realidad para más tarde rebatirla.

Aun así, debe tenerse en cuenta que, de un modo u otro, incluso cuando el escritor rebate lo expresado anteriormente, ello no supone que el lector posea todos los elementos necesarios para descifrar una ironía. Es decir, los giros significantes servirán para abrir diversas posibilidades, de tal modo que el escritor no mostrará una intencionalidad concreta; el lector deberá interpretar los hechos desde su punto de vista personal, y la naturaleza de la ironía que pueda surgir se definirá según los mismos.

Las obras pictóricas, por su parte, se comportan de un modo dispar, puesto que están compuestas por elementos que aparecen de manera simultánea. Lo cual implica que en pintura las expectativas que se generan en una ironía situacional funcionan de manera diferente. Observamos, así, que las imágenes donde aparece una ironía del destino pertenecen a un campo más cercano al humor —son imágenes generalmente caricaturizadas, dado que presentan situaciones que muestran al mismo tiempo la causa y el efecto, como, por ejemplo, si vemos a una persona fregar el suelo mientras va dejando huellas tras de sí.

No obstante, el autor de una obra pictórica también puede diseñar un recorrido visual, teniendo en cuenta, por ejemplo, la intensidad de los colores, la dirección de las formas, la orientación del formato pictórico o el tipo de trayectoria a la cual la mirada del espectador está habituada (en Occidente, por ejemplo, será de izquierda a derecha). Así, ante una obra pictórica el espectador responderá a una serie de impulsos que, en cierto grado, pueden ser premeditados por el autor.

En este sentido, Carrere y Saborit indican que,

El espectador puede estar más o menos invitado por la pintura, o por el contexto en el que está situada, a mirarla siguiendo un determinado orden.⁵⁴⁰

Se trata, sin embargo, de un tipo de lectura que se corresponde con un *código débil*; es decir, que no puede ser establecida a priori de manera precisa. A causa de ello, mientras que una obra literaria permite al lector ir descubriendo nueva información de modo sucesivo y premeditado, una obra pictórica no deja que el artista controle tan minuciosamente el ritmo en el que el espectador va a recibir la información que la obra contiene.

Aun así, también es posible que un artista presente una obra secuenciada, es decir, una obra compuesta por diversas piezas que guardan relación entre sí. En tal caso, si es un conjunto de obras que funciona como una historieta, es decir, si la significación de cada obra depende de la anterior, el ritmo de la narrativa se asimilará más al de la literatura, pero dejará de corresponderse con un proceso de significación propio de la pintura. Si se trata de un conjunto interdependiente, pero que no funciona como una historia, el autor podrá crear una unión narrativa entre las obras que le permita fundar una expectativa para más adelante romperla. Pero dicho proceso dependerá de factores extra-pictóricos, dado que el espectador debería estar obligado a seguir un recorrido preciso en la sala expositiva, y entre las obras tendría que existir la separación necesaria para que no pudieran ser

⁵⁴⁰ Carrere y Saborit, 2000, p. 117.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

observadas simultáneamente. Por tanto, son dos tipos de narración cuya capacidad para generar ironía se sirve de factores no-pictóricos (lo cual no significa que las obras que componen una serie no contengan una significación), de tal modo que se alejan de nuestro principal interés, que no es sino el de observar el modo en el que una obra pictórica es capaz de promover cadenas significantes que susciten una figuración irónica.

A continuación proponemos un ejemplo de una obra conformada por tres piezas, cuya lectura no cumple un tiempo narrativo similar al de la literatura, dado que, aun siendo tres piezas diferenciadas, pueden ser observadas de manera simultánea. Cabe indicar que la ironía que puede llegar a provocar esta obra en su conjunto reside en la ruptura de expectativas que se da a causa del contraste que se genera respecto a lo convencional.



37. *El pecado*, óleo sobre tela, tríptico 116x116 cm., 98x198 cm., 116x116 cm., 2000. Serie "La falacia del signo". Andrés García Ibáñez

El pecado :

Esta obra está conformada por tres piezas, que deben ser observadas en conjunto para poder acceder al proceso de significación que tiene lugar a través de ellas. Para poder verlas mejor, a continuación las mostramos por separado en un tamaño mayor.



38. *El pecado* [detalles 1, 2 y 3]

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

A la izquierda y a la derecha pueden observarse dos obispos que miran hacia la obra central, donde nos encontramos con una mujer desnuda que lleva puestos un antifaz y una cinta en el cuello. La unificación entre las tres obras se asienta, principalmente, gracias al fondo estampado que se repite en las dos obras laterales, y por las direcciones que marcan las figuras –la del centro acomodada y estable alargando los brazos, con manzanas en las manos, hacia cada lateral, y los obispos inclinados hacia el centro–.

En la obra central y en la de la izquierda pueden observarse unas manzanas, símbolo del pecado en el cristianismo, que pueden considerarse como hilo conductor de la significación del conjunto de la obra. Tal y como lo describe el propio artista,

Una Eva moderna, desnuda y enmascarada, ofrece sus manzanas a dos obispos. Uno de ellos, que ya ha sucumbido a la tentación, devora con ansia una de las manzanas; el otro –que porta las tablas de la ley– desaprueba la escena, iracundo y exaltado.⁵⁴¹

La idea del pecado cristiano se ve, a su vez, enfatizada plásticamente, dado que la dirección que marcan la figura de la izquierda y la del centro nos obligan a realizar una lectura de la obra de derecha a izquierda, en contra del uso occidental, lo cual puede considerarse como una contradicción del orden correcto de lectura, y por tanto como una alusión a la dirección prohibida.

No vamos a profundizar en el plano semántico, mas cabe indicar que se trata de una obra que pone sobre la mesa la tensión entre el bien y el mal atribuida a los placeres carnales según el cristianismo. Pero lo que realmente nos interesa ahora es observar que es una obra planteada como una serie, y que sin embargo no funciona como una

⁵⁴¹ García Ibáñez, Andrés. En: "Fundido a Goya. Andrés García Ibáñez", entrevista realizada por Juan Muro [en línea, blog], 11 en. 2012. Disponible en URL: eldibujante.com/?p=9014

historieta ni obliga al espectador a seguir un orden concreto, sino que puede observarse simultáneamente; cada pieza aporta una significación que, en cierto modo, se ve enfatizada por su «autonomía», pero la ironía que puede surgir a través del conjunto no se genera a causa de un ritmo de lectura preestablecido, sino, en todo caso, a raíz de los contrastes que tienen lugar entre la escena que se nos presenta y la realidad perceptible a la que alude.

Las estrategias con las que cuenta un pintor para generar contrastes entre apariencia y realidad, y para inducir así al espectador a reflexionar y a replantearse el sentido de aquello que tiene ante sus ojos, esto es, para impulsarle a adentrarse en un proceso interpretativo capaz de provocar ironía, son ante todo la elección y la disposición del conjunto de elementos que conforman una obra, y su vínculo con la realidad perceptible. Subrayamos, por tanto, que para realizar la interpretación de una obra pictórica es preciso atender a las relaciones entre los diversos elementos que la componen y a los diversos contextos que puedan interferir en ella, cuestiones sobre las que hemos hecho hincapié a lo largo del capítulo anterior.

A este respecto Carrere y Saborit sostienen que,

En la inmensa mayoría de las pinturas no es posible presumir el orden temporal en que cada espectador mirará sus partes, aunque sí constatar relaciones espaciales, que pueden ser igualmente significativas de cara a la función retórica.⁵⁴²

Observamos, así, que una obra pictórica es un encuentro de diversas realidades que requiere un *tiempo de asimilación* y que implica una interpretación generativa. Es decir, no crea una apariencia para luego rebatirla, sino que se vale de su capacidad significante y *simbolizante* para exponer un conjunto de realidades donde surgirán

⁵⁴² Carrere y Saborit, 2000, 118.

diversos contrastes entre lo aparente y lo real que transformarán el desarrollo de la labor exegética.

En suma, al abarcar un tipo de interpretación cuyo fin es el encuentro con la ironía, la relación entre apariencia y realidad ocupa un importante lugar, puesto que incide directamente en el modo en el que asimilamos la realidad perceptible, y por ende, resulta de gran relevancia tener en consideración las posibilidades simbólicas que brindan los elementos que componen la obra y el contexto con el que se relacionan. Siendo así, en el siguiente apartado observaremos que al interpretar una obra la ironía podrá ser desvelada con mayor o menor efectividad dependiendo de los elementos significantes que la obra ofrezca (los cuales pueden facilitar, o no, la exégesis de la misma), y de la capacidad intuitiva y de los conocimientos del espectador.

* * *

Por último, tras haber observado el modo en el que se presentan la apariencia y la realidad en pintura, es necesario advertir que su relación depende del enfoque desde el cual sea abordada una obra, ya que cada persona matiza la concepción de la realidad de manera personal. En este sentido, Ballart indica que, sobre todo en los lenguajes artísticos, tanto la realidad como la apariencia están circunscritas a la instancia que las interpreta como tales, esto es, dependen de la perspectiva desde la que sean planteadas o juzgadas⁵⁴³.

Podría parecer que la relación entre apariencia y realidad que puede darse en una obra es de carácter subjetivo, ya que depende del punto de vista desde el que sea considerada. No obstante, si bien es de suponer que la realidad perceptible no es la misma para todos nosotros, o que al menos no la entendemos del mismo modo, también debe valorarse que es una cuestión íntimamente vinculada a los virajes

⁵⁴³ Vid. Ballart, 1994, pp. 316-317.

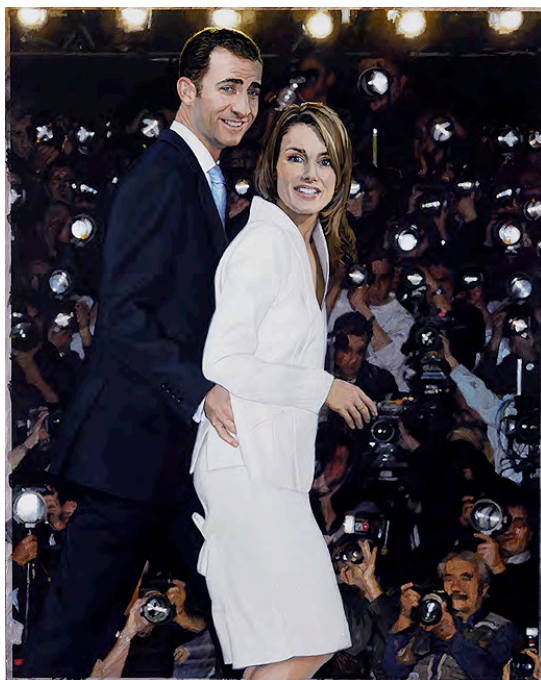
contextuales, y por tanto a una serie de convenciones que, tal y como hemos observado en el capítulo anterior⁵⁴⁴, permiten objetivar el devenir de las cadenas significantes y limitan la subjetividad. Consiste, en suma, en contemplar la relación entre lo aparente y lo real tomando conciencia de cuáles son las ideas previamente concebidas que influyen en lo sugestivo, es decir, teniendo en cuenta los saberes compartidos y las convenciones que influyen en la obra.

En suma, la interpretación de una figuración irónica resultará fructífera si se toma conciencia de las conexiones que pueden tener lugar entre la *realidad pictórica* y la *realidad adherida al referente representado*. Para ello, además de un conocimiento contextual deberán poseerse las competencias necesarias para reconocer el tipo de saberes compartidos con los que puede estar ligada la obra. Podríamos decir, en sentido figurado, que se trata de dar con el *grado cero* de la naturaleza de la realidad perceptible a la que la obra hace referencia, para poder así comprender los desvíos que pueden surgir.

Para ejemplificar visualmente el modo en el que un pintor puede promover un discurso que induzca al espectador a oscilar en una confrontación entre apariencia y realidad, proponemos una obra del pintor Gonzalo Goytisolo⁵⁴⁵ titulada *La teoría del príncipe azul* (2004).

⁵⁴⁴ Vid. *supra*, p. 240 y p. 246 [cap. II].

⁵⁴⁵ Gonzalo Goytisolo Gil (Barcelona, 1966). Vid. URI: gonzalogoytisolo.com/



39. *La teoría del príncipe azul*, óleo sobre tabla, 100x170 cm., 2004. Gonzalo Goytisolo

La teoría del príncipe azul :

Esta obra representa a los príncipes de Asturias, sonrientes, caminando de perfil, mirando hacia el espectador. En la parte superior pueden observarse seis focos de luz, y el fondo está cubierto por fotógrafos que dirigen sus cámaras y flashes hacia la pareja, lo cual consigue descontextualizar la escena. El cuadro está realizado de manera hiperrealista, y podría incluso confundirse con una fotografía; idea que se subraya teniendo en cuenta la composición, semejante a un encuadre fotográfico, ante todo por el hecho de que las figuras de los príncipes aparecen en primer plano, ocupando casi la totalidad de la altura del formato, y entrecortadas por la parte inferior.

Siendo así, se trata de una escena que bien podría provenir de una fotografía perteneciente a la realidad. No obstante, por medio de un conocimiento contextual más específico advertimos que la chaqueta de la

princesa es la misma que vestía el día de la pedida de mano, pero en lugar de falda aquel día llevaba puesto un pantalón. Lo cual nos induce a pensar que es un detalle que funciona como una alusión al día del enlace, y al mismo tiempo como una muestra de que la imagen no pertenece a la realidad. Idea que se corrobora al entrar en contacto con el artista, ya que, según nos ha indicado, es una obra realizada en base a una mezcla de diversas fotografías.

Aun así, lo que mayor distancia genera entre la realidad representada y la realidad perceptible, llevándonos a adoptar una actitud irónica, es la exageración de fotografías que inundan el fondo, ya que su presencia provoca una situación que no se corresponde con los retratos pictóricos convencionales de la realeza. A este respecto, el propio artista nos ha expresado que,

La composición se aleja de la del retrato tradicional y está pensada para intentar recordar a lo que pudiese pasar por una imagen de portada de la revista *Time* o similar, para enfatizar el aspecto noticiable de lo retratado, en que la noticia no son tanto ellos como el hecho de que sean noticia.⁵⁴⁶

Observamos, así, que la cantidad de flashes y de luces del fondo, además de enrarecer la escena nos llevan a considerarla como si fuera la representación de un espectáculo mediático. Idea que se ve subrayada si tenemos en cuenta que el artista, tal y como él mismo nos lo ha señalado, creó esta obra con motivo del enlace de los príncipes, y que realizó la composición de esta manera inspirado por la gran dimensión mediática suscitada por la boda. Dicha extrañeza se acentúa con la pose de los príncipes, dada la mueca del rostro del príncipe y el modo en el que sujeta a la princesa —agarrándola por la cadera con un gesto exagerado de tal modo que incluso parece elevarla (dado que ella es bastante más

⁵⁴⁶ Goytisolo, Gonzalo. Comunicación personal [correo electrónico, 7 dic. 2013].

bajita que él)–, un gesto que resulta de carácter ambiguo, llegando a generar ciertas connotaciones sexualmente provocativas.

El desconcierto promovido por estos aspectos nos incita a realizar una relectura de la obra, y a considerar que tiene la capacidad de generar connotaciones que demuestran que se trata de una imagen donde subyacen diversas vías significantes que contrastan con la realidad perceptible, invitándonos así a reflexionar acerca de la naturaleza de la realidad en la que vivimos.

Por último, observamos que el título de la obra cumple una *función complementaria*, ya que abre nuevas vías significantes que nos llevan a contrastar la realidad de la realeza española con la ficción de la tradición narrativa de los cuentos, donde al final un príncipe se casa con la protagonista. Planteamiento que se ve reforzado si se tiene en cuenta el origen «plebeyo» de esta princesa, que se nos presenta sonriente y vestida de blanco impoluto, mirando fijamente hacia el espectador, como quien muestra abiertamente que ha conseguido, con éxito, cambiar el color original de su sangre, cumplir con la *teoría del príncipe azul*. En suma, gracias al título se refuerza la idea de espectáculo, los contrastes entre apariencia y realidad se vuelven más consistentes, y se amplía la capacidad de la obra para sumirnos en una reflexión tanto acerca de las diversas clases sociales y de sus derechos, como sobre el lugar que la realeza ocupa en la sociedad.

Con ello, resulta interesante advertir que, tal y como el propio artista nos ha indicado, al realizar esta obra no tenía ningún tipo de intención irónica, pero por medio del título sí que pretendía generar un plano significativo abierto que permitiese una doble lectura. Cabe señalar, igualmente, que según nos lo ha explicado, es una obra adquirida por los príncipes de Asturias, lo cual le obligó a cambiar el título, que fue convertido en *El futuro por delante*. A causa de ello, es un cuadro que ha llegado a ser interpretado como un reflejo de la modernidad que infunde esta pareja. Un punto de vista que difiere de la interpretación aquí

realizada, y que desde nuestro punto de vista no contempla la extrañeza de la escena representada por el artista.

Este hecho refuerza, en cierto modo, la capacidad irónica no solo de la obra, que proporciona una serie de contrastes que nos inducen a sumergirnos en una doble lectura y a reconsiderar tanto el papel que cumple la realeza en la sociedad como la influencia de los medios de comunicación, sino de la propia realidad en la que vivimos. Demuestra, al mismo tiempo, el poder polisémico de las imágenes y el peso que el título puede tener en el proceso significativo de una obra. Aun así, no consideramos que el título cumpla una *función dirigente* dado que, desde nuestro punto de vista, la extrañeza provocada por el contraste entre la escena representada (repleta de luces y cámaras) y la realidad (los retratos convencionales de la realeza) es lo suficientemente significativa, siendo el título un medio que permite reforzar las ideas evocadas por la imagen.

3.1.3 Marco comunicativo

En los apartados anteriores hemos observado que resulta de suma relevancia atender al papel que cumplen el autor y el espectador en el proceso de significación de una obra, dado que es un aspecto que influye en el proceso de significación, y por tanto en la materialización de la ironía. Siendo así, a continuación exploraremos la relación que ambos mantienen con el proceder de la ironía y el modo en el que intervienen en el sentido de una obra.

Primeramente, observamos que para que una obra pictórica pueda suscitar ironía, el autor debe obrar conscientemente. Es decir, tiene que tener una intención previa de poner en tela de juicio algún tipo de realidad construida, y de generar un plano de significación ambiguo que provoque un discurso reflexivo y crítico. Deberá por

tanto ser consciente del tema que trata, pero también de la manera en la que significa el lenguaje que utiliza. Es decir, tiene que conocer la especificidad del modo de expresión del que se vale, así como las herramientas y recursos que el mismo le brinda, ya que son estos los que conforman la realidad pictórica, y por tanto, los que hacen posible que se construya un plano de significación capaz de articular una relación entre lo aparente y lo real.

Sin embargo, si bien el objetivo del autor puede ser crear una figuración irónica, consideramos que no es imprescindible que así sea, ya que la ironía se materializa en el posterior proceso de interpretación. Se trata de una cuestión que hemos podido constatar personalmente con algunos de los artistas entrevistados en el transcurso de esta investigación. Alfredo Pardo, Aurora Rumí o Dino Valls, por ejemplo, cada uno de estos artistas crea su obra desde una perspectiva muy diferente, y ninguno de ellos tenía una clara intención de generar ironía en las obras a las que nos hemos referido al charlar con ellos. No obstante, los tres artistas partían con la intención previa de plantear un enfoque en particular respecto a la realidad perceptible, de abrir cadenas significantes que traspasasen los modos habituales de concebirla, y de exponer, para ello, un contraste entre lo aparente y lo real. Asimismo, una vez realizada la obra, los tres artistas opinan que puede ser interpretada como irónica. Es decir, una vez tomada la distancia necesaria para convertirse ellos mismos en espectadores de su propia obra, han llegado a considerar ciertas relaciones significantes y ciertos parámetros contextuales que evidencian su capacidad de revelación irónica⁵⁴⁷.

Por lo tanto, no creemos que la ironía deba expresarse con total conciencia. Desde nuestro punto de vista, el artista se ve a menudo sumido en un estado creativo en el cual muchas de las ideas y pensamientos que impulsan el proceso de creación están latentes, de tal modo que forman parte de la obra en todo momento, pero hasta finalizarla no se materializan como tales, puesto que a veces resulta necesario tomar

⁵⁴⁷ Vid. infra, p. 617 ss. [Apéndice].

cierta distancia y situarse en la posición del espectador para poder redescubrir toda la carga significativa que puede generar la obra.

En suma, para que una figuración irónica pueda tener lugar, el autor debe ser consciente de la naturaleza del tema que trata y tener la intención de intervenir sobre algún tipo de saber compartido, de provocar un conflicto respecto a los constructos de la realidad perceptible. Para ello tendrá que sopesar la carga significativa que conllevan los elementos que conforman la obra, las conexiones que surgen entre ellos y la influencia de la contextualización⁵⁴⁸, ya que tomar conciencia de las propiedades de la pintura le permitirá guiar el rumbo del proceso de significación, y generar así un conflicto que induzca al espectador a reconocer un sentido que trascienda el aparente significado de la obra.

Puede decirse que existe una labor previa por parte del creador, que teje a conciencia el entramado que el espectador deberá desliar para descubrir las cadenas significantes que pueden originarse a través de la obra. De modo que, aunque en última instancia la ironía aparece en el proceso de interpretación, la influencia del creador está, en todo momento, latente en la significación de la obra.

Tras haber expuesto la implicación del autor en el surgimiento de una figuración irónica, debemos abordar el papel que cumple el espectador. Ante todo, es necesario tener en cuenta que para comprender una figuración irónica, resulta imprescindible que este asuma una actitud abierta y una clara intención de sumergirse en la interpretación de los significantes y significados que la obra genera. Cuanto mayor sea la capacidad del espectador de asociar los diversos significantes que se le ofrecen, mayor profundidad alcanzará en el proceso de interpretación y tendrá, por tanto, más posibilidades de reconocer una figuración irónica.

⁵⁴⁸ Estos aspectos han sido explorados a lo largo del segundo capítulo.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

En este sentido, Ballart considera que “el curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de sus mensajes”⁵⁴⁹. Con ello, indica que existen dos tipos de receptores: los que aceptan la significación evidente de la obra, y los decididos a trascenderla. Es el segundo tipo de receptor el idóneo para que una figuración irónica pueda ser desvelada, ya que la ironía, tal y como hemos observado en numerosas ocasiones, se despliega en el curso de aquellas labores interpretativas que no se conforman con lo aparente y que están dispuestas a enfrentarse a los hábitos y a lo convencionalmente aceptado.

En relación con ello, Lauro Zavala⁵⁵⁰, refiriéndose a las estrategias de la ironía en literatura y en cine, pero no por ello lejos del modo en el que funciona en pintura, sostiene que,

Si la narrativa moderna recurre a la ironía como una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de auto-cuestionamiento que este mismo discurso pone en juego.⁵⁵¹

El espectador deberá, por tanto, estar dispuesto a sobrepasar el sentido aparente de la obra y a desarrollar un discurso personal en el que tendrá que valorar su propio punto de vista acerca de la problemática que la obra plantea.

Igualmente, para poder reconocer una posible figuración irónica es necesario que el espectador esté dotado de ciertos conocimientos y de un alto grado de perspicacia. Observamos, con ello, que si bien el componente estético está inevitablemente presente en la interpretación de una obra, por lo que ciertos conocimiento relativos

⁵⁴⁹ Ballart, 1994, p. 319.

⁵⁵⁰ Lauro Zavala (México, 1954). Doctor en Literatura Hispánica; estudioso de la teoría del cine, de la teoría literaria, y de semiótica.

⁵⁵¹ Zavala, Lauro, *La ficción posmoderna como espacio fronterizo: Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine* (tesis Doctoral, asesora Rose Corral). México D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007, p.169.

al mismo resultan necesarios, son ante todo los conocimientos de carácter contextual los que permitirán detectar una figuración irónica, ya que, tal y como venimos manifestando, la ironía surge al ponerse en cuestión convencionalismos o saberes compartidos referentes a la realidad en la que vivimos.

A este respecto Schoentjes expresa que,

L'ironie ne sanctionnerait donc pas tant un manque d'intelligence qu'une connaissance insuffisante de l'homme. Loin d'être affaire d'intelligence abstraite, la reconnaissance de l'ironie est une question d'engagement dans les réalités du monde.

[...] C'est l'appartenance à une communauté distincte, qu'elle soit sexuelle, religieuse, culturelle ou nationale, et la méconnaissance des normes précises maniées par les autres communautés qui empêchent l'ironie de fonctionner.⁵⁵²

El espectador debe, por tanto, conocer el entorno en el que vive y adoptar una actitud fina y astuta para alejarse de su propia manera de pensar, ya que si no tiene la capacidad de distanciarse de los convencionalismos a los que él mismo está sujeto, le resultará más complicado observar la obra desde una perspectiva que le permita acceder a un plano de significación que trascienda lo aparente, y será proclive a no comprender la ironía que una obra puede suscitar.

Cabe señalar que el espectador de una obra capaz de generar una figuración irónica está íntimamente ligado a la figura de la *víctima*, aspecto propio del terreno de la ironía al que ya hemos hecho referencia previamente⁵⁵³. Recordamos, así, que suele considerarse *víctima* aquella persona que subyace tras el enredo tejido por el autor de una obra, incapaz de detectar el doble (o múltiple) sentido de la expresión. Pero

⁵⁵² “La ironía no sancionaría tanto una falta de inteligencia como un conocimiento insuficiente del hombre. Lejos de ser un asunto de inteligencia abstracta, el reconocimiento de la ironía es una cuestión de compromiso con las realidades del mundo. [...] Es la pertenencia a una comunidad distinta, sea sexual, religiosa, cultural o nacional, así como el desconocimiento de las normas precisas propias a otras comunidades, lo que impide que la ironía funcione” (trad. personal). Schoentjes, 2001, pp. 182-183.

⁵⁵³ Vid. supra, p. 90 y p. 168 [cap. I].

debe advertirse que todo espectador es susceptible de cumplir el papel de víctima⁵⁵⁴, ya que siempre existe un punto de inflexión en el que cualquiera puede verse traicionado, incluso por sí mismo.

En relación con ello, Schoentjes constata que,

[L'] interprète habituel de l'ironie, n'est cependant pas absolument à l'abri des pointes de l'ironie. Il peut fort bien lui aussi se retrouver victime de l'ironie : c'est le cas chaque fois qu'il passe à côté d'une ironie sans la reconnaître.⁵⁵⁵

Debe igualmente tenerse en cuenta que el autor de una obra también puede tener una previa intención de dirigir su obra a un público concreto, lo cual acentúa la posibilidad de que aquellas personas que no se correspondan con dicha comunidad cumplan el papel de víctimas. Observamos, con ello, que dentro del campo pictórico en particular, poseer ciertos conocimientos sobre arte, y sobre pintura en especial, va a permitir que la labor de interpretación resulte más feraz, ya que las obras pictóricas siempre tienen algún tipo de unión con la historia del arte.

A este respecto resultan significantes las siguientes palabras del artista Moholy-Nagy⁵⁵⁶ :

El arte contemporáneo desconcierta al hombre corriente. Con frecuencia, es la enseñanza de una historia del arte deformada, basada en definiciones dogmáticas de lo que debe ser arte, la que le impide aproximarse a las nuevas formas de expresión. Lo que le resulta difícil de entender provoca en él

⁵⁵⁴ En literatura pueden distinguirse dos variantes de víctima. Llanamente expuesto, por una parte se encuentra el lector que puede no captar la ironía subyacente. Por otra parte, en una ironía situacional el papel de víctima es atribuido al personaje que, formando parte de la situación escenificada, ignora información que el observador sin embargo conoce; ignorancia que será la que guíe el devenir de los acontecimientos. Este último tipo de ignorancia es uno de los requisitos que Muecke formula dentro de una situación irónica. Vid. Ballart, 1994, p. 196.

⁵⁵⁵ "El intérprete habitual de la ironía, sin embargo, no está en absoluto al abrigo de las puntadas de la ironía. Puede volverse, perfectamente, él mismo víctima de la ironía: es el caso que se da cada vez que pasa por al lado de una ironía sin reconocerla" (trad. personal). Schoentjes, 2001, p. 192.

⁵⁵⁶ László Moholy-Nagy (Hungría, 1895 – Chicago 1946).

impaciencia, enojo y a veces hasta hostilidad. Pero existen medios para hacer frente a esta situación. Es posible estimular el interés emocional e intelectual del espectador de modo tal que pueda llegar a contemplar una expresión artística con una actitud más positiva. Se le puede hacer ver que sólo una minoría puede emprender nuevos rumbos sin una preparación especial –principalmente debido a que el artista profesional, en el diario contacto con su material, adquiere una creciente comprensión de sus posibilidades que lo conduce progresivamente hacia nuevas composiciones que habrán de sustituir a los patrones clásicos. Estos descubrimientos son el resultado de un proceso orgánico; de una evolución en los conocimientos, la experiencia y la intuición que difícilmente puede igualar el profano. Sin embargo, las nuevas soluciones pueden actuar como catalizadores sobre aquellos pocos que, por sentir una inquietud similar a la del artista, reaccionan en forma positiva. De este modo, lenta y casi inadvertidamente, como por un proceso de ósmosis, el trabajo del artista nuevo comienza a difundirse, penetrando en todos los ámbitos de la vida.⁵⁵⁷

Se demuestra, así, que si a veces existe cierto recelo respecto al arte, generalmente es a causa de una falta de conocimiento sobre el contexto en el que se circunscribe la obra que se observa, que se lee, que se percibe. Y sucede del mismo modo con aquellas obras capaces de generar ironía, pues estas también requieren que el espectador esté en contacto con el contexto. A menudo será igualmente necesario un conocimiento más amplio de la historia del arte, o de otros campos o disciplinas como pueden serlo, por ejemplo, la literatura o el cine, ya que hay obras en las que una actitud abierta y concededora del entorno no será suficiente para detectar una figuración irónica.

En este sentido, Josefa Ruiz⁵⁵⁸ sostiene que,

⁵⁵⁷ Moholy-Nagy (1929), 1972², p. 123.

⁵⁵⁸ Josefa Micaela Ruiz Caballero. Licenciada en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2007.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

La creación artística no es sólo la obra aislada, puesta en algún lugar de este mundo, sino que son las interacciones con ella, sus recursos y sus posibilidades; es de suma importancia el rol del espectador como sujeto moderno que se aproxima con lucidez. Pero aquí nos encontramos con el conflicto de los lenguajes eruditos de cada disciplina que, si bien requieren de un observador-espectador, también requieren de un sujeto que sepa leer su lucidez.⁵⁵⁹

Tal y como hemos indicado en el capítulo anterior, la labor interpretativa es dirigida por el propio espectador, por su experiencia. Reiteramos, así, que una mirada educada en la pintura será más hábil al realizar la lectura de una obra. Es decir, las personas con un extenso conocimiento artístico y cuya experiencia visual, especialmente pictórica, esté ampliamente desarrollada, tanto perceptivamente como en lo que al conocimiento de la historia del arte se refiere, tendrán mayor capacidad para captar y comprender el entramado de significaciones que puede entrañar una obra.

Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que el ser humano posee una *memoria icónica*⁵⁶⁰ que lo predispone ante la recepción y la expresión de la realidad perceptible. Tal y como escribió Fernando Pessoa⁵⁶¹, “ver es haber visto”⁵⁶². Ciertamente, ver es recordar, asociar lo que se ve con lo que se ha visto; por eso no hay una mirada objetiva, ni inocente. Entendemos, con ello, que cuanto más coincida el espectador con el tipo de mirada para la cual la obra estaba prevista, mayor será la complicidad que surja entre obra y espectador, e incluso entre obra, espectador y autor.

⁵⁵⁹ Ruiz C., Josefa, “Ironía y Arte”. *Punto de Fuga* [en línea]. No. 1, (jul. 2010). Universidad de Chile. Disponible en URL: revistapuntodefuga.com/?p=264

⁵⁶⁰ La denominada *memoria icónica* comprende el registro de la memoria sensorial ligado a lo visual. Se conoce gracias a investigaciones acerca de la capacidad del registro sensorial visual y de la persistencia de las imágenes. Uno de los primeros investigadores en profundizar en las propiedades de este tipo de memoria fue el experto en psicología cognitiva George Sperling (EE.UU., 1934). Vid. Manzanero Puebla, Antonio L. (2008), *Psicología del testimonio. Una aplicación de los estudios sobre la memoria*. Madrid: Pirámide, Psicología, pp. 27-45.

⁵⁶¹ Fernando António Nogueira Pessoa (Lisboa, 1888-1935).

⁵⁶² Pessoa, Fernando [Bernardo Soares] (1982), *Libro del desasosiego* (trad. Perfecto E. Cuadrado). Barcelona: El Acantilado 65, 2002, fragmento nº 356, p. 367.

En suma, para que una obra pictórica pueda generar ironía y que esta se despliegue en todo su esplendor, es imprescindible el funcionamiento de un marco comunicativo preciso; deben existir una previa intencionalidad por parte del autor de llamar la atención sobre una realidad construida, y un espectador con las capacidades necesarias para poder desvelar los entresijos que la obra le ofrece.

3.1.4 Efectos emotivos: ¿qué suscita la ironía?

*L'ironie, c'est la gaieté un peu mélancolique qui nous inspire la découverte d'une pluralité.*⁵⁶³

Vladimir Jankélévitch

Puede decirse que la ironía es provocativa, estimulante, que mueve o incita a darle la vuelta a los pensamientos; incentiva un cambio de perspectiva, revuelve aquello que se supone legitimado o convencional reivindicando la subjetividad inherente a cualquier pensamiento, y desmorona aquellas ideas a las que uno suele agarrarse férreamente, demostrando, sencillamente, que solo son eso, ideas. En esa alteración del orden brotan todo tipo de inquietudes, arraigadas, a veces, a lo más íntimo del ser. Son estas las que van a retener ahora nuestra atención, las emociones que lo irónico arranca, planteamiento que nos permitirá observar las temáticas que generalmente dan pie al surgimiento de la ironía.

Primeramente, es necesario observar el lugar que ocupan los sentimientos en relación con las obras pictóricas, ya que forman parte de un proceso de asimilación particular, a causa de que las emociones suscitadas por el referente al que alude una obra (por la realidad perceptible), y las que promueve su representación (la realidad pictórica), no son las mismas. Es decir, lo que sentimos frente una obra

⁵⁶³ “La ironía, ella es la alegría un poco melancólica que nos inspira el descubrimiento de una pluralidad” (trad. personal). Jankélévitch (1964), 2011, p. 37.

pictórica difiere de lo que sentimos cuando estamos ante el referente al que hace alusión.

En este sentido, consideramos de interés exponer las palabras que el filósofo Eduard von Hartmann⁵⁶⁴ brinda dentro de un contexto en el que reflexiona acerca de la estética y de la belleza en el arte:

El sentimiento que suscita en el contemplador la pintura de un cuenco con frutas apetitosas, o de una mujer atractiva, no puede ser considerado algo nulo, sino que, por su contenido ideal y su carácter placentero, debe ser *semejante* a aquel sentimiento que suscitarían ambos objetos en el contemplador; y, sin embargo, debe ser *específicamente diferente de éstos*, si no queremos que el arte quede rebajado al nivel de mera estimulación sensorial. El sentimiento estético debe diferenciarse del real de la misma manera que la apariencia estética que lo suscita difiere de la realidad correspondiente; igual que dicha apariencia, debe estar libre de realidad, y, no obstante, encerrar en sí, igual que ésta última, la totalidad del contenido ideal que cabe encontrar en la correspondiente realidad.⁵⁶⁵

Comprendemos, con ello, que entre la realidad perceptible y su representación existe una distancia no solamente de contenido, sino también en lo que a los efectos emotivos se refiere. *Lo real* escapa de sí mismo desde el momento en el que alguien intenta transmitirlo.

Según Gombrich,

La información que nos llega del mundo exterior es tan compleja que ninguna pintura la incorporará jamás en su totalidad.⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ Karl Robert Eduard von Hartmann (Berlín, 1843-1906).

⁵⁶⁵ Hartmann, Eduard von (1890), *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte* (trad. Manuel Pérez Cornejo). Valencia: Universidad de València, *Estética & Crítica* 14, 2001, p.149.

⁵⁶⁶ Gombrich (1959), 2002, p. 78.

Indica, a su vez, que los estilos difieren entre sí, en tanto se corresponden con diversos modos de expresar la realidad perceptible. Observamos, así, que la captación de la realidad varía dependiendo de cada persona, e incluso del lugar y del momento en el que sea interpretada, aspectos que perfilarán, de un modo u otro, el estilo de cada artista. De este modo, toma forma la doble transformación que provoca la distancia entre la realidad perceptible y la realidad pictórica⁵⁶⁷.

En suma, puede decirse que la *realidad pictórica* tiene la capacidad de despertar sentimientos que van más allá de aquellos que el referente genera por sí mismo, abriendo paso a un nuevo plano afectivo. Es así, inherente a la pintura figurativa, esa rama significativa que a modo de idea nace en el referente, pero que florece como significado dentro de la obra.

* * *

Si dirigimos nuestra mirada al terreno de la ironía, observamos que lo irónico acostumbra a promover un estado de desazón, una sensación de inquietud emocional. Dichas sensaciones son provocadas a causa de que toda ironía surge en el seno de obras capaces de evocar un pensamiento sustancial, arraigado a convenciones o a hábitos. Siendo así, para que una obra pueda generar ironía es necesario que trate acerca de cuestiones que sean en sí mismas capaces de conmover (tomando este término desde la acepción que lo define como alterar, perturbar, inquietar⁵⁶⁸).

Advertimos, con ello, que los temas más proclives a suscitar ironía son de carácter universal —como por ejemplo la moral, la historia, la sociedad, la política o la religión—; es decir, están ligados a un *imaginario colectivo*. Aunque también cabe la posibilidad, tal y como indicábamos en el apartado anterior, de que la obra esté dirigida a una comunidad más concreta, siendo en tal caso necesaria una labor más

⁵⁶⁷ Vid. *supra*, pp. 218-219 y p. 238 [cap. II].

⁵⁶⁸ Real Academia Española [en línea]. Disponible en URL: lema.rae.es/drae/?val=conmover

intensa de contextualización o un conocimiento más específico para poder abordar el tema que la obra propone y desvelar la ironía que pueda contener.

Por tanto, una figuración irónica puede tener lugar a raíz de cuestiones vinculadas a un gran número de espectadores, o a una comunidad concreta. Dicho vínculo supone que el espectador posee una construcción mental sobre el tema de la obra, construcción que podrá ser desestabilizada generando un estado de reflexión, necesario para que pueda aflorar una figuración irónica. Es por ello que la línea afectiva que surge a través de la ironía es inestable, ya que al tambalearse lo habitual es la inseguridad la que apremia y ello conlleva un estado de turbación o cuando menos de contrariedad. Es igualmente uno de los aspectos que forman parte de la naturaleza crítica de la ironía. En este sentido, Booth señala que la ironía “nos inunda de juicios de valor cargados de emotividad que aspiran a ser confirmados por la mente”⁵⁶⁹.

Paralelamente, debe tenerse en cuenta que, aunque toda obra capaz de suscitar ironía promueve algún tipo de sentimiento, evidentemente no serán los mismos en cada espectador. Según Ballart, dependiendo del argumento que proponga una obra, la ironía puede estimular diversas reacciones como por ejemplo comicidad, animadversión hacia el modo en el que el autor plantea el tema, o ánimo de reflexión en torno a las cuestiones relacionadas con las incertidumbres propias a la humanidad o al universo, acercándose así a un planteamiento más filosófico⁵⁷⁰. Por tanto, dependiendo del tipo de afección que provoque, generará uno u otro tipo de sentimiento.

En suma, puede decirse que la ironía suscita una reacción emotiva diversificada concerniente a temas compartibles. Desata un cúmulo de emociones de diversa índole, las cuales al verse envueltas en contrariedades, impulsarán al espectador a tomar conciencia del modo en el que él mismo asimila la realidad en la que vive.

⁵⁶⁹ Booth (1974), 1986, p. 78.

⁵⁷⁰ Vid. Ballart, 1994, p. 321.

Consideramos, así, que una vez más se hace patente la idoneidad de la pintura como escenario para la revelación de una figuración irónica, puesto que la *distancia emotiva* que las obras pictóricas mantienen respecto a la realidad perceptible, intensifica la contrariedad de emociones inherente a toda ironía.



Hasta ahora han quedado fijados cuatro parámetros interrelacionados entre sí: hemos podido observar que toda obra capaz de generar ironía está ligada a algún tipo de convención, y que una figuración irónica no tiene por qué suceder siempre que exista un desvío; que para que una figuración irónica pueda tomar forma, será necesario que en el proceso de significación pueda reconocerse un giro, pero este deberá tener la capacidad de poner en cuestión ideas preconcebidas, induciendo así al espectador a desarrollar una reflexión en torno a sus propios valores.

Se ha constatado, igualmente, que la ironía se revela gracias a un contraste entre apariencia y realidad, que evidencia la naturaleza relativa de lo real –entendiendo lo real en base a constructos convencionales—. Con ello hemos observado que por medio de la *realidad pictórica* se construye un marco idóneo para la proliferación de la ironía, puesto que permite distanciarse de la realidad perceptible. Es decir, tiene la capacidad de tratar las imágenes no para imitar algo sino para disponer ese *algo* a partir de una perspectiva diferente, de tal modo que expone los significados aprehendidos desde un enfoque particular.

Seguidamente hemos observado que el autor de una obra irónica debe tener una previa intención de poner en tela de juicio algún tipo de convención subyacente a la realidad perceptible. Igualmente, es necesario que el espectador tenga una actitud abierta y cierta perspicacia que le permitan reconocer una figuración irónica, así como conocimientos contextuales y pictóricos, y a menudo incluso nociones sobre algún campo de conocimiento en concreto.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

Finalmente, hemos aludido a la línea *afectiva* en la que se desenvuelve la ironía, pudiendo observar que es necesario que la obra trate acerca de temas concernientes a una comunidad. Asimismo, se ha constatado que el autor de una obra capaz de generar ironía debe distanciarse del tema que trata y no inclinarse hacia ninguna ideología concreta, con tal de que el espectador pueda sumergirse en un diálogo personal. Un diálogo que se ve a su vez apoyado por el proceder de la pintura, ya que las obras pictóricas permiten tomar cierta distancia emotiva respecto a la realidad perceptible.

Con todo ello, nos hemos introducido en el corazón de la ironía que tiene lugar en las obras pictóricas. Una vez conscientes del ritmo de sus latidos, conociendo el terreno de realidades en el que se desenvuelve y tomando consciencia del marco comunicativo que la rodea, será más sencillo proseguir con nuestra tarea; lo que a continuación abordaremos son los aspectos que pueden resultar de ayuda para detectar la posibilidad de que surja una figuración irónica en pintura.

3.2 INDICADORES DE IRONÍA EN PINTURA

Hemos observado que para poder reconocer una ironía el espectador debe adoptar una actitud perspicaz y poseer ciertos conocimientos previos que le permitan realizar una exégesis que trascienda el sentido aparente que la obra evoca. Existen sin embargo ciertos factores que pueden ayudarle a reconocer la posibilidad de que surja ironía. Estos han ido tomando forma a lo largo de la investigación, de tal forma que nos ceñiremos a realizar un breve repaso de ellos con tal de agruparlos y poder así tenerlos más presentes.

Se trata de tres aspectos básicos que, a raíz de las teorías expuestas hasta el momento, creemos que pueden ayudar a detectar un desvío en pintura, y que pueden ser, por tanto, considerados como indicadores para el reconocimiento de una posible ironía. Por una parte observaremos los textos que acompañan a una obra, donde el título cobra especial relevancia; por otra parte contemplaremos la relación entre la ironía y las normalizaciones proclives a ser interferidas en pintura; y, por último, haremos referencia a las operaciones retóricas y a los tropos que habitualmente intervienen en una expresión irónica.

Aun así, es necesario subrayar que la existencia de un giro en el proceso de significación no implica ironía sino únicamente la posibilidad de que esta aflore. El hecho de que la ironía cobre vida dependerá de la manera en la que tomen forma los condicionantes recientemente expuestos y, finalmente, de las capacidades del propio espectador y de la dirección que tomen sus reflexiones.

3.2.1 Textos que acompañan a la obra. El título.

En el capítulo anterior se ha constatado que la influencia del lenguaje verbal en la pintura es una cuestión generalizada⁵⁷¹. Observamos, así, que el proceso de significación de una obra es proclive a ser subvertido mediante la palabra, generándose un desvío capaz de poner en tela de juicio el aparente significado de una obra. En este sentido, puede decirse que la relación que se establece entre la obra y los textos escritos puede funcionar como una pista para el reconocimiento de una figuración irónica.

Primeramente es necesario realizar una diferenciación entre dos tipos generales de textos: los *indirectos*, es decir, aquellos que hacen referencia a la obra pero no se encuentran junto a ella (como pueden serlo una crítica, un comentario o una citación), y los *directos*, que vienen a ser los textos que acompañan a la obra de manera explícita (pueden aparecer, por ejemplo, como un breve texto, como un texto interno a la obra, o como título). Esta diferenciación se debe a que estos últimos están al alcance del espectador, mientras que el acceso a los primeros resulta más restringido.

Los textos más proclives a indicar un desvío en la significación son los que aparecen directamente relacionados con la obra, ya que se incorporan a la imagen como un elemento más de la misma, dando lugar a la posibilidad de que se genere un contraste entre las significaciones que devienen de la obra y aquellas expresadas por las palabras. Siendo así, los textos que intervienen en la obra de modo indirecto, es decir, sin estar junto a ella, serán observados más adelante⁵⁷², ya que forman parte del contexto general que puede influir en una obra.

⁵⁷¹ Vid. supra, p. 243 y 247 ss. [cap. II].

⁵⁷² Vid. infra, p. 354 ss.

Consideramos, asimismo, que es particularmente el título de la obra el tipo de texto que más asiduamente permitirá el reconocimiento de un desvío en la significación. No solo a causa de que sea un elemento que puede encontrarse junto a la mayor parte de las pinturas, sino también porque normalmente es creado por el propio autor, convirtiéndose así en una herramienta de la que puede valerse para complementar o incluso transformar la significación de la imagen.

En suma, es especialmente en la relación que tiene lugar entre el título y la obra donde el espectador puede encontrar la intención del autor de poner en tela de juicio una realidad construida, funcionando el título como un indicador de la posibilidad irónica.

Con ello, debe recordarse que en el apartado que hemos dedicado a la influencia de la palabra en la pintura, se ha constatado que cuando una obra es acompañada por un texto, este puede cumplir diversas funciones respecto a la imagen. Hemos diferenciado cuatro funciones principales: descriptiva, dirigente, complementaria y poética⁵⁷³. Llegados a este punto, y teniendo en cuenta el proceder de la ironía, consideramos que una figuración irónica principalmente acaece a partir de un desvío provocado por un texto que cumple una función *dirigente* o *complementaria*, puesto que son los casos más proclives a abrir nuevas vías significantes que pueden entrar en contraste con las significaciones que la expresión pictórica genere.

Como ejemplo visual de ello, proponemos dos obras del artista Jorge Gallego⁵⁷⁴: *Retrato de familia* (2008), y *Bienvenida al mundo* (2011).

⁵⁷³ Vid. *supra*, p. 252 ss. [cap. II].

⁵⁷⁴ Jorge Gallego (Sevilla, 1980). Vid. URI: jorgegallego.es

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA



40. *Retrato de familia*, óleo sobre lino, 195x162 cm., 2008. Jorge Gallego

Retrato de familia :

Esta obra nos muestra un muchacho sentado en una butaca. Serio, con aire tranquilo, mirando al frente, situado en el centro de la imagen, en una habitación diáfana e impersonal. Está rodeado de televisores de tubo de diversas épocas; las más antiguas están en primer plano y al fondo puede reconocerse una pantalla LCD actual; de tal manera que, a partir de una primera mirada, la obra despierta cierta extrañeza. La imagen sin embargo no provoca malestar. Está realizada mediante tonalidades no saturadas y con una predominancia anaranjada que la dota de cierta calidez. La perspectiva caballera ayuda igualmente a mantener una sensación de estabilidad.

Si dirigimos nuestra atención al título de la imagen, observamos que este cumple una *función dirigente*: la familia ha sido reemplazada por televisores (idea que se ve subrayada si se tiene en cuenta la diferencia

«generacional» de los diversos tipos de televisores) —se reconoce por tanto una operación retórica de *sustitución*—. Se genera así una ruptura de expectativas a causa de la cual se activa un desvío que suscita nuevas cadenas significantes en torno a la falta de comunicación, ya que se trata de una metáfora que se constituye por el sema común a la familia y a la televisión (rodean, acompañan, pasan el tiempo juntos, comunican, etc.).

Ruptura que despierta una reflexión sobre los valores de la sociedad actual, y más concretamente acerca de la influencia de la televisión en la falta de comunicación familiar. Si atendemos al autor de la obra, este nos indica que “esta obra nos puede hablar de la incomunicación en la era de las comunicaciones, de la soledad en medio de la multitud”⁵⁷⁵. Una paradoja que, desde una perspectiva más amplia, puede comprenderse como una crítica a la sustitución de las relaciones humanas por la interacción con máquinas y aparatos.

La obra ofrece, por tanto, una temática que vincula a una gran mayoría, e inevitablemente despierta sentimientos contrariados, puesto que se ponen en cuestión hábitos asimilados. Una contrariedad que se refleja en la expresión de la propia imagen, ya que se presenta con gran sobriedad pero, como ya hemos señalado, emanando una sensación de calidez.

⁵⁷⁵ Gallego, Jorge. Comunicación personal [correo electrónico, 21 abr. 2013].

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA



41. *Bienvenida al mundo*, óleo sobre lino, 60x73 cm., 2011.
Jorge Gallego

Bienvenida al mundo :

En esta obra puede observarse un bebé desnudo boca abajo que yace sobre unos escombros, una situación que no se corresponde con el agradable y cálido entorno en el que debiera encontrarse, según los hábitos generalizados. Lo cual puede comprenderse como una antítesis, tanto a nivel formal, por la textura y los valores sinestésicos que esta aporta, como a nivel argumental, por el hecho de encontrar un niño entre escombros. A través de este contraste se produce una sensación de malestar y se abre un discurso acerca de la contradicción entre la inocencia de nuestra naturaleza cuando llegamos al mundo y el límite al que hemos sido capaces de llevar el planeta que habitamos.

Dicha sensación de malestar se intensifica mediante el tratamiento formal de la obra, ya que la centralidad compositiva la dota de un equilibrio radial que genera una sensación de estabilidad, y además de

ello imperan una armonía de colores terrosos y una luz límpida y agradable, aspectos que no se corresponden con el contenido de la obra; tiene lugar, por tanto, un contraste entre la expresión y el contenido⁵⁷⁶. Además de ello, la obra está realizada de modo hiperrealista, aumentándose así la sensación de que la imagen pueda ser perteneciente a la realidad perceptible, lo cual también incrementa la desazón.

Si observamos el título de la obra, podemos reconocer que cumple una *función complementaria*. En este caso no abre cadenas significantes que difieran del discurso que la imagen ofrece por sí misma, pero el sentido de la obra adquiere una cualidad diferente, ya que se produce una contradicción, entre el título y el contenido de la obra, que enfoca la dirección del proceso de significación, y que subraya la idea de antítesis previamente expuesta. Esto nos induce igualmente a pensar que existe cierta intencionalidad, por parte del autor, de provocar un desvío significativo. De este modo, se nos conduce a replantearnos el tipo de mundo que hemos «construido», generándose un conflicto entre nuestro instinto natural, que nos lleva a perpetuar nuestra especie, y la *realidad* a la que las nuevas generaciones deben enfrentarse, una realidad conformada por los escombros de nuestro paso por el planeta.

3.2.2 Interferencia en las expectativas: ruptura de la norma

A lo largo de la investigación se ha observado que bajo toda ironía subyace la ruptura de algún tipo de normalización, provenga esta de una convención general o de un saber compartido por una comunidad más concreta. Puede considerarse por tanto, que la ruptura de un orden es una de las principales cuestiones que permitirán al espectador reconocer una figuración irónica.

⁵⁷⁶ Vid. infra, p. 370 ss.

Si recordamos las normas que habitualmente están en relación con la pintura (expuestas en el segundo capítulo⁵⁷⁷), observamos que, apoyándonos en la teoría de Carrere y Saborit, las hemos diferenciado en tres grupos: *locales*, *generales* y *pragmáticas*. Las primeras se conforman a raíz del orden que puede establecer la propia obra, mientras que las generales y las pragmáticas, imbricadas entre sí, se construyen a partir del contexto circundante, unas en referencia a lo pictórico y las otras a lo no-pictórico, respectivamente. Llegados a este punto, es necesario volver a observar, brevemente, las propiedades de dichas normas, para poder así plantear la naturaleza de la ironía que puede surgir a través de la transgresión de las mismas.

En las *normas pragmáticas* nos encontramos con los aspectos (materiales o inmateriales) pertenecientes a la realidad perceptiva y externos al campo pictórico que pueden interferir en una obra. Por una parte, nos encontramos aquí con elementos relacionados con la obra de manera directa, como por ejemplo textos que hablen sobre ella (no encontrándose adjuntos a la obra) o características propias del espacio expositivo. Por otra parte, puede considerarse como parte de este tipo de normas todo aquello que toma forma y se consolida en respuesta a alguna necesidad de la realidad perceptible, como por ejemplo una situación socio-política, un pensamiento religioso, la idealización de una estructura familiar, o hábitos rutinarios que se han consolidado como formas naturales de obrar.

En lo que a las *normas generales* se refiere, estas se corresponden con las convenciones propias del campo pictórico que describen los modos habituales de representación. Consideramos que son tres las principales variantes que establecen regularidades dentro del campo pictórico: (I) los géneros instaurados a lo largo de la historia del arte; (2) los sistemas figurativos legitimados; y, (3) los estilos que forman parte de una época concreta, ya sean pertenecientes a un grupo de artistas o a un artista en particular.

⁵⁷⁷ Vid. supra, p. 264 ss. [cap. II].

Las *normas locales*, por su parte, se corresponden con un orden formal instaurado por la propia obra, como puede suceder, por ejemplo, a raíz de una repetición de formas o de una dominancia cromática. Es decir, son normas que se constituyen cuando los elementos formales establecen un orden que consigue homogeneizar el conjunto de la imagen.

Se trata de tres tipos de normas que pueden coincidir en una misma obra. En tal caso, dependerán las unas de las otras, de tal modo que el espectador deberá tener en cuenta el modo en el que se complementan e influyen entre sí.

Debe recordarse, igualmente, que la ruptura de una norma no implica necesariamente la posibilidad de que una obra sea capaz de generar ironía. Tal y como observaremos más adelante, la ironía que puede surgir en una obra pictórica se conforma a partir de diversos tipos de contrastes de carácter general⁵⁷⁸. En estos, además de existir la ruptura de algún tipo de norma o convención, deberán cumplirse los parámetros expuestos en el apartado anterior. Con todo ello, el espectador tendrá que adoptar una actitud incrédula que le lleve a sumergirse en una interpretación de carácter dialéctico e introspectivo.

Siendo así, no creemos que pueda establecerse una tipología de ironías en base al tipo de normas que pueden reconocerse en una obra. Sin embargo, consideramos que, para que pueda generarse una figuración irónica, tanto las normas de carácter contextual, sea pictórico o general, como las normas locales, deberán confluír todas ellas en un discurso donde se dé algún tipo de contradicción argumental. Un aspecto que, si bien en las normas contextuales resulta más evidente, creemos necesario puntualizar que también tendrá que darse cuando se trate de normas de carácter formal. Es decir, si se da la ruptura de un orden establecido por los elementos formales de una obra, dicha ruptura deberá inducir al espectador a replantearse el sentido general de la misma, sin ser únicamente un contraste formal.

⁵⁷⁸ Vid. infra, p. 367 ss.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

Observamos, así, que en todo caso la naturaleza de la ironía que pueda surgir en pintura será de carácter argumental. Un aspecto que se subraya por el hecho de que la ironía aparece en el transcurso de la interpretación de una obra y depende, por tanto, del proceso de significación.

En suma, el espectador debe tener en cuenta qué tipo de desvíos provoca una obra, cómo se relacionan entre sí, y preguntarse qué es lo que le permite reconocerlos. Con ello, tendrá que ser consciente de que, cuando la integridad de una convención es interferida, entonces existirá la posibilidad de que surja una figuración irónica. No obstante, si bien es necesaria la ruptura de una norma, la obra debe permitir una doble lectura sobre la que el espectador tendrá que cavilar y encontrar su propio punto de vista respecto al contraste de sentido que se le presenta.

Como ejemplo del modo en el que la ruptura de una convención puede llegar a abrir cadenas significantes que trascienden las significaciones que una obra muestra a primera vista, proponemos una obra del pintor Andrés García Ibáñez⁵⁷⁹, titulada *Dorothea* (2008), perteneciente a una serie titulada "Retablos".

⁵⁷⁹ Andrés García Ibáñez. Vid. URI: museocasaibanez.org/ibanez/



42. *Dorothea*, óleo sobre tela,
200x85 cm., 2008. Serie "Retablos".
Andrés García Ibáñez

Dorothea :

En esta obra puede observarse una mujer con aire provocativo, mirando al frente sin ningún reparo, vestida de rojo y sujetando una manzana verde en su mano izquierda.

Lo que en este caso llama la atención y nos induce a sumergirnos en una relectura de la obra es el contraste entre la figura de la mujer y el formato en el que se nos muestra, ya que la obra ha sido creada como un

retablo, pero la representación no se corresponde con el tipo de escenas propias de dicho formato. El conflicto principal es provocado, por tanto, a través de un desvío formal ligado a un discurso respectivo a las convenciones pictóricas. Para constatar esta idea, creemos adecuado citar las palabras de Rosa María Sánchez, quien en un estudio realizado acerca de los retablos señala que,

Un retablo popular es una pintura anecdótica que se ofrece como símbolo de devoción y agradecimiento a un santo, virgen o figura sacra a quien se atribuye un milagro.

[...] Por su raíz latina la palabra retablo, *retro tabulum* (retro-detrás, tabulum-mesa, altar), se refiere al conjunto de figuras pintadas o esculpidas que se colocan detrás del altar y constituyen su decoración.⁵⁸⁰

Esta obra comporta por tanto la ruptura de una convención relacionada con la práctica pictórica. Ruptura que puede considerarse intencionada si observamos que la obra pertenece a una serie titulada "Retablos"⁵⁸¹, en la que el artista representa a diversas mujeres, todas ellas expuestas en el formato de retablo, que hacen alusión a alguna santa. Mas, al igual que sucede en *Dorotea*, ninguna de ellas se corresponde con el tipo de representaciones propias de los retablos religiosos.

Si dirigimos nuestra mirada al título de la obra, la ruptura de lo convencional se reafirma y adquiere un mayor peso, puesto que hace referencia a una santa en concreto. De tal forma que cumple una *función complementaria*, ya que, en tanto permite acercarse a las características de una santa en particular, abre una nueva vía significativa. Observamos, así, que el nombre de Dorotea se corresponde con el de una santa cristiana, cuyo atributo son flores y manzanas (es la patrona de fruteros y

⁵⁸⁰ Sánchez Lara, Rosa María (1990), *Los retablos populares. Exvotos pintados*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Monografías de arte 18, pp. 19-20.

⁵⁸¹ Serie compuesta por 23 obras.

Para ver la serie completa, consultar URI: museocasaibanez.org/ibanez/obras/?serie=20

floristas), y habitualmente es representada con flores y/o frutas, a menudo incluso vestida de rojo.

Como ejemplo de un retrato más convencional de Santa Dorotea, exponemos dos pinturas realizadas en el siglo XVII, una de Francisco de Zurbarán⁵⁸² y otra de Simone Pignoni⁵⁸³.



43. *Santa Dorotea*, óleo sobre lienzo, 68.2x56'2 cm., 1669. Simone Pignoni



44. *Santa Dorotea*, óleo sobre lienzo, 172x102 cm., c. 1648. Francisco de Zurbarán

⁵⁸² Francisco de Zurbarán (Badajoz, 1598-Madrid, 1664).

Vid. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/zurbaran-francisco-de/

⁵⁸³ Simone Pignoni (Florencia, Italia, 1611-1698).

Puede así constatarse que se genera un contraste entre la imagen convencional de esta santa y la imagen creada por García Ibáñez. Esta última representa a una mujer vestida de rojo, con una pose y un gesto que resultan provocadores, una mujer que difiere de la imagen convencional de Santa Dorotea. No se muestra ninguna flor, pero la mujer sujeta una manzana verde que evoca a Eva, presentándose como símbolo del pecado, símbolo que se ve incrementado por el hecho de que sostiene la manzana en su mano izquierda. Se abre por tanto un nuevo discurso que se ve reforzado gracias al conocimiento de la historia religiosa, dado que, llanamente expuesto, Eva hizo frente a su creador por comer el fruto prohibido, mientras que Santa Dorotea fue torturada y asesinada por preservar su castidad manteniéndose firme en su amor a Dios.

Llegados a este punto resulta significativo acceder a las palabras del propio pintor, quien en referencia a la serie "Retablos" nos ha señalado que,

Esta colección era una ironía sobre las santas mártires católicas, identificables todas por sus atributos martiriales o por algún elemento referido a algún pasaje de su vida, milagroso o excepcional, generalmente provenientes de *La leyenda dorada*⁵⁸⁴ de Santiago de la Vorágine, auténtica fuente iconográfica desde el medievo para todos los pintores que afrontaron el martirologio cristiano.⁵⁸⁵

Con ello, nos ha explicado que tomó la idea de las célebres santas-cortezanas de Zurbarán, recatadas y pudorosas, dándole la vuelta a dicho planteamiento y generando una imaginaria en la cual "el atributo martirial queda reducido a un complemento del *look* o a un elemento que potencia aún más su erotismo o descaro. Fingen estar todas colocadas en

⁵⁸⁴ Vid. Vorágine, Santiago de la (ca. XIII), *La leyenda dorada* (trad. José Manuel Macías) (2 vol.), Madrid: Alianza, 1996.

⁵⁸⁵ García Ibáñez, Andrés. Comunicación personal [correo electrónico, 17 sept. 2013].

hornacinas arquitectónicas y enmarcadas por austeros retablos neoclásicos⁵⁸⁶. Se hace así más patente el conflicto entre esta obra y la pintura religiosa ligada a la tradición del retablo.

En suma, esta obra nos ofrece una doble ruptura de lo convencional, pictórica y referente al contexto social y religioso, generada ante todo por los aspectos formales y por el título, que en su conjunto desencadenan una serie de contrastes capaces de inducirnos a adoptar una actitud irónica. De este modo, nos vemos promovidos a reflexionar sobre las legitimaciones propias de la práctica pictórica y en torno a los mitos religiosos y a su influencia en la sociedad, así como acerca de los valores de la sociedad actual respecto al significado que puede llegar a tomar un atributo o una forma de vestir.

3.2.3 Operaciones y figuras retóricas

Las operaciones retóricas básicas han sido exploradas y ejemplificadas en el segundo capítulo (supresión, adjunción, intercambio o permutación, sustitución)⁵⁸⁷. Recordamos que estas operaciones permiten observar, de manera más analítica, los desvíos formales que tienen lugar en una obra, de tal modo que pueden ayudar a detectar un conflicto de sentido en la significación de la misma. A causa de ello, consideramos que pueden funcionar como indicadores de ironía, ya que, una vez detectadas, el espectador se verá impulsado a replantearse el proceso de significación de la obra.

Si atendemos de manera más específica a la relación entre las operaciones retóricas y la ironía, observamos que la ironía puede favorecerse de las cuatro.

⁵⁸⁶ Ídem.

⁵⁸⁷ Vid. *supra*, p. 272 ss. [cap. II].

A este respecto, Ballart sostiene que,

No se puede circunscribir el área de actuación de la ironía a un solo modo operativo, como hacen los estudios tradicionales y aun los componentes del grupo de Lieja, porque, llegado el caso, es perfectamente dable que los enunciados irónicos invadan los cuatro existentes.⁵⁸⁸

Se subraya, con ello, que las cuatro operaciones retóricas básicas, en tanto transforman un modo habitual de expresar algo, son proclives a generar contrastes capaces de provocar un discurso donde puede tener lugar una figuración irónica.

Si reparamos brevemente en cada una de ellas, observamos que son un modo muy eficaz para observar la ruptura de convenciones previamente establecidas. La sustitución permite insertar un nuevo elemento que entre en contraste con el conjunto de la obra. La adjunción, por su parte, supone un incremento de información capaz de transformar el proceso de significación. A través de la permutación se transforma un orden habitual o lógico, dando pie a un nuevo orden que lo sustituya. Por último, por medio de la supresión se omite algún elemento pertinente, de tal modo que se interrumpe la forma usual de una expresión.

En suma, estas operaciones contemplan desvíos formales capaces de provocar contrastes de sentido eficaces para promover un discurso irónico, de tal modo que deben tenerse en cuenta a lo largo de todo el proceso de significación. Aun así, la existencia de una operación retórica no implica necesariamente ironía. Estas operaciones deben ser valoradas únicamente como muestras de desvíos de la norma, y por tanto, como indicadores de la posibilidad de que surja una figuración irónica.

Tal y como hemos indicado anteriormente, dependiendo del modo en el que se comporten las operaciones recién citadas, tienen lugar diversas figuras retóricas; a

⁵⁸⁸ Ballart, 1994, p. 367.

menudo incluso se reconoce antes una figura que una operación. Nos ha ocurrido, por ejemplo, en la obra previamente expuesta titulada *Bienvenida al mundo*⁵⁸⁹, donde puede reconocerse fácilmente una antítesis, antes de detectar que se trata de una operación de adjunción (el bebé ha sido situado en un contexto que convencionalmente no le corresponde). Por tanto, en ciertos casos serán directamente las figuras retóricas, o tropos, las que funcionarán como indicadores de una posible ironía. A continuación expondremos cuáles son las principales figuras retóricas que más habitualmente se encuentran dentro de una expresión irónica en pintura.

Los tropos o figuras retóricas se diferencian entre sí según la naturaleza de la relación que surge entre los elementos de la imagen.

Según Ballart:

Debido a su rango originariamente figural, la ironía mantiene unas estrechas relaciones con el cuadro general de las anomalías o desvíos del código comunicativo, y por tanto con el conjunto de las figuras retóricas que en él pueden ser inscritas.⁵⁹⁰

De hecho, es necesario precisar que todo tipo de giro en la significación puede servir como marcador de una posible figuración irónica. Siendo así, y dada la cantidad de figuras retóricas posibles, presentaremos aquellas que más a menudo pueden encontrarse dentro de las expresiones irónicas que tienen lugar en pintura, con tal de sintetizar la problemática y las diversas posibilidades. Para que resulte más clarificador, proponemos cada figura junto a la operación retórica con la que se corresponde:

⁵⁸⁹ Vid. *supra*, pp. 353-354.

⁵⁹⁰ Ballart, 1994, p. 364.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

ADJUNCIÓN: yuxtaposición, repetición, comparación, antítesis, simetría, oxímoron.

SUPRESIÓN: elipsis, reticencia.

SUSTITUCIÓN: hipérbole, litote; metáfora, alusión, alegoría, metonimia, sinécdoque, paradoja.

PERMUTACIÓN (INTERCAMBIO): inversión o hipébaton.

Cuando actúa la operación de ADJUNCIÓN, suele darse una superposición o una repetición de elementos; en algunos casos puede igualmente suceder por simetría, si bien se trata de una figura que funciona más habitualmente en publicidad. También puede generarse una comparación entre diversas partes o elementos de la obra, teniendo lugar una antítesis, que consiste en la expresión de dos ideas contrarias, o un oxímoron, que acaece cuando se combinan dos elementos con un sentido contrario.

La SUPRESIÓN generalmente tiene lugar por medio de la elipsis, que implica la omisión de algún tipo de información, o de la reticencia, como por ejemplo cuando una figura no está completa, o cuando los elementos plásticos son usados con excesiva contención.

Dentro de la SUSTITUCIÓN, por una parte nos encontramos con la hipérbole y con la litote, que conllevan, respectivamente, incrementación y disminución de información (por ejemplo por medio del cambio del tamaño convencional de un elemento, o a través de una saturación o de una carencia cromática). Por otra parte tiene lugar la metáfora, que viene a ser un modo de comparación pero de manera tácita, es decir, funciona por medio de la alusión. Nos encontramos, asimismo, con la alusión, propiamente dicha, y con la alegoría, cuya relación con la ironía ha sido mencionada en el primer capítulo⁵⁹¹. Surgen igualmente a través de la sustitución la metonimia, que consiste en sustituir un elemento por otro, existiendo entre ellos un

⁵⁹¹ Vid. supra, pp. 69-73 [cap. I].

lazo de unión (el efecto por la causa o viceversa, un objeto por su uso...), la sinécdoque, que sucede cuando se sustituye la parte por el todo (o al contrario), y la paradoja, que tiene lugar cuando lo expresado implica algún tipo de contradicción.

Si atendemos a la PERMUTACIÓN o INTERCAMBIO, la figura más común, en relación con la ironía, que puede encontrarse en pintura es la inversión (o hipérbaton), que consiste en invertir el orden habitual de una idea o hecho.

No vamos a adentrarnos en una ejemplificación de cada una de las figuras, ya que se verán ejemplificadas en las obras que citaremos a lo largo de este capítulo y del siguiente.

Por último, cabe señalar que tanto el límite que diferencia las diversas figuras retóricas entre sí, como su aplicación formal y argumental, son de naturaleza oscilante. Es decir, se trata de figuras que se entrelazan unas con otras, como si de una *maraña trópica* se tratase, de tal forma que su pureza no es neta. Con ello, debe tenerse en cuenta que una ironía puede servirse de más de una figura en una misma expresión.

3.3 FORMAS BÁSICAS DE IRONÍA EN PINTURA

Los procesos de ordenación son parte de la construcción de mundos, al igual que lo son los de composición, descomposición y ponderación de las totalidades y los géneros.⁵⁹²

Nelson Goodman

Las investigaciones realizadas hasta ahora nos han llevado a observar, acogiéndonos a una perspectiva más bien empírica, el modo en el que funciona el proceso de significación de una pintura teniendo como punto de referencia el proceder de la ironía. Con ello, hemos conseguido plasmar cómo puede ser comprendida una figuración irónica en pintura, constatado así ciertas características propias de toda obra capaz de generar ironía y los principales indicadores que pueden ayudarnos a reconocerla. Llegados a este punto, y cumpliendo con nuestros objetivos, consideramos que cabe la posibilidad de plantear una clasificación general que recoja las principales formas de ironía que pueden aparecer a través de una obra pictórica.

Somos conscientes de que realizar una clasificación sin estigmatización resulta prácticamente imposible, puesto que el mero hecho de clasificar conlleva una serie de supuestos. Siendo así, nuestro propósito es elaborar una ordenación conformada a partir de un enfoque pictórico, esto es, sustentada sobre las características del proceso de significación de una pintura.

Comprendemos, igualmente, que dependiendo de cada obra en particular y del modo en el que cada espectador desarrolle la labor exegética, podrán apreciarse diversos matices que permitirán valorar nuevas formas de ironía. Por ello, lo que aquí exponemos no es una tipología concreta de ironías sino los cimientos que subyacen bajo cualquier forma de ironía que pueda considerarse en pintura, de tal

⁵⁹² Goodman (1978), 1990, p. 33.

modo que cada nueva forma de ironía que pueda generarse, tendrá su raíz en uno de los grupos de ironías que presentamos a continuación. Creemos, por tanto, que la clasificación que aquí proponemos constituye el núcleo de cualquier género de ironía que pueda darse en pintura.

* * *

Teniendo en cuenta que en la base de cualquier ironía existe un conflicto de sentido, un contraste que pone al espectador en alerta, creemos que las figuraciones irónicas que surgen en pintura pueden ser clasificadas en cuatro grandes grupos. Estos se diferencian entre sí a causa de que la ironía que se recoge en cada uno de ellos se corresponde con un contraste entre diferentes planos de la obra. Nos encontramos, así, con un grupo de ironías que se conforman a partir de un *contraste entre el plano de la expresión y el plano del contenido de una obra*; con aquellas ironías que provienen de un *contraste entre la obra y sus referentes icónicos*; con las que son generadas por un *contraste entre la obra y el contexto en el que se ubica*; y, por último, con un grupo de ironías suscitadas por un *contraste entre la obra y otras obras que en ella se aluden*⁵⁹³.

Bajo el primer grupo de ironías subyace un contraste interno a la obra, alguna inadecuación entre lo formal y el contenido. Es decir, se genera un conflicto entre lo representado y el modo en el que es expresado, como puede suceder, por ejemplo, si nos encontramos con una escena lúdica o divertida representada con colores cargados de sobriedad, o viceversa. Entendemos, con ello, que son expresiones fuertemente ligadas a las propiedades de lo pictórico, de tal modo que la influencia emotiva y significativa de los aspectos formales tendrá especial peso en la interpretación, y el espectador deberá poseer una mirada educada en la percepción visual, además de conocimientos contextuales.

⁵⁹³ Esta diferenciación deriva de la teoría de Pere Ballart, quien indica que el contraste es el principio estilístico de toda figuración irónica. Vid. Ballart, 1994, pp. 324-355. (Vid. supra, p. 109 [cap. I]). Con ello, para definir los cuatro grupos nos hemos apoyado en las teorías expuestas hasta el momento a lo largo de la indagación.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

El segundo grupo nace a partir de un contraste entre la *realidad pictórica* que presenta una obra y los referentes icónicos con los que está relacionada. Sucede cuando la escena representada no se corresponde, convencionalmente, con una escena de la realidad perceptible, o bien cuando lo representado parece describir una situación propia de la realidad en la que vivimos, pero que, una vez observada con mayor detenimiento, deja entrever la intención del pintor de provocar una serie de conflictos significantes por medio del modo en el que está compuesta la escena. De tal manera que, en este caso, el contexto circundante con el que está asociado el contenido de la obra es de suma importancia. De hecho, se trata de un tipo de conflicto que surge a raíz de la capacidad narrativa o descriptiva de la obra, por lo que resultan imprescindibles conocimientos contextuales, tanto generales como en torno al tema sobre el que gire la obra.

El tercer grupo de ironías radica en un contraste provocado por la reubicación de una obra, espacial y/o temporalmente. Es por tanto un contraste de carácter más externo, ya que se sustenta sobre un ejercicio de re-contextualización. Se trata de un conflicto donde se hace patente la transformación semántica que puede sufrir una obra pictórica dependiendo del lugar o del momento en el que es observada.

Por último, el cuarto grupo de ironías surge a partir de un contraste con una obra previamente existente, ya sea pictórica o perteneciente a otro campo artístico. De tal forma que este grupo está íntimamente ligado a la historia del arte. A causa de ello, es especialmente proclive a poner en tela de juicio aspectos relativos a los convencionalismos propios de lo artístico, si bien es igualmente capaz de poner en cuestión convenciones pertenecientes a un contexto más general. Por tanto requiere, por parte del espectador, no solo un conocimiento contextual sino también cierto nivel de conocimiento acerca de la historia del arte que le permita reconocer la obra a la que se hace alusión y los convencionalismos artísticos que pueden llegar a ser puestos en duda.

Por medio de estas agrupaciones es posible diferenciar cuatro formas básicas de ironía en pintura. Tal y como hemos indicado previamente, cualquier forma de ironía que pueda surgir en una pintura figurativa se corresponderá con uno de estos cuatro conjuntos. Se trata, aún así, de una clasificación general cuyos límites no son precisos, de tal modo que podrán ser redefinidos en base a determinantes correspondientes a un fin concreto.

Por último, antes de observar más concretamente cada uno de los grupos, es necesario advertir que la existencia de uno de estos contrastes en una obra pictórica no implica, de por sí, la capacidad de dicha obra para devenir irónica; para que una obra pueda generar ironía deberá cumplir las condiciones expuestas previamente a lo largo de este capítulo. Además de ello, son contrastes que pueden llegar a funcionar, junto a los indicadores ya expuestos, como pistas que el espectador podrá tener en cuenta en la labor interpretativa, dado que, en última instancia, la ironía saldrá a la luz dependiendo de la mirada del espectador y del discurso reflexivo que desarrolle y, por tanto, de sus competencias. Una vez el espectador haya detectado la naturaleza irónica de una obra, gracias a la observación de estos contrastes podrá reconocer y redefinir la esencia de dicha ironía, y desarrollar así una reflexión más profunda.

3.3.1 Ironía por contraste entre la expresión y el contenido

En el segundo capítulo hemos observado el funcionamiento del proceso de significación de una obra, constatando que la pintura despliega una compleja red de significaciones ligadas a una doble función sémica: la que sucede mediante los elementos plásticos y la que se da a través de los elementos icónicos. Tener en cuenta ambas funciones permite abordar la capacidad significante de una obra de manera más amplia. A raíz de ello pueden distinguirse un plano de la expresión y un plano del contenido más generales, referentes al conjunto de la obra, donde se

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

considerarán ambas funciones sémicas imbricadas entre sí. Son estos dos planos los que requieren ahora nuestra atención.

Cuando dichos planos generales no se corresponden entre sí, esto es, cuando tiene lugar una inadecuación de acuerdo con lo convencional entre lo que la obra representa y el modo en el que es expresado, surge un contraste capaz de poner en tela de juicio las convenciones propias de los tipos de representación pictórica legitimados y de los modos habituales de aludir a la realidad perceptible. En relación con ello, recordamos que una de las condiciones para que pueda formarse una ironía en pintura es que el autor tome conciencia de las posibilidades que le brinda el modo de expresión del que se sirve, puesto que son las que le permiten modelar la narrativa o el discurso de la obra⁵⁹⁴.

Observamos, así, que el autor puede generar un contraste respecto al contenido de la obra sirviéndose de las connotaciones atribuidas a los diversos modos de expresión. De modo que aquí deberán valorarse las convenciones atribuidas a los elementos formales, y las convenciones legitimadas culturalmente en relación con el modo en el que se supone que debe ser tratado uno u otro tema.

En este sentido, el escritor francés Robert Escarpit indica que,

La transposition stylistique est un autre procédé fréquent de l'ironie. A côté de la plaisanterie dite d'un air triste, [...] il y a la chose triste dite d'un air gai. L'ironie qui s'en dégage a quelque chose d'inquiétant.

[...] La transposition peut affecter les niveaux de style : style sublime pour traiter un sujet trivial, ou style familier pour traiter un sujet noble.⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Vid supra, pp. 334-335.

⁵⁹⁵ "La transposición estilística es otro proceso frecuente de la ironía. Junto a la broma expresada con un aire de tristeza, [...] se encuentra lo triste expresado con un aire de alegría. La ironía desprende así cierta inquietud. [...] La transposición puede afectar a los niveles de estilo: estilo sublime para tratar un tema trivial, o estilo familiar para tratar un tema noble" (trad. personal). Escarpit (1960), 1976⁶, p. 99.

Si bien este autor hace referencia a la literatura, es un planteamiento aplicable a la pintura. Entendemos así la *transposición estilística* como una inadecuación entre la expresión plástica y el contenido de una imagen; puede ocurrir, por ejemplo, si un tema triste es plasmado mediante un tipo de expresión *propia* a un tema alegre, o viceversa. Cabe señalar que, en tal caso, los contrastes de sentido que puedan surgir estarán generalmente dirigidos por la significación atribuida a los signos pictóricos, quedando a menudo los signos icónicos subordinados a los mismos en lo que al desvío se refiere.

Por último, y antes de proponer un ejemplo visual de ello, creemos necesario subrayar que, si bien se trata de un contraste que está en relación con la realidad perceptible (puesto que lo representado hace referencia a la misma), su naturaleza se corresponde con convenciones ligadas a la expresión visual en general y pictórica en particular. Resulta por tanto de gran relevancia poseer una mirada educada en la percepción visual, así como conocimientos contextuales que permitan reconocer el modo de expresión con el que se corresponde lo representado.

Como ejemplo de la capacidad de una obra para suscitar una figuración irónica en la cual subyace un contraste entre el plano de la expresión y el plano del contenido, proponemos *Retrato nupcial* (2001), de Andrés García Ibáñez, y *Apolo-David-Picasso* (1997), de Antonio Gadea⁵⁹⁶.

⁵⁹⁶ Antonio Gadea Raga (Valencia, 1965). Vid. URI: antoniogadea.com



45. *Retrato nupcial*, óleo sobre tela, 54x97 cm., 2001. Serie "Putrefactos".
Andrés García Ibáñez

Retrato nupcial :

Esta obra muestra un grupo de personajes que parecen estar posando para una fotografía, idea reforzada por el hecho de que en el centro puede observarse una pareja de recién casados. Observando el título, el cual cumple una función descriptiva, se constata dicha consideración. Puede con ello apreciarse que se trata de una obra inscrita en el subgénero *retrato de familia*. Es igualmente significativo indicar que pertenece a una serie titulada "Putrefactos". El propio artista nos ha señalado que las obras de esta serie hacen referencia, de un modo u otro, a la decadencia de la sociedad; esta pintura en concreto forma parte de una serie de obras (dentro de "Putrefactos") dedicadas a bodas, donde se evidencia, según el propio artista, "el patético mundo de boato y su decadente apariencia"⁵⁹⁷.

Ante todo llama la atención la desfiguración de los rostros, donde puede reconocerse una hipérbole causada por la exageración de los rasgos, especialmente en los rostros de los personajes, en los ojos y en las

⁵⁹⁷ García Ibáñez, Andrés. Comunicación personal [correo electrónico, 17 sept. 2013].

sonrisas. Aspecto que forja cierta incertidumbre y un estado de turbación, y que de algún modo alude a la obra *La familia de Carlos IV* de Goya, que, además de estar inscrita en el mismo subgénero, muestra los rostros de la familia real con cierta deformación, lo cual ha sido interpretado como una crítica irónica por parte de Goya respecto a la realeza⁵⁹⁸.



46. *La familia de Carlos VI*, óleo sobre lienzo, 280x336 cm., 1800. Francisco de Goya.

Puede también detectarse una repetición de tipo icónico, propia de los retratos de familia, generada por la similitud en la que los personajes posan. Y, mas aún, se da una repetición entre signo plástico e icónico, ya que las franjas blancas de las sonrisas se repiten en los atuendos de los personajes (en los puños de las camisas, las sandalias de la mujer de rojo, el vestido de una señora y el bolsillo de la camisa del señor situado a la derecha). Una repetición de blanco impoluto que de algún modo

⁵⁹⁸ Vid. Carrere y Saborit, 2000, pp. 129-130.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

caracteriza de superficial la actitud alegre de los rostros. Al mismo tiempo, observamos que la imagen está descontextualizada, ya que los personajes se encuentran situados sobre un fondo neutro de color gris. Esta tonalidad influye en el resto de la obra, intensificando la inquietud generada por los personajes.

Se establece así un contraste entre el argumento de la obra y el modo en el que es representado: estamos ante un *retrato nupcial*, convencionalmente comprendido como reflejo de un día dichoso y feliz; también puede considerarse como un instante que se corresponde con cierta formalidad y seriedad. Se nos presenta, sin embargo, como reflejo de un momento lúgubre, como una situación banal e intrascendente.

En suma, por medio del tratamiento formal se produce un contraste respecto a lo convencional que nos induce a reconsiderar la significación de la obra. De tal forma que se genera un discurso en torno al paripé que representan este tipo de retratos, ya que a menudo son muestra de una apariencia que no se corresponde con la realidad; tras las elegantes vestimentas y las sonrisas empastadas se encuentra la esencia mundana de cada día.



47. *Apolo-David-Picasso*, óleo sobre tabla, 43x23 cm., 2011.
Antonio Gadea

Apolo-David-Picasso:

En este caso nos encontramos con la representación de un hombre desnudo y esbelto, con pelo largo y dorado, que lleva puesta una máscara de corte cubista. Está apoyado con una pose escultórica sobre una columna rota. En su mano derecha sujeta una honda con una piedra y en su brazo izquierdo sostiene la cabeza de una escultura. La obra transmite cierta sensación de paz, gracias a una combinación consonante de colores cálidos y fríos. A su lado pueden verse unas piedras en el suelo, y entre ellas una especie de lagartija. El entorno en el que se encuentra parece estar en total calma: a su izquierda y a su derecha

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

(aunque este último apenas se ve) se extiende un muro bajo que continúa hasta el horizonte, en perspectiva icónica. Al fondo, en la parte derecha, hay una mujer desnuda que apenas llama la atención, sentada sobre un banco de piedra, y tras ella un grande pié ciclópeo de piedra.

Si nos adentramos más profundamente en cada uno de los elementos señalados, podemos detectar que la mujer recién citada, lamentándose ante un pié ciclópeo, es una alusión a la obra *El artista desesperado ante la grandeza de las ruinas antiguas* (1778-1780) de Johann Heinrich Füssli⁵⁹⁹.



48. *El artista desesperado ante la grandeza de las ruinas antiguas*, lápiz rojo en baño sepia, 41'5x35'5 cm., 1778-1780.

Johann Heinrich Füssli.

Se trata de una alusión que no genera ningún tipo de conflicto en la significación de la obra, mas consigue complementarla, dado que nos lleva a pensar en el peso que ha ejercido el arte clásico a lo largo de la historia.

⁵⁹⁹ Johann Heinrich Füssli (Zúrich 1741-Londres 1825).

Si volvemos la mirada a la figura situada en primer término, cabe reiterar que la máscara que lleva puesta recuerda a las representaciones cubistas –de hecho, rememora las máscaras africanas en las que Picasso se inspiró para concebir sus célebres *Señoritas de Avignon*. El entorno parece pertenecer a una época clásica, y si bien la pose del hombre es escultórica, su cuerpo es el de un ser humano. Con ello, observamos que la cabeza que sostiene en su brazo es la del *David* de Michelangelo Buonarroti. Surge así una red de relaciones donde confluyen lo clásico y lo moderno, que genera una confrontación, si consideramos que el utensilio que tiene en su mano izquierda puede ser símbolo de destrucción, pudiendo así interpretar la obra como un momento clave donde lo clásico es abolido por la modernidad.

Atendiendo al título de la obra, observamos que cumple una función complementaria, ya que las posibilidades interpretativas se amplían. Se subraya que, efectivamente, la cabeza es del *David* de Buonarroti, y que la máscara alude al cubismo. Pero además de ello el título también nombra a Apolo, dios greco-romano de gran belleza, al que entre sus múltiples facetas, además de ser dios de las artes también se le reconoce la maestría del arte adivinatorio.

[Apolo] Era el arquetipo de la belleza y de las virtudes masculinas por excelencia [...]. Tuvo muchas atribuciones como la de ser dios protector de las artes, de la fertilidad, de la medicina, de la adivinación, de la desgracia, de las musas...⁶⁰⁰

Puede con ello interpretarse que en este caso Apolo aparece como destructor del arte clásico, profetizando la llegada de la modernidad. Sin embargo, si atendemos a un breve texto que acompaña a la obra, en él Gadea explica que “convertido a la vanguardia cubista, David destruye el mundo clásico y exhibe en triunfo la cabeza cortada que labró

⁶⁰⁰ Gómez Fernández, Francisco José (2007), *Dioses, templos y oráculos. Creencias, cultos y adivinación en las grandes civilizaciones del pasado*. Madrid: Nowtilus, Historia Incógnita, p. 191.

Buonarroti”⁶⁰¹. Este breve texto, que una vez leído complementa la significación de la obra, consigue poner en entredicho que la figura representada sea Apolo, abriendo así diversas posibilidades significantes.

Es decir, si bien puede interpretarse que es Apolo quien abre paso a la vanguardia, el texto nos lleva a pensar que en esta obra asume el rol de David –doble enmascaramiento–. Lo cual se ve subrayado si se tiene en cuenta que Apolo era muy hábil con el arco y las flechas, pero que en este caso lleva una honda con una piedra, arma con la que el David bíblico derribó a Goliat. Puede incluso encontrarse una conexión paradójica, si tenemos en cuenta que el David bíblico derriba a un gigante, y en este caso el David de Buonarroti, que es un gigante, se convierte en el Goliat derribado. Se entremezclan así las connotaciones ligadas al David bíblico, al David de Buonarroti, y a Apolo. Un enrevesado cruce de identidades que puede incluso interpretarse como muestra de la dificultad que conlleva diferenciar claramente cuándo empieza y cuándo acaba cada época artística, o también como alusión a la relación entre Vanguardia y norma (a la que nos hemos referido en diversas ocasiones a lo largo de esta investigación), pues toda vanguardia es transgresora pero con el tiempo acaba por convertirse en norma, del mismo modo en el que todo canon puede llegar a ser utilizado como desvío. La propia obra de Gadea es muestra de estos cambios, ya que sigue una técnica clásica que en su momento fue norma, pero que ahora se ha vuelto excepción y por tanto desvío. Una idea que se ve subrayada si atendemos a la lagartija situada a los pies de la figura, ya que se trata de un reptil que Tiziano acostumbraba a poner en sus obras, pudiendo así ser interpretado como una burla al arte clásico.

Con todo, observamos que si bien Gadea se apropia de una parte de la escultura de Michelangelo, en este caso dicha apropiación no genera

⁶⁰¹ Gadea, Antonio. Vid. URL: antoniogadea.com/obras/9-obras/pintura/22-apollo-david-picasso.html

ningún tipo de conflicto que nos lleve a reconsiderar la significación de la obra. Es el contraste entre el contenido que alberga la obra, que explicita cómo lo tradicional deja paso a un nuevo tipo de arte, y la factura clásica con la que está realizada, lo que nos induce a realizar una relectura atendiendo a los diversos significantes que derivan de la obra, y a adoptar una mirada irónica respecto a lo que en un primer vistazo puede observarse como una mera coincidencia entre cubismo y clasicismo.

3.3.2 Ironía por contraste entre la obra y sus referentes icónicos

Otro de los principales contrastes que surgen en pintura es el que tiene lugar a causa de una inadecuación entre los constructos de la realidad perceptible y la realidad pictórica. Es decir, entre los referentes icónicos que sirven como referencia para la obra, y la realidad que esta describe. Se trata de un conflicto que evidencia el carácter representativo de la pintura, manifestando su naturaleza ficticia, siendo así capaz de poner en tela de juicio las aparentes propiedades de lo representado. Este contraste es el que subyace bajo el segundo grupo de ironías.

La inadecuación entre ambas realidades se produce principalmente a través de dos vertientes. Por una parte, encontramos obras que no ofrecen una escena propia de la realidad perceptible (según lo convencional o lo usual), si bien hacen alusión a ella. Por otra parte, existen obras que representan una escena correspondiente a una situación propia de la realidad perceptible, de tal modo que a priori no implican alteraciones significantes.

En el primer caso, la naturaleza ficticia de la representación es explícita, dado que son obras donde se muestra una escena que no se corresponde con una situación propia de la realidad perceptible (en base a lo convencional). De modo que, el contraste que pueda generarse en este tipo de obras surgirá entre la escena y la

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

realidad a la que hace referencia. Desde nuestro punto de vista, es uno de los contrastes más habituales mediante los que las obras pictóricas suscitan ironía, de modo que a continuación exponemos diversos ejemplos visuales.

Es un contraste que puede encontrarse, por ejemplo, en la obra de Jorge Gallego previamente citada, titulada *Retrato de familia*⁶⁰². Tal y como hemos señalado en su momento, en dicha obra la intención del artista de romper algún tipo de convención se manifiesta, ante todo, gracias al título de la obra. El conflicto que desencadena un discurso capaz de poner en cuestión la realidad construida es, sin embargo, el que se da entre la narrativa de la obra (conformada por el diálogo entre el chico y los televisores) y la realidad construida que evoca la obra (las relaciones sociales y familiares, la incomunicación). El principal desvío es por tanto generado a raíz de la operación retórica de *adjunción-supresión* (los televisores en lugar de la familia).

Otro ejemplo de ello lo observamos en la obra de Andrés García Ibáñez⁶⁰³ titulada *El Pastor* (2001).

⁶⁰² Vid. *supra*, pp. 351-352.

⁶⁰³ Andrés García Ibáñez (Almería, 1971). Vid. URI: museocasaibanez.org/ibanez/



49. *El Pastor*, óleo sobre tela, 81x130 cm., 2001. Serie "La Falacia del Signo".
Andrés García Ibáñez

El pastor :

En esta obra puede observarse un cura que parece estar dando un sermón. La escena se desarrolla en la calle, a las afueras de un edificio de piedra que bien podría ser una iglesia. Primeramente sobreviene una sensación de extrañeza, ya que el cura está rodeado por un rebaño de ovejas, lo cual no se corresponde con una situación perteneciente a la realidad perceptible.

Si atendemos al diálogo que surge entre el cura y el rebaño de ovejas, comprendemos que el cura es un cura en sentido literal, y un pastor en sentido figurado, mientras que las ovejas sustituyen a los fieles creyentes, una sustitución que entraña una expresión metafórica. Así, la obra provoca una comparación entre la acepción de un rebaño de ovejas, que en nuestra cultura es entendido como un grupo de animales dóciles que siguen al pastor sin poner atención al lugar hacia el que se dirigen, y los fieles que reúne un pastor de la iglesia. Cabe señalar que se trata de una metáfora (ovejas en lugar de fieles) que sucede por una transcripción

visual de una concepción previa. Este giro metafórico es el que dirige el proceso de significación de la obra, procurando un contraste entre lo representado y el contexto comunicativo. Tal y como nos lo ha indicado el propio artista, “el mensaje es directo y fulminante por la propia eficacia de la imagen; el pastor y sus borregos”⁶⁰⁴.

El título cumple una función que oscila entre ser *descriptiva* y *complementaria*, ya que describe la persona representada pero al mismo tiempo emite un doble sentido, dado que la palabra *pastor* puede aludir tanto a la persona que se ocupa de un rebaño de ovejas, como a la persona que en la iglesia tiene una dignidad eclesiástica cristiana con fieles a su cargo. Se enfatiza así el contraste respecto al contexto comunicativo.

Con ello, es significativo observar que es una obra perteneciente a una serie titulada “La falacia del signo”; texto que cumple una función complementaria, ya que pone el acento sobre la inestabilidad de los signos y de las creencias. De hecho, el propio artista nos ha explicado que es una serie creada tras una experiencia que lo alejó de los valores cristianos adquiridos en su niñez.

En suma, se trata de una obra que promueve una cavilación sobre el lugar que ocupa la religión en la sociedad en la que vivimos y de la influencia que tiene en las personas. Queda en manos del espectador tomar mayor o menor distancia respecto a sus creencias y reflexionar acerca de su propia perspectiva; dependiendo del carácter de dicha reflexión surgirá, o no, un enfoque de naturaleza irónica.

Por último proponemos una obra de Ángel Mateo Charris⁶⁰⁵, titulada *The Price of Paradise* (1999) [El precio del paraíso].

⁶⁰⁴ García Ibáñez, Andrés. Comunicación personal [correo electrónico, 17 sept. 2013].

⁶⁰⁵ Ángel Mateo Charris (Cartagena, 1962). Vid. URI: charris.es/



50. *The Price of Paradise*,
óleo sobre lienzo,
200x200 cm., 1999. Charris

The Price of Paradise :

Esta obra muestra un paisaje paradisiaco. En primer plano puede observarse a dos niños delgados y de piel oscura, probablemente nativos del lugar en el que se encuentran. Uno de ellos sujeta un ave blanca que parece ser una cacatúa. Junto a los niños se encuentra un hombre que parece ser occidental, con una vestimenta propia de un turista. En la cabeza lleva colocadas unas plumas como las de los indios americanos. Este hombre está levemente inclinado hacia uno de los niños, que lo mira con un gesto de incredulidad, o tal vez no entienda lo que el señor le está intentando decir, dado que este le está ofreciendo una tarjeta Visa.

Por un lado, observamos que las plumas que lleva puestas el hombre tradicionalmente son símbolo de fuerza y de poder. Sin embargo, pertenecen a una zona americana que no se corresponde con el paisaje representado, lo cual acentúa su cualidad de símbolo dentro de la obra, y

al mismo tiempo, la imagen se vuelve muestra de la incoherencia y de la falta de conocimiento que a menudo forman parte del turismo.

Por otro lado, parece que el hombre trata de comprar la cacatúa que sujeta el niño, y la Visa se presenta, así, como símbolo de poder económico, haciéndose evidente una alusión al sistema capitalista. En este sentido, Charris nos ha indicado que,

En ese entorno paradisíaco, [el hombre] empieza cambiando un hermoso pájaro por un trozo de plástico (pero que simboliza todos los mecanismos del capitalismo y el engranaje comercial que se les avecina). El colonialismo tiende a ver a los conquistados como inferiores, inocentes y fácilmente manipulables (como niños) y la globalización, en este caso, intenta tener un rostro amable.⁶⁰⁶

Tras esta obra existe, por tanto, una intencionalidad de poner en tela de juicio el sistema capitalista e incluso su influencia en las relaciones humanas. Con ello, cabe señalar que el título de la obra cumple una función complementaria, ya que consigue acentuar el contraste que la obra expresa.

En suma, es una escena que, si bien no se corresponde con una situación convencional de la realidad perceptible, viene a ser un reflejo de esta última. Más que un reflejo, se trata de una alegoría, de tal modo que se cumple una operación de sustitución donde el sentido propio de diversos elementos de la obra es reemplazado por un sentido figurado. Surge así un desvío a través de un contraste entre lo representado y su contexto comunicativo. Contraste que nos induce a plantearnos desde un punto de vista más relativo lo que la escena narra, y a observar la realidad en la que vivimos a partir de una mirada renovada cuyo rumbo depende de nuestros propios valores y experiencias.

Consideramos así, que es una obra capaz de generar una figuración irónica tanto con respecto a los valores sobre los que se sustenta el

⁶⁰⁶ Charris, Ángel Mateo. Comunicación personal [correo electrónico, 2 jul. 2013].

sistema socio-económico occidental como en referencia a la figura del turista.

* * *

El segundo tipo de obras, tal y como hemos indicado, reúne aquellas pinturas que representan una escena correspondiente a una situación de la realidad perceptible, sin manifestar aparentes desvíos significantes. Es decir, se trata de representaciones pictóricas que funcionan como una mimesis de lo real.

Tratándose de una imitación de la realidad perceptible, son obras que, en cierto modo, se acercan al género de la fotografía. Siendo así, recordamos que, incluso en la fotografía, el punto de vista del autor y su subjetividad son inherentes a lo representado⁶⁰⁷. Por lo tanto, se nos ofrece una escena *natural* de la realidad, sin aparentes desvíos significantes. Pero es necesario tener en cuenta que dicha escena ha sido escogida o compuesta por el autor premeditadamente; debe advertirse, con ello, que el creador de una obra entreteje una red de significaciones que queda a disposición de las competencias del espectador.

Cabe señalar, igualmente, que en pintura dicha subjetividad se refuerza, a causa de que no existe prueba alguna de que lo representado haya formado parte, en su origen, de la realidad en la que vivimos. Consideramos, aun así, que este tipo de contraste no tiene tanto que ver con la credulidad como con el hecho de que el espectador reconozca en la obra una escena de la realidad. Es decir, la escena representada, sea más figurativa o menos, debe contener una correspondencia con la realidad perceptible; importa poco si el artista se ha basado en una situación real o no. El caso es que, como espectadores, reconocemos lo que se nos muestra.

⁶⁰⁷ Vid. *supra*, pp. 187-188 [cap. II].

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

En suma, gracias a la aparente *naturalidad* de lo representado se evidencia una escena de la realidad perceptible, poniéndose de relieve las contrariedades a las que estamos habituados. Ello permite al espectador adoptar un punto de vista distanciado, mediante el cual poder tomar conciencia de la realidad a la que la obra alude y replantearse, así, los constructos sobre los que dicha realidad se sustenta.

Como ejemplo visual del contraste entre la realidad pictórica y su contexto comunicativo a través de una representación mimética, proponemos la obra del pintor Ubay Murillo⁶⁰⁸ titulada *Recién llegados II* (2006).



51. *Los recién llegados II*, óleo sobre lienzo, 60x82 cm., 2006. Ubay Murillo

⁶⁰⁸ Ubay Murillo (Tenerife, 1978). Vid. URI: ubaymurillo.com

Los recién llegados II :

La escena que muestra esta obra parece desarrollarse en la habitación de un hotel. En ella pueden observarse una pareja joven y una maleta abierta sin deshacer. La chica tiene una revista entre las manos y él sostiene una botella y un vaso, mientras miran hacia un televisor. Denotan una actitud desentendida, y tal y como lo corrobora el título (el cual cumple una función descriptiva), probablemente acaben de llegar a un hotel de vacaciones.

Parece ser de noche, dado que las luces de la habitación están encendidas y no se ve nada a través de la ventana. En el cristal puede observarse el reflejo del interior, una imagen que se presenta dentro del cuadro a modo de ventana-espejo. En relación con ello, el autor de la obra nos ha indicado que,

Es un recurso que puede recordar a las imágenes cotidianas de la pintura holandesa donde una pareja (matrimonio, amantes, profesor-alumna, ama-doncella...) se encuentra viviendo su vida mientras como espectadores asistimos a ella.⁶⁰⁹

Con ello, Murillo nos ha señalado que, en comparación con la pintura holandesa, en este caso resalta el cambio de contexto, ya que la escena transcurre en un hotel, lo cual puede traer a la mente la naturaleza cambiante de la vida, e incluso la idea de que tal vez el mundo se haya convertido en un gran hotel (hablando de la clase media del primer mundo).

Si prestamos atención al televisor hacia el cual miran ambos personajes, observamos que emite una imagen donde se reconocen un helicóptero y una barca sobre el mar, una barca que bien podría ser una patera. Se genera así un contraste entre la estancia vacacional de la pareja, correspondiente a cierta estabilidad económica, y la situación de los

⁶⁰⁹ Murillo, Ubay. Comunicación personal [correo electrónico, 26 ag. 2013].

inmigrantes navegando hacia un horizonte incierto. Se denota, con ello, una clara desigualdad ligada al sistema socio-político, un contraste entre clases. Nos encontramos así con una figura retórica de comparación que funciona por medio de la similitud (tanto la pareja como los inmigrantes están de viaje), y al mismo tiempo una antítesis, dada la contradicción argumental existente entre los elementos comparados. Con todo ello, el argumento de la obra sufre un desvío que nos obliga a realizar una relectura. En palabras de Murillo,

Se genera una nueva lectura sobre la deriva social de ese momento, cuando España se encontraba con un movimiento masivo de gente escapando de sus lugares de origen (en ese momento era África) buscando un destino mejor (igual que los turistas escapan de su vida buscando un sitio mejor).⁶¹⁰

Nos encontramos, en suma, con una obra que nos presenta una escena común, es decir, propia de la realidad en la que vivimos. Esta sensación se acentúa si tenemos en cuenta la composición, ya que se asemeja al encuadre de una fotografía. Al mismo tiempo advertimos que, como espectadores, nos vemos situados en una posición de *voyeurs*, acortándose así la distancia respecto a la escena: todo ello nos liga más fuertemente a la narrativa de la obra, haciéndonos partícipes de ella.

Por tanto, se trata de una pintura que a priori puede ser observada como una posible escena de la realidad. No obstante, una interpretación más concienzuda no solo permite adentrarse en ella teniendo en cuenta el contraste entre la inmigración, que forma parte de la vida de unos, y la comodidad y el ocio, que forma parte de la vida de otros, sino que, más allá, nos lleva a replantearnos a qué se debe y sobre qué se sustenta dicha comodidad, cuáles son los valores fundamentales en nuestra vida e incluso cuál es la influencia que los medios de comunicación tienen en

⁶¹⁰ Ídem.

ellos. Queda así abierta una brecha significativa en la cual cada espectador deberá desarrollar sus propias conclusiones. De este modo, la obra tiene la capacidad de re-introducimos en la realidad en la que vivimos, generando un contraste entre la escena que nos muestra y el contexto comunicativo, que permite sumergirse en una interpretación capaz de concebir ironía.

En suma, el contraste entre la realidad pictórica y su contexto comunicativo sucede a través de la narrativa de la obra (lo cual no excluye a los elementos pictóricos formales, en tanto forman parte del sentido de la obra), e induce al espectador a replantearse los constructos que subyacen bajo la realidad perceptible. En ocasiones la obra se mostrará como un reflejo *fiel* a la realidad perceptible, y otras veces como un reflejo transformado. Mas puede decirse que ambos casos promueven cierto estado de turbación, ya que se trata de obras que, de un modo u otro, evidencian la naturaleza de la realidad en la que vivimos y llevan al espectador a tomar conciencia de la misma.

3.3.3 Ironía por contraste entre la obra y el contexto en el que se ubica

En el contraste recién expuesto, el contexto cumple una función decisiva, dado que es la realidad perceptible la que se constituye como norma. Puede sin embargo diferenciarse otro tipo de contraste donde el contexto en el que se inscribe la obra resulta, por sí mismo, imprescindible para que se active un giro significativo que invite al espectador a reconsiderar el sentido de una pintura. Se trata de aquellos casos en los que una obra pictórica, perteneciente a un contexto espacio-temporal en concreto, y situada en el mismo, puede no implicar ningún tipo de desviación en su significado, pero que ubicada en otro lugar y/o en otra época —es decir, *re-contextualizada*—, adquiere un valor de diversa índole capaz de desencadenar un nuevo discurso. Esta traslación puede suponer un conflicto eficaz para el surgimiento de una ironía.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

Cabe señalar, con ello, que se trata de un contraste que se corresponde con la situación, ya descrita, a la que Carrere y Saborit se refieren como *hipertrofia del contexto*⁶¹¹. En este caso sin embargo no es la indeterminación del plano signifiante de la obra la que causa la necesidad imperiosa de acudir al contexto para poder reconsiderar la significación de la misma, sino el propio hecho de reubicarla, tal y como ocurre, por ejemplo, con los *ready-mades*.

Supongamos que la obra *El nacimiento de Venus* (1863), de Alexandre Cabanel⁶¹², la encontramos como imagen representativa de una revista feminista cuyo tema principal es “la construcción del feminismo en el siglo XX”.



52. *El nacimiento de Venus*, óleo sobre lienzo, 225x130 cm., 1863. Alexandre Cabanel

La obra de Cabanel muestra el episodio mitológico donde Venus, diosa del amor, tras su nacimiento es transportada por las aguas del mar. Se trata de una escena representada en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del arte, y que permitió a los artistas retratar la figura femenina de manera erótica sin que ello

⁶¹¹ Vid. supra, p. 243 y p. 251 [cap. II].

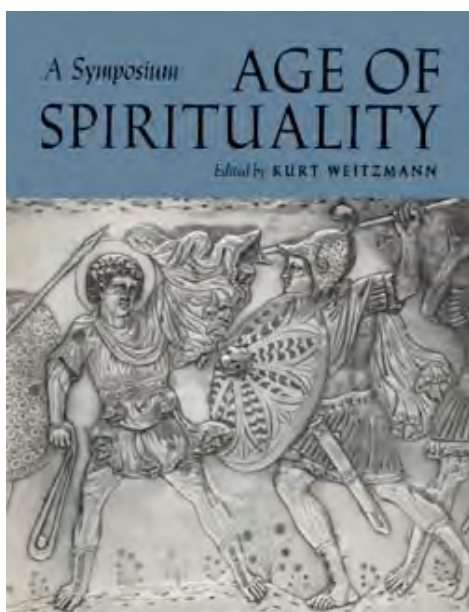
⁶¹² Alexandre Cabanel (Francia, 1823-1889).

implicase un choque respecto al público, dado que se trataba de un tema clásico. Emile Zola llegó a decir de esta obra de Cabanel que en ella “la diosa, ahogada en un río de leche, parece una deliciosa ramera, no en carne y hueso –esto parecería indecente– sino en una especie de mazapán blanco y rosa”⁶¹³. Con todo, es una obra que refleja a la mujer como figura pasiva y que la representa de manera idealizada (pues nace ya empolvada, maquillada, depilada), valores contrarios a los que defienden los movimientos feministas. Puede así comprenderse que, si nos encontráramos esta imagen como portada de una revista feminista, se generaría un conflicto de sentido que nos obligaría a contemplar la obra no ya como la representación de un tema clásico, sino como una imagen que arremete contra la figura de la mujer en la sociedad, dando así lugar a un contraste capaz de generar un discurso crítico vinculado a la ironía.

Un contraste semejante podemos encontrarlo, igualmente, en la portada de un catálogo editado por Kurt Weitzmann⁶¹⁴ (véase página siguiente) para una exposición del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. La imagen que ilustra la portada sufre una re-contextualización en la que lo representado, una escena de violenta confrontación física, entra en conflicto con el título al que acompaña, *Age of Spirituality* [Edad de la espiritualidad]. Surge así una discordancia entre lo que la imagen describe y el contenido que el título del libro sugiere, promovándose un contraste que provoca connotaciones que se mueven entre la paradoja y la ironía.

⁶¹³ Apud. Web Museo de Orsay (París). Vid. URL: musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/el-nacimiento-de-venus-7209.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=149498ee7a

⁶¹⁴ Kurt Weitzmann (Alemania, 1904-EE.UU., 1993).



53. Weitzmann, Kurt (ed.) (1979), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* [Edad de la espiritualidad: Arte tardo antiguo y paleocristiano, del siglo III al IV]. Catálogo del Metropolitan Museum of Art (Nueva York), exposición celebrada entre nov. 1977 y feb. 1978.

3.3.4 Ironía por contraste entre la obra y otras obras que en ella se aluden

En el acto de creación un pintor canaliza todo aquello que ha recibido y percibido, plasmándolo en su obra, a menudo inconscientemente. Es por ello que una obra pictórica siempre se ve ligada, en mayor o menor grado, a la trayectoria artística del autor y a la historia del arte. A causa de ello, subrayamos que para realizar la interpretación de una obra pictórica es importante que el espectador posea cierto conocimiento acerca del arte y sobre el contexto artístico del creador. Cuantas más competencias comparta el espectador con la intencionalidad del artista, más capacidad tendrá para adentrarse en el proceso de significación de una obra y, por ende, más fácilmente reconstruirá una figuración irónica. Aun así, debe advertirse que un erudito instruido en arte puede no entender algo que los miembros de una comunidad concreta, habituados a ciertos idiolectos particulares, sí que entienden. Se constata, con ello, que aunque es necesaria cierta educación visual para poder

profundizar en la interpretación de una obra, resulta fundamental poseer conocimientos acerca del contexto general que influye en la obra, y por tanto conocer los códigos y supuestos asociados al mismo.

No obstante, llegados a este punto consideramos que existen ciertas pinturas en las que se vuelve particularmente necesario poseer conocimientos específicos sobre la historia del arte. Se trata de aquellas obras que hacen referencia a otras obras o a estilos artísticos legitimados, de tal modo que, sin el acervo correspondiente, el espectador no podría acceder a las significaciones que se generan por medio de las relaciones que surgen entre la obra creada y la referida.

Las referencias que se realizan en pintura generalmente son respectivas al campo pictórico, pero a menudo también pueden encontrarse evocaciones a obras provenientes de otras artes, como por ejemplo la escultura, la literatura, la fotografía o la cinematografía. De modo que, dependiendo de cada caso, resultarán necesarios ciertos conocimientos relativos al campo artístico al que pertenezca la obra referida.

Cuando se realiza una referencia a otra obra, tiene lugar una relación entre dos realidades artísticas, cada una de ellas correspondiente a un contexto espacio-temporal. Dicha relación hace posible un contraste capaz de poner en tela de juicio convencionalismos ligados tanto al campo artístico al que pertenecen las obras y a los sistemas legitimados en el mismo, como al contexto comunicativo general con el que se corresponden. Los contrastes que se conforman a partir de la relación entre dos obras constituyen la radical del cuarto grupo de ironías que aquí presentamos.

Teniendo en cuenta que mediante la referencia a otras obras entran en relación dos realidades artísticas, observamos que inevitablemente surge una comparación entre ambas. Dicha comparación puede no plasmar un desvío significativo, y funcionar como homenaje a otro artista o como práctica intelectual; es decir, el autor puede no tener la intención de poner en cuestión algún rasgo particular del referente. Sin

embargo, son abundantes las obras que se sirven de las estrategias de referencia con la intención de llamar la atención respecto a algún aspecto de la obra referenciada, para inducir al espectador a replantearse los convencionalismos sobre los que dicha obra se sustenta, o de manera más general, convenciones ligadas al campo artístico aludido. Así, Carrere y Saborit sostienen que puede diferenciarse un tipo de referencia en la que prima “el uso procesual (a través de modelos), que no pretende incluir alusiones en su contenido”⁶¹⁵, de otro tipo de alusiones o citas que tienen *objetivos argumentativos*, es decir, en las que subyace la intención de traer a colación los significantes adheridos a la obra citada, para ponerlos en contraste o relación con la nueva creación. Es por tanto este segundo tipo de referencia el que aquí nos interesa.

Consideramos, con ello, que la comparación entre una nueva creación y el referente artístico que en ella puede encontrarse, es proclive a desencadenar una serie de significaciones capaces de poner en cuestión algún tipo de convencionalismo, ya sea proveniente del contexto espacio-temporal, ya sea referente a algún aspecto propio del campo pictórico. Siendo así, comprendemos que los conflictos de sentido que pueden generarse a través de este tipo de relaciones referenciales son idóneos para la conformación de una figuración irónica, ya que son capaces de desatar un discurso reflexivo acerca de la naturaleza de dichas realidades. Pero debe advertirse que, el hecho de que exista una referencia que permita la manifestación de un contraste o relación entre el argumento de dos obras, no tiene por qué implicar el surgimiento de una figuración irónica.

* * *

Según nuestros estudios, las prácticas referenciales más habituales en pintura son la alusión, la citación, la apropiación y la parodia. Tal y como podrá observarse, son cuatro estrategias que suponen, de un modo u otro, la re-ubicación de una obra o

⁶¹⁵ Carrere y Saborit, 2000, p. 440.

estilo preexistente. Gracias a ello se da una comparación entre las dos obras que entran en relación, la cual da lugar a un contraste entre las significaciones adheridas a cada una de ellas, presentándose la posibilidad de que surja una figuración irónica. Aun así, podremos observar que cada estrategia opera de un modo diverso. Con ello, cabe reiterar que para poder sumergirse en el entramado de significaciones que se desata por medio de las prácticas referenciales, el espectador deberá poseer conocimientos específicos acerca de la historia del arte y del contexto al que pertenece cada una de las obras, así como cierta capacidad de asociación.

A continuación observaremos el funcionamiento básico de las cuatro estrategias señaladas, con tal de observar el modo en el que pueden dotar a una obra pictórica de la capacidad necesaria para exponer un contraste que permita la conformación de una figuración irónica. No obstante, evitaremos adentrarnos en una exhaustiva pormenorización de las características propias de cada tipo de práctica referencial, ya que ello nos alejaría de nuestros propósitos.

3.3.4.1 Cita y alusión

La función básica de una citación es la de reproducir lo que alguien ha creado antes. Se trata de una estrategia creativa mediante la cual re-ubicar una obra artística ya existente haciéndola partícipe de un nuevo contexto, tanto local como espacio-temporal, entrelazándose las significaciones adheridas a cada obra.

Una cita puede funcionar como homenaje a un autor, o para contradecir su opinión o teoría, o incluso para promover un nuevo discurso significativo a través del contraste que tiene lugar gracias a la re-ubicación de la obra citada. Es esta última acepción la más proclive a suscitar ironía, dado que no conlleva un posicionamiento por parte del autor de la nueva creación, y sin embargo es capaz de generar un conflicto de sentido entre la realidad de la obra citada y la realidad que presenta la nueva obra.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

La citación es una estrategia frecuente en los textos escritos, en los que se corresponde con una expresión expuesta de manera diferente, generalmente entre comillas. A causa de ello, comprendemos que su identificación implica cierta complejidad en las obras visuales, ya sean provenientes del cine, de la fotografía o de la pintura, dado que son modos de expresión en los que, si bien a menudo puede reconocerse una cita, esta no viene acompañada por un símbolo que la defina como tal.

Siendo así, observamos que, según Goodman, en las obras pictóricas existen otro tipo de mecanismos que pueden funcionar del mismo modo que las comillas:

Podemos pintar un marco alrededor de la imagen de un cuadro para que aparezca como una cita directa. Existen también otros recursos que producen idénticos resultados, como, por ejemplo, pintar ese cuadro sobre un caballete, o representarlo como si estuviese colgado de una pared.⁶¹⁶

Observamos, con ello, que el modo más habitual de citación en pintura es la representación de una sala o habitación en cuya pared cuelga una obra reconocible, pictórica o fotográfica, o en donde pueda encontrarse la representación de una escultura. Si la citación es referente al cine, esta puede constituirse, por ejemplo, por medio de la representación de un televisor o de a una sala de cine que emitan un fotograma de un registro audiovisual.

No obstante, Goodman advierte que para que una cita pueda considerarse como tal no es suficiente con que una obra sea expuesta en otra obra, sino que, además de ello, es necesario que tenga lugar una relación significante entre la obra citada y la obra donde esta aparece. En sus propias palabras:

⁶¹⁶ Goodman (1978), 1990, p. 75.

Una imagen cita directamente a otra sólo si se refiere a ella y si también la contiene o incluye.⁶¹⁷

De tal forma que una citación no solo supone que la obra citada aparezca en la nueva creación, sino que también debe existir una referencia a ella, es decir, una conexión significativa entre ambas.

A este respecto, el semiólogo y crítico de arte Omar Calabrese⁶¹⁸ indica que,

La relazione fra i due testi viene costruita mediante una isotopia. Questo significa che da un punto di vista semantico i due testi devono essere «accordati».⁶¹⁹

Señala, con ello, que una citación implica la consideración del valor significativo que contiene la obra citada, tanto por sí misma como en su relación con la nueva creación donde aparece citada.

En suma, una cita se da cuando una obra incluye otra obra preexistente (o un fragmento de ella), siempre y cuando se establezca un lazo entre la significación de ambas obras, de tal modo que resulta necesaria cierta intencionalidad, por parte del autor, de exponer la obra citada como parte significativa de la nueva obra.

Al mismo tiempo, advertimos que una cita no supone, a nivel formal, ningún tipo de transformación sustancial o significativa de la obra citada, y que el desvío principal será generado a través del contraste conceptual respecto al nuevo contexto. En este sentido, cabe señalar que somos conscientes de que, especialmente en el campo pictórico, incluso la copia más fiel de una obra conlleva,

⁶¹⁷ Loc. cit.

⁶¹⁸ Omar Calabrese (Italia, 1949-2012).

⁶¹⁹ "La relación entre los dos textos se construye mediante una isotopía. Esto significa que desde un punto de vista semántico los dos textos deben ser acordados. Es decir, la cita será siempre perspicua respecto al enunciado en el cual se inserta" (trad. personal). Calabrese, Omar (1987), "La citazione «neobarocca»", en *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, Sagittari Laterza-8, p. 184.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

inevitablemente, alguna transformación. Esto es, la originalidad que implican las obras pictóricas no permite su reproducción tal y como puede realizarse en la escritura. Consideramos, sin embargo, que en pintura la citación concierne a aquellas obras que incluyen otra obra, sin necesidad de tener en cuenta que se trata de una reproducción; es decir, una cita pictórica se corresponde con el hecho de incluir otra obra sin realizar en ella ningún tipo de transformación sustancial que induzca al espectador a replantearse dicha imagen a partir de la intención del autor de interferir en ella.

Como ejemplo de citación proponemos una obra de los artistas Martín y Sicilia⁶²⁰, titulada *La conferencia* (2004), donde puede observarse una referencia a la obra de Diego Velázquez⁶²¹ titulada *El dios Marte*, (conocida también como *El descanso de Marte*) (1640).



54. *La conferencia*,
acrílico sobre madera,
160x120 cm., 1997.
Serie "Vidas ejemplares".
Martín y Sicilia.

⁶²⁰ Martín y Sicilia. Vid. URI: martinysicilia.com

⁶²¹ Diego Rodrigo de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660).

Vid. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/

La conferencia:

Esta obra presenta una escena que parece mostrar una conferencia o el ensayo de la misma, idea que se corrobora mediante el título, cumpliendo este una función descriptiva. La mayor parte de la obra está ocupada por el motivo de la conferencia, que no es sino la obra de Velázquez *El dios Marte* o *El descanso de Marte*.

Se trata de una citación, puesto que en este caso la obra a la que se hace referencia, aunque no aparece al completo, no sufre ningún tipo de transformación que suponga un desvío significativo, mostrándose insertada en la nueva creación. Se activan, así, tanto las connotaciones adheridas a la obra citada como nuevas vías significantes que surgen a causa de su reubicación.



55. *El dios Marte (El descanso de Marte)*,
óleo sobre lienzo, 179x95 cm., 1640-1642.
Diego Velázquez.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

Si nos preguntamos acerca de la capacidad de ironizar de la obra de Martín y Sicilia, creemos que a priori puede parecer que no implica ningún tipo de ironía. No obstante, consideramos que, dependiendo de la mirada del espectador, puede surgir un sentido irónico en base a un discurso sobre la legitimación de las obras de arte, del valor que alcanzan y del lugar que ocupan en el contexto artístico actual. Idea que, en cierto modo, se ve subrayada por la desproporción entre la figura de Marte y la reducida escala de las figuras de los conferenciantes, ya que a partir de dicha exageración puede llegar a ponerse en duda el valor de la crítica con respecto a la grandeza y la perennidad de una obra de arte.

Si volvemos la mirada a la obra de Velázquez, observamos que es una obra que, ya de por sí, genera extrañeza, dado que Marte se encuentra fuera de su contexto natural —teniendo en cuenta que es el Dios de la Guerra y que aquí se nos muestra relajado y lejos de los acontecimientos de una batalla; una contradicción que implica una paradoja. Advertimos, sin embargo, que no se trata de un desvío novedoso o radical, pues aparece ya en obras artísticas anteriores, con las que es relacionada, como por ejemplo la escultura de Miguel Ángel conocida como *Il Penseroso*, o la escultura atribuida a Lisipo conocida como *Ares Ludovisi* (dado que perteneció a la familia italiana Ludovisi), donde puede observarse a Marte en una pose de descanso.



56. "Ares Ludovisi" (Marte en reposo), siglo IV a.C., Lisipo.



57. "Il Penseroso" (Lorenzo Medici), siglo XVI, Michelangelo Buonarroti.

Tratándose de una representación que no se corresponde con la imagen del Dios de la Guerra propia del imaginario colectivo⁶²², la obra de Velázquez ha dado lugar a numerosos estudios y análisis, e incluso podría decirse que es capaz de promover un discurso cargado de ironía. Pero no es el momento de adentrarnos en tales consideraciones, ya que ello requeriría una mayor profundización en el contexto tanto comunicativo como artístico del artista sevillano.

Observamos, sin embargo, que al acercamos a las significaciones más evidentes adheridas a la obra citada comienzan a abrirse nuevas cadenas significantes. Estas implican, a su vez, un mayor contraste entre ambas realidades pictóricas, de tal modo que dependiendo de los derroteros

⁶²² Cf. Hernández Guardiola, Lorenzo, "El Marte imprudente de Velázquez". *Ars Longa. Cuadernos de Arte* [en línea]. No. 1, (1990), pp. 43-47. Universidad de Valencia. Disponible en URI: centros.uv.es/web/departamentos/D230/valenciano/general/adicional/indice.xml?id=E125

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

que tomen las reflexiones del espectador, la obra de Martín y Sicilia puede llegar a generar una figuración irónica a través del conflicto entre ambas obras, poniendo en tela de juicio tanto las convenciones ligadas a la representación pictórica como los hábitos de la sociedad actual para con el Arte con mayúsculas, que tal vez se haya acomodado a observar la batalla de la vida desde el cómodo canapé de su casa.

* * *

Si volvemos la mirada a la alusión, podemos ver que se trata de una estrategia que funciona de manera similar a la cita; comprende la referencia a una obra preexistente, la cual es puesta en comparación con la nueva creación, y re-contextualizada espacio-temporalmente.

En este sentido observamos que, según Carrere y Saborit, tanto la cita como la alusión están “cargadas del deseo de revisión de la referencia”⁶²³. Es decir, ambas inducen a comparar la nueva creación con aquella a la que se hace referencia, y a establecer relaciones significantes entre ambas.

No obstante, una alusión no requiere que la nueva creación incluya la obra aludida «materialmente», tal y como ocurre en la citación; la obra a la que se hace referencia no aparece, sino que es sugerida. Aun así, como hemos indicado, ambas re-ubican la obra referida: una lo hace por inclusión, y la otra por sugestión.

Como ejemplo de una alusión exponemos una obra de Andrés García Ibáñez, titulada *Vanitas II* (2005).

⁶²³ Carrere y Saborit, 2000, p.439.



58. *Vanitas II*, óleo sobre tela, 89x165 cm., 2005. Serie "Vanitas". Andrés García Ibáñez

Vanitas II :

En esta obra puede reconocerse una alusión a la obra de Velázquez titulada *La Venus del espejo* (1647-1651). La pintura original ha sido transformada hasta tal punto que resulta totalmente necesario que el espectador tenga conocimientos previos acerca de la obra aludida para poder reconocerla.

El principal contraste que genera esta obra es causado por el nuevo contexto local que el autor ofrece. La que fuera la Venus de Velázquez se encuentra ahora representada mediante un estilo actual, situada en un espacio donde los colores cálidos de la obra del artista sevillano han sido sustituidos por un escenario más impersonal donde destacan una dominante gris y la falta de ornamentación. Además de ello, la posición del cuerpo ha sido invertida y la curvatura de la Venus aludida se ha estabilizado, aspectos que acentúan tanto el estatismo como la sobriedad de la imagen. Se trata de una serie de desvíos que influyen en el conjunto de la obra dirigiendo así la significación de la misma.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA



59. *La venus del espejo*, óleo sobre lienzo, 122x177 cm., 1647-1651. Diego Velázquez

Pero no son los únicos desvíos que se encuentran en la obra. Es significativo el hecho de que la obra de Velázquez representa a la diosa romana del amor y de la belleza; en la obra que aquí citamos, sin embargo, el amor ha sido omitido (dado que no aparece Cupido, dios del amor) —*supresión, elipsis*— y, además de ello, podemos observar una mujer cuyo rostro, reflejado en un espejo, ha sido sustituido por una calavera —*sustitución metafórica*—, elemento frecuente en los cuadros cuya temática pertenece al género Vanitas, pero a diferencia de ellos, en este caso la calavera no se presenta como una amenaza, sino que viene incorporada sustituyendo el rostro de la mujer. Este hecho genera, a su vez, connotaciones ligadas a la transitoriedad de la belleza. Una vía de significación que se amplía si tenemos en cuenta que la mujer que aquí se nos presenta no está desnuda sino que lleva puestos guantes largos, medias de red y zapatos de tacón, aspecto que aporta connotaciones relativas al poder de sugestión erótica y fetichista de la moda.

Es así remarcable que, mientras la obra del artista sevillano muestra una diosa representada no como tal sino de manera mundana, *como una mujer*, provocando por sí misma un discurso que rompe con lo convencional de su tiempo, en este caso nos encontramos con una mujer que aparece retratada no ya de manera mundana sino bajo los signos de una sociedad en la cual la mujer a menudo se ve sometida bajo ciertos valores inculcados por la moda y los estereotipos.

Si se observa el título de la obra, las vías significantes recién citadas se refuerzan, ya que, tal y como hemos mencionado en el capítulo anterior⁶²⁴, *el término latino «vanitas» hace referencia a la futilidad del mundo y del conocimiento humano, y a la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte*. De tal forma que el título cumple una función descriptiva, si bien es a su vez capaz de precisar la significación de la obra más claramente.

Con ello, es remarcable indicar que esta obra pertenece a una serie igualmente titulada “Vanitas”. Serie que, según nos ha señalado el propio pintor, “ironiza sobre la pintura de este género en el barroco español, trasponiéndola a un ámbito estrictamente femenino y actual para referirse a la vanidad fundamentada en la belleza física pasajera”⁶²⁵. De tal modo que la serie se sustenta sobre una referencia a un tipo de pintura en concreto.

Se trata, por tanto, de una obra que tiene la capacidad de generar un discurso en el que se ponen en tela de juicio valores relativos a la sociedad en la que vivimos, y que nos invita a realizar una comparación con la obra aludida. Lo cual, además de acrecentar y volver más significativo el discurso de la obra, permite observarla con mayor distancia, para poder así introducirnos en la ironía que surge en relación con la aparente sociedad de placer y consumo en la que nos encontramos.

⁶²⁴ Vid. supra, p. 258 [cap. II].

⁶²⁵ García Ibáñez, Andrés. Comunicación personal [correo electrónico, 17 sept. 2013].

3.3.4.2 Apropiación

La apropiación es una estrategia mediante la cual un artista reproduce una obra o estilo ajeno, adueñándose de su esencia y de sus significaciones para generar un nuevo plano significativo. Se trata de una labor de re-contextualización que le permite reconsiderar no solo aquello de lo que se ha apropiado, sino también el contexto del que proviene y el nuevo contexto en el que es expuesto. Con ello, cabe señalar que, si bien generalmente se sobreentiende que la apropiación de una obra conlleva que esta haya sido representada al completo, es una estrategia que, tal y como podremos observar a continuación, también sucede cuando un artista se apropia únicamente de un fragmento de otra obra.

Carrere y Saborit indican que las obras en las que se da una estrategia de apropiación,

Plagian obras y estilos reconocidos de la Historia del Arte, no para presentarse como continuadores de alguna tradición, hacer relevante su homenaje o vituperio de ciertos artistas, sino para literal y paradójicamente apropiarse de su estilo, lo que en términos antonomásicos [sic] equivale a apropiarse de su identidad artística.⁶²⁶

Podría entenderse como una forma de plagio, mas se diferencia del mismo a causa de que implica un distanciamiento contextual entre la obra original y la nueva creación. Una distancia que permite una comparación entre ambas obras, a través de la cual puede abrirse un nuevo discurso significativo.

Según Natalia Matewecki⁶²⁷,

⁶²⁶ Carrere y Saborit, 2000, p. 442.

⁶²⁷ Natalia Matewecki (La Plata, Chile, 1976). Profesora en H³ de las Artes Visuales, Facultad de BB.AA, Universidad de La Plata (Chile).

La apropiación consiste en tomar una obra de arte para producirla nuevamente manteniendo tanto sus motivos como la técnica empleada. El resultado de esta acción es una obra exactamente igual (visualmente) a la primera, pero realizada por otro artista. El cambio de rótulo «plagio» por «apropiación» forma parte del argumento propuesto por los artistas apropiacionistas, quienes aludían que sus obras no eran una mera copia sino un nuevo original recontextualizado y resignificado. Por ello, la apropiación supone otro tipo de efecto estético [...] producido por el tipo de relación intertextual que mantiene una obra con la otra, y con otros textos, que posibilitan reflexionar sobre las nociones de verdad, copia y unicidad.⁶²⁸

En este mismo sentido, Alberto Gálvez señala que,

Para el caso de la tendencia apropiacionista, reproducen, copian, duplican el original estableciendo así, mediante este acto, una transformación, por fiel que sea la copia. Se produce un desvío de su contexto originario para poner el acento en la crítica a la noción desarrollada en la modernidad del «original». Entre reproducción y multiplicación va a desarrollarse el trabajo apropiacionista en su interés por socavar las nociones de originalidad y unicidad de la obra de arte.⁶²⁹

La apropiación es, por tanto, una estrategia mediante la cual situar estilos u obras ya existentes en un contexto diferente, con tal de promover, gracias al diálogo que surge entre los diversos contextos, un discurso acerca de la evolución de los valores de autenticidad y originalidad asociados a las obras de arte. Dicho discurso estará dirigido, ante todo, por los valores artísticos ligados a la «nueva» obra.

⁶²⁸ Matewecki, Natalia, "Arte y nuevas tecnologías. ¿Plagio o apropiación?". Tercer Simposio *Prácticas de comunicación emergente en la cultura digital*. 24 ag. 2006, Córdoba (Argentina).

Disponible en línea, vid. URL: liminar.com.ar/simposio/pdf/matewecki.pdf

⁶²⁹ Gálvez, Alberto (2004), *Cita de la pintura. Estrategias autorreferenciales en la pintura*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, Formas Plásticas 18, p. 10.

De acuerdo con ello, Bernardo Subercaseaux⁶³⁰ expone que,

El concepto de «apropiación» más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en «propios» o «apropiados» elementos ajenos. «Apropiarse» significa hacer propios, y lo «propio» es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de «influencia», «circulación» o «instalación» (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de «apropiación», que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio.

El modelo de apropiación no desconoce el rol de las élites ilustradas ni de los intelectuales o creadores, pero tampoco lo sobredimensiona. Son instancias mediadoras que están subsumidas en un contexto; desde esta perspectiva serán las *condicionantes socio-culturales las que, en definitiva, instituyan la legitimidad del proceso de apropiación.*⁶³¹

Puede observarse, así, que la práctica apropiacionista conlleva un proceso de creación personal que interacciona, de algún modo, con lo apropiado. Igualmente, se pone de relieve que el devenir de la apropiación depende del contexto en el que sea realizada para poder ser considerada como tal. Un hecho que consigue, al mismo tiempo, que se presente como una práctica capaz de generar una crítica respecto al contexto en el que se encuentra. En este sentido, el estudioso del arte contemporáneo Juan Martín Prada sostiene que la práctica de apropiación funciona ante todo como *reubicación contextual*, aspecto que “orienta inevitablemente la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y de lo político”⁶³².

⁶³⁰ Bernardo Subercaseaux Sommerhoff (Chile, 194?). Doctor en Lenguas y Literaturas Romances, Licenciado en filosofía. Estudiante de la modernización y cultura latinoamericana.

⁶³¹ Subercaseaux, Bernardo, “Reproducción y apropiación: dos modelos para enfocar el diálogo intercultural”. *Diálogos de la comunicación*, no. 23, Investigación (mar. 1989), pp. 99-100.

⁶³² Prada, Juan Martín (2001), *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, Arte/Crítica, p. 8.

Igualmente, observamos que, tal y como el artista Carlos A. Hernández⁶³³ lo expresa en su tesis doctoral (dedicada a la apropiación en las artes plásticas actuales),

Una cultura evolutiva y autocrítica es impensable sin el arte del robo como uno de sus elementos constitutivos: la cita y la apropiación son una forma de manipular el material existente e introducir diferentes significados.⁶³⁴

Con ello, y a diferencia de otras teorías, este autor advierte que la práctica apropiacionista puede ser contemplada tanto en aquellas obras que suponen la reproducción de otra obra en su totalidad, como en las que se apropian únicamente de un fragmento de otra obra. En sus propias palabras:

Es apropiación el uso del trabajo de los demás –en parte o en su totalidad– para usarlo en el propio trabajo creativo mediante la transformación de su material, la forma y el contexto.⁶³⁵

De este modo, según nos ha indicado Hernández personalmente, por medio de la apropiación los artistas amplían las posibilidades creativas integrando el trabajo de otros artistas, “no únicamente desde la apropiación ortodoxa o mimética, sino también mediante la apropiación desde el fragmento, aunque en la nueva obra ya no se reconozca tan fácilmente el origen de la obra apropiada”⁶³⁶.

Por tanto, si bien el apropiacionismo es generalmente comprendido como una copia íntegra de algo ajeno, también puede ser atribuido a aquellas obras que se apropian únicamente de alguna parte de otra obra, siempre que lo apropiado se constituya como motivo primordial de la nueva obra.

⁶³³ Carlos Aurelio Hernández Marmolejo (Aguascalientes, México, 1975).

⁶³⁴ Hernández, Carlos A., *La apropiación en las artes plásticas actuales* (tesis para obtener el grado de maestro en artes visuales con orientación en pintura, dir. Arturo Miranda Videgaray). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, septiembre 2009, p. 100.

⁶³⁵ Hernández Marmolejo, 2009, p. 148.

⁶³⁶ Hernández, Carlos A. Comunicación personal [correo electrónico, 11 feb. 2014].

En suma, una apropiación se corresponde con la representación íntegra o fragmentada de una obra o con la reproducción de un estilo previo, siempre que la presencia de lo apropiado sea la principal característica que dirija el sentido de la nueva obra. Con ello, observamos que su objetivo puede ser tanto la desestabilización de las nociones de originalidad y autenticidad ligadas a los sistemas artísticos —cuando se trata de una copia íntegra—, como la reconsideración de otras obras a través de un nuevo enfoque —cuando se trata de la reproducción de un fragmento—. Cabe indicar que, en este último caso, será más patente la intención del autor de mostrar un punto de vista personal sobre la obra apropiada⁶³⁷.

Aun así, el principal aspecto de toda práctica apropiacionista es que se genera una re-contextualización de lo apropiado. De tal forma que se demanda una respuesta por parte del espectador, quien deberá poseer los conocimientos contextuales necesarios para detectar que es una apropiación, y además de dicho conocimiento, deberá igualmente tener la capacidad de identificar el juego de valores que se le presenta.

Consideramos, por tanto, que se trata de una estrategia capaz de suscitar ironía, dado que implica un contraste entre el contexto comunicativo original de lo apropiado y el nuevo contexto en el que se encuentra, dando lugar a una ruptura de los convencionalismos propios del campo pictórico, y a un replanteamiento de los valores ligados al mismo.

Por último, debe tenerse en cuenta que a causa de los nuevos soportes digitales de creación, hoy en día los valores de autenticidad y de originalidad arraigados al arte están en plena transición, por lo cual, en cierto modo, también lo está el apropiacionismo como forma de expresión que permite poner en entredicho la autenticidad y originalidad de las obras de arte. Consideramos, con ello, que

⁶³⁷ Vid. Hernández Marmolejo, 2009, p. 101.

actualmente la naturaleza crítica que puede albergar la práctica apropiacionista funciona más bien en obras que no son ya una copia íntegra de otras obras o estilos, sino que reproducen un fragmento de otra obra acentuando la re-contextualización desde un enfoque más personal. Como ejemplo proponemos una obra de Marco Battaglini⁶³⁸, titulada *Back to nature* [Vuelta a la naturaleza] (2013).



60. *Back to nature*, técnica mixta, 102x200 cm., 2013. Marco Battaglini

Back to nature :

En esta obra puede reconocerse que la mujer representada y el terreno sobre el que se sitúa pertenecen a la obra del pintor William-Adolphe

⁶³⁸ Marco Battaglini. Vid. URI: marcobattaglini.com. Vid. URI: saatchionline.com/mbattaglini001

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

Bouguereau⁶³⁹ titulada *L'Aurore* [La Aurora]. Observamos, así, que en este caso el artista no se ha apropiado de dicha obra de manera íntegra sino del motivo principal de la misma, convirtiéndolo igualmente en el motivo principal de su propia obra. De tal modo que el fragmento apropiado sufre una re-contextualización y se vuelve partícipe de un contexto actual, ya que se encuentra situado sobre un fondo que es muestra del arte urbano contemporáneo —*sustitución*—⁶⁴⁰.



61. *L'Aurore*, óleo sobre lienzo,
214'9x107 cm., 1881.

William-Adolphe Bouguereau

⁶³⁹ William-Adolphe Bouguereau (Francia, 1825-1905). Vid. URI: bougereau.org

⁶⁴⁰ Cabe señalar que, tal y como hemos podido observar en el primer capítulo, la descontextualización iconográfica es una estrategia presente en la mayor parte de las obras de este artista, si bien no siempre lo hace por medio de la práctica apropiacionista. Vid. *supra*, pp. 143-150 [cap. I].

La obra apropiada aparece prácticamente en su totalidad, de tal modo que su contenido no deja de estar presente. Se trata de una representación de Eos, Diosa de la Aurora en la mitología griega, que aparece semidesnuda despertando las flores y la naturaleza al amanecer. En tanto personificación de la aurora, puede comprenderse como una alegoría. También puede reconocerse como una idealización de la mujer, retratada como diosa que forma parte de la naturaleza del mundo.

Si atendemos al nuevo contexto en el que se encuentra la diosa de la Aurora, observamos que tras ella se extiende un muro garabateado y pintado con grafitis que completa el fondo de la obra, donde predominan los colores brillantes. En él pueden observarse diversas frases y símbolos, y una placa de las que se utilizan para poner el nombre de las calles, avenidas o plazas. Se genera así un primer contraste de estilos, muestra de los cambios que sufren los modos de expresión a lo largo del tiempo.

Al mismo tiempo, resulta reseñable que Bouguereau era un pintor de los llamados *pompier*s [bomberos]. Las obras de estos pintores representaban mujeres desnudas y guerreros con cascos similares a los de los bomberos (de ahí el apodo). Se trata de un tipo de pintura relamida, donde se exalta la belleza, rayando la cursilería, sin aportar gran contenido ni plástica ni argumentalmente. Aun así eran los pintores que exponían en los salones oficiales de la Francia de finales del siglo XIX. La burguesía aclamaba su técnica y reconocía un nivel de calidad que se veía amenazado por las innovaciones formales que otros artistas producían en aquel tiempo, y que quedaban fuera de los salones. Uno de los pintores más emblemáticos que reaccionó ante tal conservadurismo rancio fue Gustave Courbet, y más adelante sería Manet, quienes volvieron la mirada a la realidad cotidiana. Puede decirse que los *pompier*s representaban un acomodamiento del gusto establecido y aburguesado de los salones, un tipo de pintura contraria a la que tomaba como escenario la calle y la vida cotidiana, implicada política y socialmente. Así, en la obra de Battaglini encontramos una clara antítesis

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

entre el arte conservador y aburguesado falto de fuerza y contenido frente a los muros de las calles como lienzo para la expresión de un tipo de pintura más comprometida y expresiva.

Con ello, observamos que en esta obra predominan una serie de contrastes provocados por la confrontación entre la representación del motivo apropiado y las significaciones que surgen mediante los símbolos y las frases que pueden observarse sobre el muro.

Observamos, por una parte, que las pintadas que se encuentran en el muro contienen los típicos mensajes cortos que hacen referencia a la búsqueda de la felicidad y del cambio social. Puede igualmente observarse un *stencil* atribuido a Banksy –*citación*–, que representa una mezcla entre los crímenes de Vietnam, Mickey Mouse y Ronald McDonald.



62. *Stencil* atribuido a Banksy

En este caso Mickey Mouse y Ronald McDonald constituyen una metonimia, dado que funcionan como dos figuras representativas del capitalismo americano. El hecho de que estén dándole la mano a la niña que representa la guerra de Vietnam, promueve a su vez una antítesis, dada la contradicción de ideas que se genera.

Con todo ello, en la obra está latente el contenido subliminal de los mensajes publicitarios, donde se induce al espectador a concebir el consumismo como una posibilidad para poder alcanzar sus sueños, como una forma de libertad.

Por otra parte, sobre el muro encontramos, tal y como hemos indicado, una placa; en ella puede leerse “Piazza della Passera”. Se trata de una plaza existente en la realidad, situada en la ciudad italiana de Florencia. Así, de algún modo la diosa se ve situada en un lugar concreto. El propio artista nos ha señalado que, por medio de este tipo de carteles, trata de “romper paradigmas espacio-temporales y crear un posible ambiente imaginario”⁶⁴¹. Para ello, utiliza nombres de calles y plazas que contienen un valor significativo capaz de influir de algún modo en la obra.

En este caso, observamos que durante siglos, el nombre *Piazza della Passera* ha sido únicamente popular, hasta que fue oficializado en el año 2005. Su carga significativa nace a causa de que, si bien en italiano *passera* significa «hembra del gorrión», es una palabra que en la Toscana también se utiliza para hacer referencia al órgano genital femenino; según se dice, la razón más probable de que se le haya atribuido dicho nombre a la plaza se debe a que en un tiempo fue una zona donde había burdeles.

Nos encontramos, así, con un texto interno a la obra que cumple una *función complementaria*, ya que nos lleva a identificar una clara alusión a la sexualidad femenina como placer de consumo, aportando una significación que presenta la diosa de la Aurora como una figura terrenal. Con ello, observamos que la transformación que sufre la diosa se ve acentuada por el símbolo de la marca japonesa *Hello Kitty* que tiene tatuado en la pelvis, donde la gata japonesa aparece marcando la V de victoria con sus dedos. Un símbolo que es, en sí mismo, un reflejo de la sociedad de consumo.

⁶⁴¹ Battaglini, Marco. Comunicación personal [correo electrónico, 3 dic. 2013].

Finalmente, si prestamos atención al título de la obra observamos que este también cumple una *función complementaria*, ya que puede interpretarse como una invitación, por parte del artista, a reconsiderar qué es lo natural en la sociedad actual, en un mundo donde la naturaleza ha sido transformada hasta tal punto que, en cierto modo, parece que el reflejo de la misma ya no puede corresponderse con una visión alegórica que ensalce su belleza.

En suma, a través del estudio de los contrastes y de las significaciones que surgen entre ambas obras, el artista consigue generar cierta distancia respecto a la realidad perceptible. Nos induce a replantearnos el papel que la pintura cumple en la sociedad en tanto modo de expresión crítico, y al mismo tiempo nos invita a sumergirnos en un discurso acerca de los placeres mundanos y de su proyección en los valores propios a cada sociedad, así como sobre el lugar que la naturaleza ocupa en la actualidad y el modo en el que esta se ve eclipsada por el consumismo, el cual dirige, cada vez con mayor naturalidad, el imaginario colectivo. De tal modo que, mediante el diálogo que nace entre el motivo apropiado y su nuevo contexto, esta obra nos induce a adoptar una actitud irónica.

3.3.4.3 Parodia

La parodia es comparable a las estrategias recién expuestas (cita, alusión, apropiación); al igual que estas, es un modo de re-contextualizar una obra preexistente. Se trata, sin embargo, de una estrategia referencial que se caracteriza por surgir cuando una obra hace referencia a otra por medio de una transfiguración que conlleva cierto grado de irrisión, el cual puede ser tanto de carácter malicioso o satírico como de naturaleza simpática. Según Gálvez, la parodia consiste en “una transformación de una obra singular con carácter lúdico”⁶⁴².

⁶⁴² Gálvez, 2004, p. 11.

Es una estrategia comúnmente asociada a la ironía. En este sentido, Schoentjes indica que,

Le terme de parodie s'utilise souvent aujourd'hui pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité, de l'allusion ponctuelle à la réécriture de longue haleine, en passant par les (pseudo-)citations d'ampleur variable. Penser la parodie à travers l'ironie offre l'avantage de mettre l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une activité presque mécanique d'abaissement d'un modèle –à la façon du pastiche–, mais bien d'un procédé dynamique qui, loin de réduire la portée d'un texte, enrichit l'interprétation.⁶⁴³

Se constata, así, que el límite entre la parodia y otros mecanismos referenciales es difuso, de tal modo que a menudo estrategias como la alusión o la citación pueden ser consideradas como expresiones paródicas. Asimismo, observamos que la ironía funciona como motor de la parodia. No obstante, si bien la ironía es esencial a la parodia⁶⁴⁴, no toda ironía implica parodia. A continuación observaremos las principales características que entrelazan la parodia con la ironía, y cómo toman forma mediante las obras pictóricas.

Una expresión paródica se corresponde, fundamentalmente, con aquellas obras que se presentan como una versión de otra obra previamente existente. Es una forma de imitación a través de la cual la obra referida es transfigurada. Se genera así un contraste comparativo entre la obra *parodiante* y la obra parodiada, que induce al espectador a valorar las diferencias entre ambas obras.

⁶⁴³ “Hoy en día el término parodia se utiliza a menudo para hacer referencia a aquellas ironías que están en relación con la intertextualidad, desde la alusión concreta hasta la reescritura más compleja, pasando por las (seudo-)citas de magnitud variable. Pensar la parodia a través de la ironía ofrece la ventaja de poner el acento sobre el hecho de que no se trata de una actividad casi mecánica que se reduce al modelo –al igual que el pastiche–, sino más bien de un proceso dinámico que, lejos de reducir las posibilidades del texto, enriquece su interpretación” (trad. personal). Schoentjes, 2001, pp. 238-239.

⁶⁴⁴ Vid. Hutcheon, 1981, p. 141. Disponible en línea, vid. URI: hdl.handle.net/1807/10253

En palabras del filósofo especializado en estética Étienne Souriau⁶⁴⁵,

La parodie est une œuvre seconde, construite à partir d'un modèle avoué. Imitation déformée, elle suppose la célébrité de l'objet dont elle dérive, ou, tout au moins, une communauté de culture entre l'auteur et son public : absente, la création première, parodiée, doit pouvoir être aperçue en filigrane, être reconnue à travers sa parodie, pour que le plaisir spécifique lié à cette « double lecture » apparaisse.⁶⁴⁶

Al mismo tiempo, este autor pone de relieve que, tal y como hemos señalado previamente, el espectador debe poseer ciertos conocimientos que le permitan reconocer la obra aludida y realizar así una doble lectura, teniendo en cuenta las connotaciones ligadas a ambas obras y la relación que surge entre ellas. Asimismo, nos interesa llamar la atención sobre el hecho de que, según sostiene Souriau, la deformación que implica una parodia no tiene por qué mostrar la obra aludida de manera evidente; es suficiente con que exista algún aspecto que permita al espectador reconocer la referencia.

Por tanto, mediante una obra paródica entran en contraste dos realidades artísticas que requieren que el espectador tome cierta distancia respecto a ambas para poder comprender, desde una perspectiva más abierta, el modo en el que se relacionan entre sí, y para poder desarrollar una interpretación más extendida. Tal y como indica Hutcheon, quien ha dedicado diversos estudios al proceder de esta estrategia, la parodia, lejos de mostrarse como una mera referencia, reclama un distanciamiento irónico y crítico⁶⁴⁷. Puede decirse, con ello, que su funcionamiento

⁶⁴⁵ Étienne Souriau (1892-1979, Francia).

⁶⁴⁶ "La parodia es una obra en segunda instancia, construida a partir de un modelo reconocido. Imitación deformada, supone la celebridad del objeto del que deriva, o, al menos, una comunidad de cultura entre el autor y su público: ausente, la creación primera, parodiada, debe poder ser percibida sutilmente, ser reconocida a través de su parodia, para que el placer específico ligado a esta «doble lectura» pueda aparecer" (trad. personal). Souriau, Étienne (1990), *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, Quadrige, 2004², p. 1110.

⁶⁴⁷ Hutcheon, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*. 9 (36), Paris (avril 1978), p. 469. Cf. Hutcheon, Linda *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* (1985).

es semejante al de la ironía: invita al espectador a alejarse del aparente sentido de la obra, poniendo en contraste dos realidades y generando así una doble lectura.

A este respecto, Ballart considera que,

La estructura dual característica de la parodia –que abraza tanto al texto aparente como al sugerido– acerca mucho esta modalidad a la ironía, cuyas figuraciones suelen superponerse a intenciones paródicas.

[...] La alianza de ironía y parodia traslada al ámbito de la intertextualidad el diálogo, tan a menudo chocante, que el resorte irónico entabla entre realidades contradictorias.⁶⁴⁸

Este autor opina, igualmente, que el objetivo de la parodia es evidenciar el carácter artificioso de la obra parodiada, anulando las condiciones que permiten interpretarla de manera seria. Recordamos que generalmente a la parodia se le atribuye un sentido ligado al humor, pero es necesario insistir en que se trata de una relación que debe tomarse en toda su amplitud, es decir, desde su acepción más cercana a lo cómico, hasta la de naturaleza sarcástica.

Advertimos, asimismo, que según Frederic Jameson⁶⁴⁹ la parodia se ocupa especialmente de evidenciar la legitimación de los estilos. Este autor, situándose en un contexto referente al denominado *posmodernismo*, sostiene que,

La parodia se aprovecha del carácter único de estos estilos y se apodera de sus idiosincrasias y excentricidades para producir una imitación que se burla del original. [...] El efecto general de la parodia –ya sea con simpatía o con malicia– es el de poner en ridículo la naturaleza privada de esos amaneramientos

⁶⁴⁸ Ballart, 1994, pp. 422-423.

⁶⁴⁹ Frederic Jameson (Ohio, EE.UU., 1934).

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

estilísticos, sus excesos y su excentricidad con respecto a la manera en que la gente normalmente habla o escribe.⁶⁵⁰

Observamos, así, que una obra paródica, además de tener la capacidad de reconsiderar el argumento planteado por la obra parodiada desde un punto de vista burlesco, también puede poner en evidencia los convencionalismos atribuidos a un estilo artístico.

En suma, la parodia es un modo de expresión esencialmente irónico cuya naturaleza es de carácter intertextual, dado que trae a la mente la obra parodiada provocando un contraste respecto a la misma e induciendo al espectador a realizar una doble lectura. Es decir, evoca una obra previamente existente y nos lleva a compararla con la nueva creación en la que aparece transformada. Se genera así un contraste entre dos realidades artísticas, capaz de desplegar un proceso de significación que pone en cuestión usos y convencionalismos asociados a los contextos que entran en relación con ambas obras. Es a su vez una estrategia ligada al humor, entendido este en toda su amplitud. Dependerá de las reflexiones del espectador que el efecto emotivo tienda hacia una vertiente o hacia otra.

Por último, cabe indicar que la parodia a menudo es confundida con el pastiche, una práctica referencial que también funciona por imitación de una obra o estilo preexistente. Sin embargo, a diferencia de la propiedad histriónica de la parodia, el pastiche no implica desvíos en la significación de la obra.

En relación con ello, Hutcheon explicita que, si bien parodia y pastiche estructuralmente funcionan de modo similar,

Ce qui le distingue de la parodie, c'est le fait que dans le pastiche c'est plutôt la similitude que la différence qui est signalée.⁶⁵¹

⁶⁵⁰ Jameson, Fredric (1982), "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad* (trad. Jordi Fibla). Barcelona: Kairós, Ensayo, 2006⁶, pp. 168-169.

Igualmente, observamos que según Gálvez,

[El pastiche] procede por imitación de estilos, además no tiene un carácter satírico sino más bien «neutro». En el pastiche no se imita una obra concreta sino un estilo, un periodo, una serie.⁶⁵²

Puede decirse que la parodia promueve un mayor sentido crítico, mientras que por medio del pastiche se mantiene gran similitud entre ambas obras, dándose una deformación bajo la cual no subyace una intención de poner en tela de juicio las significaciones ligadas a la obra referenciada. Siendo así, no hemos dedicado mayor atención a la práctica del pastiche, puesto que consideramos que en el campo pictórico no implica un contraste significativo capaz de generar ironía.

Como ejemplo de una obra paródica proponemos una pintura de Jaime Espinar⁶⁵³, titulada *El Almuerzo* (2004).

⁶⁵¹ "Lo que lo distingue de la parodia, es el hecho de que en el pastiche lo que se señala es más la similitud que la diferencia" (trad. personal). Hutcheon, 1981, p. 147. Disponible en línea, vid. URI: hdl.handle.net/1807/10265

⁶⁵² Gálvez, 2004, p. 11.

⁶⁵³ Jaime Espinar Muñoz (Valencia, 1979). Vid. URI: jaimeespinar.wordpress.com/

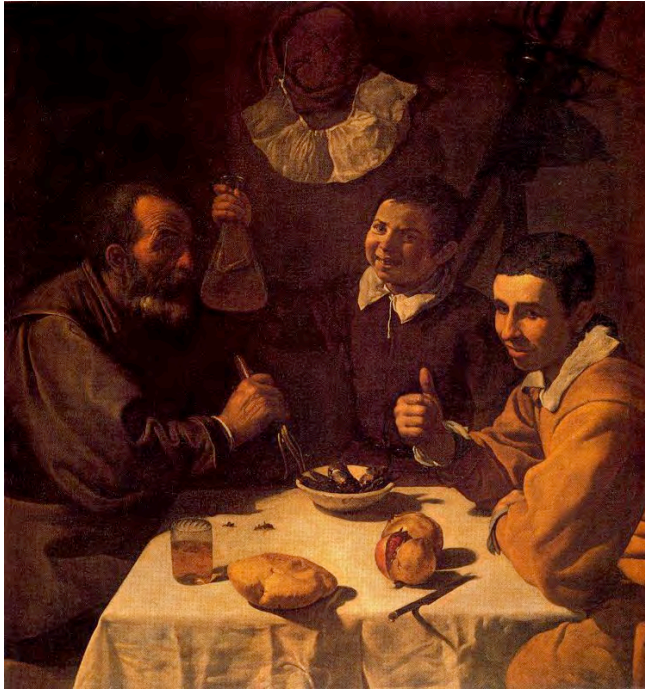
3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA



63. *El almuerzo*, óleo sobre lienzo, 100x100 cm., 2004. Jaime Espinar

El almuerzo :

En esta obra nos encontramos con una clara referencia a una obra homónima de Diego Velázquez, no solo porque el autor haya decidido ponerle el mismo título, sino porque se trata de una representación que imita la obra del artista sevillano. A causa de ello, si bien el título alude directamente a la obra de Velázquez, principalmente cumple una función descriptiva.



64. *Tres hombres a la mesa (El almuerzo)*, óleo sobre lienzo, 108'5x102 cm., 1617-1618. Diego Velázquez

Aun así, si se toma el título como un indicador que hace alusión a la temática del almuerzo en la pintura, podría igualmente considerarse que cumple una función complementaria, ya que es un título que se repite a lo largo de la historia del arte en diversas ocasiones. Generalmente forma parte de escenas representativas de un contexto espacio-temporal, a menudo como muestra de hábitos sociales y culturales. Idea que subraya la alusión de esta obra a las costumbres actuales, donde el ritmo del tiempo ha sido influenciado por la sociedad de consumo hasta tal punto que incluso se han transformado los hábitos alimenticios.

Observamos, así, que en este caso los personajes han sido retratados con fidelidad, pero la comida representada ha sido sustituida por comida rápida de la cadena de restaurantes McDonald's –sustitución–, cuyo

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

símbolo aparece en el vaso que hay sobre la mesa y también en la esquina superior izquierda. Dicho símbolo está invertido, lo cual explicita cierta intencionalidad, por parte del autor, de crítica respecto a dicha empresa o a la comida rápida en general.

En suma, esta obra nos muestra una representación del siglo XVII traída a la época actual, generando una doble lectura que nos lleva no solo a revisar los hábitos de hoy en día sino a ponerlos en comparación con la realidad de otra época. Esta obra puede comprenderse, por tanto, como un reflejo del contexto actual expuesto de manera crítica. Siendo así, observamos que por una parte se hace patente el peso que la publicidad tiene en nuestros días, un enfoque que abre paso a una vía significante acerca de la presencia del arte en la publicidad, dando lugar a un debate en torno a la naturaleza y al valor del arte actual. Por otra parte la obra nos induce a reconocer la fuerza que han tomado multinacionales como McDonald's, cuyos establecimientos y logotipos pueden encontrarse casi en cualquier rincón del planeta, incluso en una pintura de Velázquez.

* * *

Los grupos de ironías presentados a lo largo de este apartado comparten entre sí un aspecto clave: los cuatro surgen a raíz de un conflicto entre diversas realidades, a partir del cual es posible poner en tela de juicio tanto convenciones relativas al campo pictórico (o a otro campo artístico), como convenciones referentes al contexto comunicativo. De este modo, puede decirse que en pintura toda ironía es capaz de provocar un discurso oscilante entre lo aparente y lo real, dejando en manos del espectador el devenir de sus propias reflexiones. Aun así, es necesario que este último posea una actitud perspicaz, conocimientos contextuales y, especialmente en el cuarto grupo, conocimientos específicos acerca de la historia del arte y sobre los diversos campos artísticos en general.

Cabe iterar que es necesario tener en cuenta, en todo momento, el contexto espacio-temporal, dado que es definitorio de las costumbres socio-culturales a las que estamos arraigados. Reiteramos, con ello, que la contextualización es siempre determinante, ya que es la que establece el rumbo de las normalizaciones con las que se corresponde una obra, y resulta por tanto necesaria para poder detectar los desvíos que puedan generarse en una obra (de hecho, a lo largo de este capítulo se ha constatado que, si bien un espectador con un mayor grado de conocimiento tiene más posibilidades de reconocer una figuración irónica, es ante todo el conocimiento contextual el que puede ayudarle).

Tal y como hemos señalado previamente, cada forma de ironía que pueda surgir a través de una obra pictórica estará en relación con alguno de los contrastes recién expuestos. Con ello, advertimos que en una misma obra pueden tener lugar más de uno de dichos contrastes. Aun así, en tal caso generalmente será uno de ellos el que llevará al espectador a adoptar una actitud irónica, mientras que los otros funcionarán como indicadores. Como ejemplo de ello, proponemos la obra titulada *El desasosiego*, de Ángel Mateo Charris⁶⁵⁴.

⁶⁵⁴ Ángel Mateo Charris (Cartagena, 1962). Vid. URI: charris.es/

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA



65. *El desasosiego*, óleo sobre lienzo, 150x200 cm., 2009. Charris

El desasosiego :

En esta obra puede observarse un paisaje compuesto por un acantilado que cae sobre el mar. Un hombre trajeado, con sombrero y maletín, camina en dirección al vacío. Se trata de una escena que es ya de por sí significativa, puesto que puede dar lugar a reflexiones acerca del suicidio.

Formalmente la obra está realizada mediante un estilo definido y con colores claros y brillantes; representa un día luminoso y soleado, que no se corresponde con el contenido recién expuesto de la escena, ya que expresivamente desaparece cualquier vestigio de dramatismo que pudiera incrementar la emoción causada por un suicidio.

Al mismo tiempo, puede decirse que el elemento que mayor desconcierto causa en la obra es la figura que puede observarse en el fondo del paisaje, un *smiley* (representación de una cara sonriente, popularizada en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX, muy extendida hasta nuestros días). Esta imagen entra en contraste con el

grado de figuración del resto de la obra, así como con la narrativa de la misma, ya que a priori la cara sonriente está relacionada con el hecho de *tener un buen día*. Además de ello, si reparamos más atentamente en la figura del *smiley*, observamos que es un símbolo que implica varias connotaciones, de tal modo que es capaz de abrir diversas vías significantes.

Por una parte, tal y como nos ha señalado el propio artista, el *smiley* está colocado, como ciertos símbolos publicitarios, en medio de la nada; a partir de ello, puede contemplarse como un mensaje subversivo que «obliga» a estar sonriente todo el tiempo, a través del cual el hombre retratado se ve inducido a seguir adelante retando al peligro que pueda sobrevenir. Por otra parte, debe tenerse en consideración que la *cara sonriente* es un símbolo que fue creado para animar a los trabajadores de una empresa que iba a despedir a muchos de ellos.

Teniendo en cuenta esta información, la carga connotativa que conlleva la cara sonriente genera un giro en el proceso de significación de la obra. Ya no se trata únicamente de un discurso acerca del estado de ánimo que puede llevar a alguien al suicidio, sino que además de ello se abren cadenas significantes que ponen en tela de juicio la realidad con la que se corresponde la escena representada. El tema de la obra adquiere así una significación ligada tanto al capitalismo como a las técnicas y métodos que utilizan las empresas para animar a sus trabajadores, y a las consecuencias que pueden entrañar.

Si atendemos de nuevo a las palabras del autor de la obra, él mismo nos ha indicado que,

La obra está pintada en los comienzos de la última crisis. El personaje lleva una ropa arquetípica del hombre de negocios (uno de esos símbolos anacrónicos que sirven para generalizar) y se empeña en seguir una dirección, pese a que todo hace presagiar un desastre. Pero el *smiley* fue también el emblema de la cultura *Acid House*, asociada con

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

los psicotrópicos en los ochenta y noventa. Aquí podría ser metáfora del escapismo, de una época un tanto enloquecida y «ebria».⁶⁵⁵

Observamos con ello que las posibilidades significantes se multiplican, de tal modo que es necesario que el espectador posea, tal y como hemos defendido a lo largo de la investigación, los conocimientos necesarios y cierto grado de perspicacia para poder adentrarse en una interpretación más amplia.

Por último, consideramos que el título cumple una función complementaria, puesto que acentúa la sensación de desazón que la obra provoca. Advertimos, a su vez, que es homónimo de una obra de Fernando Pessoa. Esta referencia enriquece el plano emotivo de la obra, ampliando su capacidad signifiante. Creemos por tanto acertado traer a colación unas palabras de Pessoa que entran en relación con el efecto emotivo que la obra genera:

Transeúnte de todo -hasta de mi propia alma-, no pertenezco a nada, no deseo nada, no soy nada -centro abstracto de sensaciones impersonales, espejo caído que siente orientado hacia la variedad del mundo. Con esto, no sé si soy feliz o infeliz; y tampoco me importa.⁶⁵⁶

En suma, observamos que por medio del *smiley*, en conjunto con el tratamiento formal y con la escena representada, la obra es capaz de abrir diversos tipos de cadenas significantes cuyo desarrollo dependerá de los conocimientos y de las aptitudes del espectador, así como de su modo de pensar.

Asimismo, advertimos que se producen diversos tipos de contrastes. Por una parte surge un *contraste entre la expresión y el contenido de la obra*, principalmente a causa del cromatismo, evidenciándose la extrañeza de la escena. Por otra parte, la situación representada demanda una re-

⁶⁵⁵ Charris, Ángel Mateo. Comunicación personal [correo electrónico, 29 jun. 2013].

⁶⁵⁶ Pessoa (1982), 2002, fragmento 208, p. 229.

lectura de la realidad perceptible, poniendo en duda los valores sobre los que se sustenta. Se genera así un *contraste respecto al contexto comunicativo*, a partir de una imagen que no se corresponde con una escena convencional. Por último, cabe señalar que la referencia que encontramos, a través del título, a la obra literaria de Pessoa *El libro del desasosiego*, se presenta en tanto alusión, dado que no siendo una cita del texto del libro podría no ser relativa al mismo, de tal modo que puede considerarse como una sugestión. Aun así, debe advertirse que no provoca un contraste, pero que detectar dicha referencia consigue incrementar la carga emotiva de la obra.

En suma, es gracias al mencionado contraste respecto al contexto comunicativo cuando el espectador se ve inducido a adoptar una actitud irónica, ya que es el que suscita una serie de conflictos significantes capaces de promover una reflexión crítica. Advertimos, igualmente, que la inclusión del smiley –*adjunción*– funciona como un claro indicador de la capacidad de esta obra para generar ironía.



A lo largo de este capítulo hemos observado que el conocimiento de los convencionalismos y del imaginario colectivo con los que puede estar asociada una obra es imprescindible para poder reconocer una figuración irónica. Ello se debe al hecho de que, sobre la base de dichos saberes compartidos se conforman una serie de normas susceptibles de ser interferidas a causa de la relatividad sobre la que se sustentan, de tal modo que permiten desarrollar un discurso dialéctico donde la ironía podrá desplegar su sentido crítico.

Hemos considerado, igualmente, que para poder generar una figuración irónica una obra debe ofrecer una relación oscilante entre lo aparente y lo real, de tal forma que el espectador se vea inducido a sobrepasar el sentido superficial de la obra y,

con ello, a desarrollar una reflexión crítica acerca de la naturaleza de la realidad perceptible representada. Por lo tanto, hemos podido constatar que para que surja una figuración irónica es necesario que el autor tenga la intención de poner en cuestión algún tipo de convención. Aun así, se ha observado que, en última instancia, la ironía reside en la mirada de quien interpreta la obra, de tal modo que es necesario que sea perspicaz y que posea las competencias necesarias para poder reconsiderar la conexión entre los diversos elementos significantes que se le procuran y la realidad a la que hacen referencia, y captar así los contrastes que puedan tener lugar.

Con todo ello, hemos expuesto que, estando ligada a un saber compartido, una obra irónica se conforma en el seno de temas que vinculan a una comunidad, de tal modo que toda obra irónica suscitará emociones que podrán variar dependiendo de cada espectador, ya que la ironía permite una lectura abierta donde cada cual tenderá a reconocer el sentido irónico en base a su propia experiencia.

Seguidamente, hemos advertido que para poder detectar la capacidad que una obra pictórica puede tener para generar ironía, el espectador puede reconocer ciertas pistas que le facilitarán dicha tarea. Se ha constatado, así, que la ruptura de una norma es uno de los aspectos que subyacen bajo toda ironía. De tal forma que detectar dicha ruptura impulsa al espectador a reconsiderar el proceso de significación y, por tanto, a tener en cuenta la posibilidad de que surja una figuración irónica. Para ello serán necesarios conocimientos relativos al campo del arte y, ante todo, contextuales. Del mismo modo, las operaciones retóricas básicas permiten trascender el aparente significado de una obra, de tal manera que pueden indicar el surgimiento de nuevas vías significantes capaces de promover un discurso irónico. Por último, se ha observado que gracias a los textos que acompañan a una obra, especialmente por medio del título, puede descubrirse la intención del artista de provocar algún tipo de contraste.

Para finalizar, en base a las indagaciones realizadas hemos considerado que existen cuatro grupos de ironías que se diferencian entre sí a causa de que bajo cada uno de ellos subyace un tipo de contraste. Lejos de presentarse como una tipología, se trata de una clasificación que facilita la interpretación de una obra y el reconocimiento de su capacidad para ironizar.

3.4 LA IRONÍA SEGÚN LA PERSPECTIVA DE ALGUNOS ARTISTAS ACTUALES

Una vez observado el modo en el que pintura e ironía confluyen entre sí, hemos creído oportuno ponernos en contacto con varios de los artistas citados a lo largo de la investigación, para preguntarles directamente a ellos cuál es su punto de vista respecto a la relación entre pintura e ironía. Se trata de un tipo de aportación complementaria al trabajo teórico expuesto hasta el momento, que consideramos de interés puesto que permite conocer la perspectiva personal de los artistas, y observar el modo en el que ellos mismos comprenden el papel que la ironía cumple dentro de la expresión pictórica, especialmente en la actualidad.

A continuación exponemos las preguntas que hemos lanzado a los artistas, y seguidamente puede accederse a la lectura de las respuestas recibidas (estas últimas las ofrecemos según el orden en el que han sido citadas las obras de los artistas en la investigación).

1. ¿Has pensado en la presencia de la ironía en la pintura? ¿Qué papel crees que cumple en relación con la sociedad y el contexto en los que se inscribe una pintura?
2. ¿Utilizas la ironía de forma premeditada en tu pintura? Si es así, ¿qué papel crees que cumple? Y si no es así, ¿crees que tu pintura puede dar lugar a una lectura en clave irónica?

Ubay Murillo – 20 de junio de 2014

1.

Creo que es un factor retórico que existe desde que la imagen, el artista, propone "algo más" que la mera visualidad o superficie y, además, lo hace poniendo en duda la representación misma, esto es, siendo consciente de la ficción de la pintura. Esa distancia –irónica– que desplaza el significado puramente visual hacia otro sitio, debe de ser completada por el espectador (que siempre dará su lectura, y no una canónica) completándose así el ciclo retórico. Creo que la ironía propone una distancia temática e ideológica con respecto a la imagen que vemos. Un modo de acercarse tangencialmente a una verdad (con minúsculas) que genera preguntas y que ofrece pocas, o ninguna, certeza.

La pintura es un medio que, pese a ser visual, no es especialmente visible si hablamos del espacio que ocupa en la sociedad de imágenes tecnificadas y virtuales en la que estamos. Que la ironía sirva como modo de hacer visible ese, digamos, "aislamiento", es seguramente uno de los métodos utilizados por la pintura. Pero la ironía ya se usaba antes de esta situación... que la ironía en pintura sea una "cosa moderna" podría ser una idea a desarrollar.

2.

La ironía se encuentra presente en mi trabajo debido a que la mayoría de los planteamientos teóricos del trabajo pictórico que realicé desde el año 2002 al año 2011, se hacían visibles mediante el uso de esa distancia irónica. Bien al relacionar la imagen con el título de manera problemática, o al presentar situaciones, supuestamente banales, que atañen al común de los mortales (y al común de los turistas), donde imagen y contenido estaban en conflicto, donde, debido al contexto paradisíaco en el se situaban (el fondo), chirriaban las figuras (como ocurre, por ejemplo, en *Ahogado, Escape y Náufrago*).

La pintura que realizo desde 2011 también usa, como una de las metodologías de trabajo, la ironía. Creo que debería de pensar dónde se

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

encuentra más presente la ironía, si en los trabajos anteriores o en el actual... pero con las tesis que manejas, creo que en las últimas imágenes el significado es más abierto y que deja en un posicionamiento más inestable al espectador (en la medida en que las lecturas son mayores).

Andrés García Ibáñez - 4 de junio de 2014

1.

Evidentemente sí, lo he pensado, pues es una de mis formas de expresión, en el contexto de mi obra. La ironía es una válvula de escape que hace la vida más llevadera, pues, ante tanta putrefacción y corrupción de todo un sistema muchas veces solo nos queda el sentido del humor para no hundirnos y caer en la desesperación.

2.

Utilizo la ironía porque, como te digo, es la forma más *sobrellevable* de contar la realidad con una mirada crítica y un espíritu de denuncia. Y además, conecta con el espectador de una forma más directa. Desde la ironía -evitando el rechazo de un primer momento- el espectador se siente obligado a posicionarse y nunca herido o atacado. Es una forma sutil de hacer reflexionar a una sociedad a la que tú diriges y ofreces tu trabajo. Corresponde al artista, al intelectual y al hombre de la cultura en general, la labor de despertar conciencias y fomentar el espíritu crítico.

Jorge Gallego - 1 de julio de 2014

1.

Creo que la ironía ha estado presente en la pintura a lo largo de la historia en muchos sentidos. De forma explícita a veces y muy velada en otras tantas ocasiones. Son conocidos los casos de pintores que la incluyen en encargos

hechos por instituciones eclesiásticas o civiles, en los que hay elementos que pasan desapercibidos pero que, después de analizarlos consiguen, en muchas ocasiones, transmitir los valores o mensajes contrarios a los que se pretendían, haciendo así una crítica a quien encargaba el cuadro.

La pintura siempre es hija de su tiempo. Todos tenemos influencias; es más, trabajamos gracias a ellas y la historia del arte evoluciona porque hay algo anterior. Una de las influencias más poderosas es precisamente la época en que se vive. Ahora, por ejemplo, hay innumerables artistas que trabajan la ironía, la incluyen en su obra para criticar al poder, para hacer sátira de la sociedad de consumo o para despertar las conciencias de los ciudadanos. Este tiempo, como todos los tiempos de crisis o cambio, es el caldo de cultivo perfecto para la renovación y para la crítica. Por poner un ejemplo de esto te puedo contar que encontré un artículo en el periódico que hablaba sobre la obsesión de los artistas contemporáneos por el escombros, por la ruina. Este artículo venía a colación de una exposición que se estaba celebrando en Londres y que reunía a multitud de artistas que, a lo largo de la historia, habían trabajado sobre estos temas. El nexo de unión entre ellos era que todos habían vivido en tiempos de cambio, y consecuentemente se habían interesado por temas similares.

2.

Normalmente no la trabajo de forma premeditada, salvo en contadas ocasiones, en las que es más evidente. Son esos cuadros en los que compongo la escena y trato de contar una historia, normalmente habitados por personajes y objetos; *Retrato de familia* es uno de ellos.

En los demás, la mayor parte de mi obra, trabajo sobre paisajes o interiores que encuentro y no modifico. Trato de representarlos tal cual, actuando de emisario de lo que encierran. Estos paisajes e interiores derruidos son, en sí mismos, una ironía del destino. En ocasiones se trata de casas señoriales que en otro tiempo fueron símbolo de opulencia o poder y que hoy son residuos de pobreza, cicatrices de la memoria. Son el rastro evidente de la fragilidad del

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

ser humano y de su finitud, frente al tiempo o a la naturaleza.

Entre otros muchos factores, la ironía es uno de los que aparece en estas piezas, velada, casi inapreciable; pero latente.

Dicho esto, soy perfectamente consciente de que mi pintura puede dar lugar a una lectura en clave irónica, pues soy yo quien lanza el mensaje, pero el receptor (en el lenguaje artístico) lo recibe de forma subjetiva y lo traduce según sus propias experiencias o formas de entender la vida. Así que, si la persona está predispuesta a encontrar la ironía, la encontrará de forma clara. Si quiere entender el cuadro de forma positiva, lo hará. Y si lo quiere entender en clave pesimista, también.

Joël Mestre – 5 de julio de 2014

1.

Por supuesto que he pensado en ella, creo que es una estrategia inteligente y sutil que no siempre se emplea adecuadamente. Como espectador me atrae, sobre todo, cuando está velada y no se exhibe de un modo grotesco. La ironía nos ayuda a digerir y desmitificar aspectos de la realidad, que percibimos de forma muy clara y contundente, y que a menudo resultan hostiles; pasados por este filtro da la impresión de que su efecto se atenúa. En este sentido la pintura resulta muy útil, es un ejercicio en el que se piensa de un modo muy particular, asociando áreas de conocimiento muy distintas y de forma imprevisible; esto hace que la realidad se nos muestre más frágil y vulnerable, menos dramática.

2.

En realidad nunca planifico la pintura en estos términos, creo que en este caso, la ironía se solapa en ocasiones con un nivel más abstracto (cromático, matérico, estructural...), simbólico y no tan formal, sobre todo en estos últimos años. De ahí que quizá resulte tan complicado clasificarla dentro de

algún modelo retórico aislado o establecido. Pero también creo que esto sucede con mucha de la pintura contemporánea. Hay un tipo de espectador que la interpreta siempre en esta clave. Por citar algún “ilustre” espectador: Félix de Azúa la interpretaba dentro de la tradición satírica, cercana a William Hogarth y Daumier, y decía que era una pintura críptica pero que esto la hacía mirarla con más detenimiento y hacerse más preguntas.

Rafael Bestard – 17 de julio de 2014

1.

Creo que la ironía, en general, se interpreta como un término en clave de algo humorístico, jocoso. Asocio la llamada “ironía postmoderna” en pintura con cierto tipo de desacralización banal a la manera de lo que asociamos con el Pop-Art (Warhol, Katz, etc.)... en realidad inocua para los valores dominantes y establecidos.

2.

No utilizo la ironía premeditadamente, aunque sí que creo que mi obra puede ser leída desde una perspectiva irónica; pero en dirección opuesta respecto al hilo de lo que he contestado en la pregunta anterior. El materialismo pragmático y hedonista que funciona como valor establecido ha pretendido enterrar el mito bajo una comprensión prosaica y *desacralizante* del mismo y de la llamada “tradición”. Los grandes temas que trata el mito son: o bien explicados literalmente, o bien *estetizados*, o bien infantilizados de una forma pseudo-cómica, siempre buscando limpiarlos de toda idea de misterio. En mi pintura creo que funciona al revés: una imagen actual en la que algo imprevisto perturba el tópico. Irrumpe el mito con todo el misterio sucio que contiene. Lo que estaba oculto se hace presente, con todo su poder perturbador e *incomodante* para el conformismo pragmático dominante. Es la pintura la que lee al espectador en clave irónica.

Antonio Gadea – 26 de junio de 2014

1.

Constantemente pienso en la ironía, es lo que desmitifica sin destruir. La uso conscientemente para poner en marcha los mecanismos más sofisticados del Arte Occidental.

2.

Sí. Desmitificar en un sentido amplio, y añadiría sin desmontar la construcción mítica. Me explico: que un mito pueda discutirse no supone destruirlo. Es algo así como, siguiendo la metáfora constructiva, mantener el edificio siempre en pie aunque reformándolo. La ironía se puede hacer si formas parte, si conoces a fondo el medio donde la insertas, y eso en estos asuntos es la única vida posible.

Charris – 5 de junio de 2014

1.

Lo bueno de la ironía es que no hay que pensar demasiado en ella. Es el mecanismo de relación entre personalidades más inclinadas hacia lo escéptico (nunca hacia lo cínico) y encaja en algo más general llamado sentido del humor. Hay gente que la usa de forma natural y otros que la entienden de la misma manera (otros están negados para ello y el caso patológico de ello es el Asperger). Como parte del ser humano aparece a veces en la pintura y en cualquier otra manifestación, creativa o no, del ser humano. Si es necesaria una especial configuración cerebral para usarla, parece incapacitar para ejercer cierto tipo de profesiones y actividades (política, religión, ciertos entornos académicos, etc.).

2.

No siempre es algo premeditado. Es una especie de antídoto contra cierta “gravitas”, algo inevitable según mi forma de entender el mundo. Puede aparecer durante el proceso de la obra o ser el desencadenante que la origina. Incorpora un cierto distanciamiento ante la rigidez y el acartonamiento de dogmas y teorías, aporta sensatez y fisuras en el pensamiento único, lo que no está nada mal.

Si se busca premeditadamente se puede caer en el chascarrillo y lo burdo. Para mí la ironía está más emparentada con lo sutil, lo vital y la paella de restaurante de turistas (cuando está buena, claro).

* * *

La lectura de la opinión de los artistas recién citados nos permite observar que la ironía está presente en la creación de sus obras. Es destacable que salen a la luz algunas de las características, propias de toda figuración irónica, expuestas a lo largo de la investigación, como lo son, por ejemplo, el distanciamiento respecto a la realidad en la que vivimos o la posibilidad de ser crítico respecto a lo convencional y a lo previamente establecido sin tener por ello que posicionarse de manera precisa.

En general, estos artistas demuestran que la ironía es entendida como un modo de expresión propio de la retórica, dado que permite sobrepasar la lectura literal de una obra, requiriendo la cooperación del espectador para concebir el sentido figurado y adentrarse en las significaciones que ofrece. Pero también puede vislumbrarse en sus respuestas el lado filosófico implícito en las expresiones irónicas, dado que reconocen en ella una capacidad para promover una crítica sutil y una reflexión por parte del espectador. Además de ello, tanto Andrés García Ibáñez como Charris reconocen su relación respecto al humor, y Jorge Gallego pone de manifiesto su especial utilidad en épocas de crisis y de cambio social.

3. EL RECURSO IRÓNICO EN PINTURA

Todos ellos asumen la ironía como parte de su obra, a veces de manera más expresa y otras veces más velada, a veces con una intencionalidad previa y otras veces en tanto modo de reflexión que surge una vez realizada la obra, aun no habiendo sido el propósito inicial expresarse irónicamente.

En suma, puede observarse que la ironía es un modo de expresión presente en la pintura contemporánea, especialmente por su capacidad para hacer referencia a los constructos de la realidad en la que vivimos desde un punto de vista distanciado que incite al espectador a reconsiderar los valores de la sociedad en la que vivimos.

A continuación nos adentraremos en el cuarto capítulo. Para su redacción nos hemos puesto en contacto con cuatro artistas, cuya obra no ha sido citada previamente. En este caso los hemos entrevistado personalmente. Realizaremos la interpretación de la obra de cada uno de ellos, con tal de observar, más detenidamente, el modo en el que la ironía toma forma en las obras pictóricas, y para poder así constatar las teorías expuestas hasta ahora.

CAPÍTULO IV

LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

L'ironie dans l'œuvre de quatre artistes actuels

*No es posible sentir el arte a través de las descripciones. Explicaciones y análisis servirán a lo sumo como preparación intelectual. Pueden, sin embargo, inducirnos a establecer un contacto directo con las obras de arte.*⁶⁵⁷

Moholy-Nagy

Abordar una obra pictórica por medio de una minuciosa interpretación es una forma de conocimiento que nos permite adentrarnos en una reflexión personal acerca del mundo, acerca de aquello que nos rodea, e incluso sobre nosotros mismos. Para ello, además de observar atentamente lo que ocurre dentro de una obra, resulta de gran interés acercarse tanto a su contexto como al del creador. Es así posible obtener una visión más amplia de los aspectos que pueden influir en la significación de una obra, y alcanzar una mayor capacidad para realizar las asociaciones necesarias que permitirán observar las diversas posibilidades significantes que ofrece, enriqueciéndose nuestra labor interpretativa y, por ende, nuestro propio conocimiento.

Con ello, debe tenerse en cuenta que el autor de una obra siempre está presente en ella. Cuando se hace referencia a algo, ya sea mediante imágenes, palabras o cualquier otro modo de expresión, no puede alcanzarse la mimesis total del referente en cuestión: desde el momento en el que está siendo re-presentado deja de ser *en sí mismo* para ser una *idea del mismo*. Es en dicha transformación donde se ven reflejadas la perspectiva y la experiencia del autor.

⁶⁵⁷ Moholy-Nagy (1929), 1972², p.14.

Tal y como indica el arquitecto y profesor Germán Hidalgo Hermosilla,

El modo de entender la realidad, en pintores, escritores y artistas, es un hecho indisoluble de su proposición formal, al momento de tener que representarla.⁶⁵⁸

Consideramos, por tanto, que prestar atención al contexto y a la trayectoria artística de un artista ayuda a comprender su pintura a partir de un enfoque más completo. Además de ello, conocer los diversos contextos que circundan una obra es de suma relevancia para poder reconocer la capacidad de un obra pictórica para generar ironía. Siendo así, cabe señalar que nos hemos puesto en contacto con la mayor parte de los diversos artistas cuya obra ha sido citada en los anteriores capítulos, lo cual nos ha dado la oportunidad de conocer su punto de vista personal acerca de su obra e incluso respecto a nuestras interpretaciones sobre la misma. De este modo, hemos podido constatar que tras cada obra existe, por parte del artista, un compromiso y una serie de ideas que de algún modo forman parte de ella, y que pueden por tanto influir en su lectura. Acercarse de manera directa al pensamiento y a la opinión de un artista permite conocer sus inquietudes y sus intenciones, y nos da la posibilidad de abordar sus obras de manera más enriquecedora.

Ello nos ha llevado a entrevistar audiovisualmente a cuatro artistas estatales de la actualidad: Alfredo J. Pardo, Aurora Rumí, Kepa Garraza y Dino Valls. Un trabajo que nos ha permitido descubrir su modo de entender la pintura y contemplar su obra más minuciosamente. A partir de la información obtenida en las entrevistas, en este capítulo nos sumiremos en la interpretación de su obra, para poder observar más detenidamente el modo en el que puede surgir la ironía en pintura. Las entrevistas las ofrecemos en un DVD adjunto a la investigación (su transcripción puede encontrarse como apéndice al final de la misma).

⁶⁵⁸ Hidalgo Hermosilla, Germán, "El paisaje de la apariencia: una historia del paisaje a partir de una conferencia de John Ruskin". *DC*. [en línea]. No. 1 (1998), p. 33. Disponible en URI: hdl.handle.net/2099/1910

Por último creemos necesario subrayar que, si bien estamos aludiendo a la importancia de la contextualización, ello no significa que restemos valor a las propiedades plásticas de la pintura. Aunque un amplio conocimiento contextual ayuda a detectar mejor las posibilidades significantes de una obra, los aspectos formales y las características de la pintura como modo de expresión forman igualmente parte de la transformación que se genera a través de la representación. En suma, es una cuestión de mantener el equilibrio entre el contexto externo y la propia obra, necesario para poder reconocer su capacidad de ironizar, ya que todo ello forma parte del proceso de significación.

A este respecto, creemos oportunas las palabras de Sontag, quien asevera que para realizar una crítica sobre una obra de arte que no usurpe su naturaleza, su fuerza, es necesario prestar mayor atención a su forma. Opina, con ello, que “si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará”⁶⁵⁹. Considera igualmente válidas las críticas que proporcionan una descripción *certera, aguda, amorosa* de una obra, y es eso lo que hemos tratado de hacer tanto en las breves interpretaciones presentadas a lo largo de la investigación como en las que presentaremos a continuación, dirigiendo nuestra descripción por medio de las teorías descritas hasta ahora en búsqueda de la naturaleza de la ironía que tiene lugar en pintura.

A continuación presentaremos, más detenidamente, el proceso de interpretación que nos guiará en este capítulo y los criterios de selección que hemos seguido para escoger a los artistas entrevistados. Seguidamente nos sumergiremos en su trayectoria pictórica y en la interpretación de sus obras, y podremos observar que cada uno de ellos desarrolla, en su actividad creadora, un estilo personal cargado de significaciones, capaz de inducir al espectador a reconsiderar los diversos tipos de convenciones y de supuestos que forman parte de la sociedad en la que vivimos.

⁶⁵⁹ Sontag, Susan (1961), *Contra la interpretación* (trad. Horacio Vázquez Rial). Madrid: Alfaguara, Textos de escritor, 1996, p. 37.

a) Proceso de interpretación

Primeramente nos gustaría matizar que en nuestro estudio hemos evitado los términos *método* o *metodología*, dado que implican un procedimiento ordenado que nos obligaría a determinar la exégesis de una obra en base a pautas precisas. Hemos optado así por hacer referencia a la lectura de una obra como *interpretación* o *proceso de interpretación*. Un aspecto que consideramos reseñable, a causa de que, de algún modo, es acorde al desarrollo de la presente investigación, basada en un enfoque abierto y holístico. De acuerdo con el pensamiento del filósofo Martin Heidegger⁶⁶⁰,

La interpretación no es el tomar conocimiento de lo comprendido, sino el desarrollo de las posibilidades proyectadas en el comprender.⁶⁶¹

Entendemos, con ello, que la labor de interpretación conlleva un proceso de interacción con la obra, que nos invita a reconsiderarla una y otra vez, sin que sea posible una sola lectura. De tal forma que no se trata de un análisis que examina los elementos que componen una obra con tal de categorizarlos, sino de una lectura que indaga su alcance significativo, de un procedimiento que nos permite bucear en el interior de las obras, siempre ante la certeza de que dependiendo del contexto espacio-temporal la significación de una obra es variable, y de que la mirada de cada espectador alcanzará un nivel significativo de diversa índole.

Según Sontag,

La interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana.⁶⁶²

⁶⁶⁰ Martin Heidegger (Alemania, 1889-1976).

⁶⁶¹ Heidegger, Martin (1927), *El ser y el tiempo* (trad. José Gaos). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991², p. 166.

⁶⁶² Sontag (1961), 1996, p. 30.

Subraya con ello que una obra puede ser reinterpretada una y otra vez, entendiendo que la interpretación nace de una necesidad por dar sentido a lo que nos rodea, y por tanto que es relativa ya que atiende a las necesidades de cada tiempo y de cada espectador. Siendo así, no asumimos la interpretación como un modo de tratar de descubrir un significado verdadero, sino más bien como un modo siempre incompleto y provisional de dialogar con la obra. Consideramos que aquello que se concibe en una obra al interpretarla no debe defenderse arduamente como si fuera el sentido propio de la obra, sino como una concepción que proviene, como tal, del espectador. Aunque, como es obvio, hay espectadores que cooperan más con lo que una obra parece sugerir, y otros que se inclinan más hacia sus propias derivas interpretativas.

Con todo, creemos necesario aclarar que no creemos que una obra de arte *sea* su contenido. Una obra de arte es en sí misma una confluencia de formas, colores y texturas, y la percepción de las mismas puede requerir en el espectador una actitud puramente contemplativa que afecte a sus sentidos, sin que sea necesario encontrar en la obra una significación, un contenido. No obstante, una obra de arte también tiene la capacidad de transmitir, además de sensaciones, significaciones. Y es ese el terreno por el que nos hemos decantado en este caso, sin querer por ello quitarle valor a la obra de arte, en tanto objeto capaz de elevar nuestros sentidos a un estado más sublime por medio de lo sensorial. En palabras de Sontag:

Abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación*. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.⁶⁶³

Es decir, la interpretación es siempre relativa, pero es, al mismo tiempo, la que nos impulsa a buscar un contenido en la obra.

⁶⁶³ Sontag (1961), 1996, p. 27.

Nosotros nos acogemos a la idea de *interpretación* en su sentido más amplio, es decir, entendiendo que todo es interpretable y variable, y desde ese punto de vista tratamos de adentrarnos en el proceso de significación de las obras de arte, con el fin de detectar su capacidad de ironizar, una capacidad que sale a la luz en el propio acto interpretativo. Así, nuestra intención no ha sido diseñar un marco de normas o reglas que determinen cómo interpretar una obra, sino descubrir que factores y parámetros pueden ayudarnos a realizar la interpretación con mayor agudeza.

* * *

La interpretación de una obra pictórica puede abordarse desde diversas perspectivas, dependiendo de cuál sea su finalidad. Pero creemos que ha de tener, ante todo, el fin de enriquecer; enriquecer la lectura, la visión del espectador, y el conocimiento sobre un lugar, una época, un pensamiento. En todo caso, tiene que aportar información que, una vez descubierta, tenga un peso significativo en las reflexiones que surjan a partir de la obra, sin convertirse en un cúmulo de conceptos que deriven en un análisis hermético que limite su capacidad polisémica. Consideramos, así, que adentrarse en la interpretación de una obra, lejos de encerrarla en una serie de significaciones concretas, facilita la apertura de las diversas posibilidades significantes que es capaz de generar, y nos impulsa a desarrollar una labor de introspección.

Tal y como señala Ramón Almela,

No podemos acercarnos con la expectativa limitada a lo que sabemos o creemos saber sobre arte. Se produce el efecto ceguera; no vemos lo que nos están mostrando.⁶⁶⁴

⁶⁶⁴ Almela, Ramón, "Figuración y Abstracción. Teresa Morán y Lazcarro". *Critic@rte* [en línea]. No. 2. (jun. 2000). Disponible en URL: criticarte.com/Page/file/art2001/TeresaMoran_Lazcarro.html

Indica con ello que, al espectador, la influencia de sus propias ideas al observar una obra puede llevarle a no ver lo que esta le ofrece, e incluso a ver lo que ni siquiera aparece en ella. Puede comprenderse, con ello, la relevancia que tienen tanto la indagación acerca del modo en el que significan las obras pictóricas, como la realización de una intensa interpretación.

Existen diversas formas de abordar una obra pictórica. Una variedad que abarca desde las rejillas más sintéticas hasta los métodos más complejos. Pueden así encontrarse metodologías de análisis abiertas, que contemplan los rasgos formales y semánticos más generales de una obra y la contextualización espacio-temporal básica que interfiere en ella. Pero también hay sistemas de análisis más exhaustivos, como por ejemplo el planteado por Algirdas J. Greimas⁶⁶⁵. Un lingüista, gran investigador de las teorías semióticas, que, en su artículo *Semiótica figurativa y semiótica plástica*⁶⁶⁶, expone una metodología analítica donde propone el desglose de una obra pictórica de modo categórico, diferenciando las diversas unidades que la componen formalmente. Este autor considera la pintura como un modo de interpretar la realidad, y se plantea “¿Qué es lo «naturalmente» presente, qué es lo inmediatamente legible por nosotros en el espectáculo del mundo?”⁶⁶⁷, para dar a entender que todo lo que reconocemos a nuestro alrededor es significativo desde el momento en el que le damos un nombre, de tal modo que propone una rejilla de lectura para poder describir el modo en el que la pintura significa. Para ello se sirve de un lenguaje cuasi científico que puede resultar abstracto si no se tiene relación con el ámbito taxonómico, y también a causa de su escrupulosa categorización, que puede llegar a provocar el rechazo de personas ligadas de modo directo a la práctica pictórica. No obstante, el hecho de que existan diversas maneras de abordar la lectura de una obra, abre las posibilidades de significación de la pintura. Observamos, así, que cada forma de interpretación difiere respecto a las demás según el interés y los objetivos del intérprete.

⁶⁶⁵ Algirdas Julien Greimas (Rusia, 1917-Francia, 1992).

⁶⁶⁶ Vid. Greimas, Algirdas J. (1984), “Semiótica figurativa y semiótica plástica” (trad. José María Nadal). *ERA*. Vol. I, no. 1-2. Asociación Vasca de Semiótica (Bilbao, 1991), pp. 7-38.

⁶⁶⁷ *Ibíd.* p. 15.

Desde nuestro punto de vista, las obras pictóricas tienen vida propia, y se encuentran siempre relacionadas con diversos contextos que están en continua transformación. De tal forma que su significación se presenta variable, dependiendo tanto del contexto espacio-temporal en el que sean contempladas como de la persona que las observe. Consideramos, con ello, que son capaces de replantear aquello a lo que hacen referencia, y de despertar en el espectador la necesidad de sumergirse en una interpretación reflexiva y crítica.

Siendo así, el proceso de interpretación que aquí vamos a seguir no se corresponde con una serie de pasos enumerados. Está basado en las teorías expuestas a lo largo de esta investigación, que, dependiendo de cada obra en concreto, serán aplicadas en un orden u otro. De tal manera que tendremos en cuenta los planos básicos que conforman una obra pictórica —formal, contextual y semántico—, y a través de ellos nos apoyaremos en los factores ligados a la ironía que han sido expuestos hasta ahora.

Si atendemos brevemente a cada uno de los planos recién mencionados, puede decirse que el estudio formal es la espina dorsal al adentrarse en la lectura de una obra, ya que es el que permite observar las propiedades relativas a la expresión pictórica. Así, una mirada al plano formal aporta información que ayuda a situar la obra como objeto real. La contextualización es, por su parte, el principal testigo de la polisemia de las imágenes pictóricas y de la vasta capacidad significante que contienen. Abordada desde una perspectiva pragmática, a través de ella pueden indagarse las relaciones que suceden entre el autor, el espectador, la obra y sus respectivos contextos. Cada uno de ellos lleva adherida información que puede influir en el proceso de significación, lo cual permite profundizar en las posibilidades significantes de cada elemento, y de la obra en general. Por último, en el plano semántico se concentran todos los aspectos significantes de una obra, de tal modo que está presente en todo momento, ya que tanto lo formal como lo contextual influyen en la significación de una obra. Podría decirse que es donde toman forma las reflexiones personales del espectador, quien, con mirada cautelosa,

deberá tratar de distanciarse de la superficie de la obra y evitar la subjetividad de sus pensamientos.

Se trata de tres planos que, si bien pueden ser diferenciados, son dependientes entre sí. Es decir, en una primera lectura pueden trabajarse por separado, pero están en continua interacción. Lo que aquí nos interesa es ahondar en el modo en el que se relacionan entre ellos. Teniendo en cuenta que la ironía es un modo de expresión que se desarrolla dentro del proceso de significación, allí donde fluctúan los diversos planos de la «realidad», el eje principal de nuestras interpretaciones será el plano semántico. Cabe reiterar que en él confluirán tanto los aspectos formales como los diversos contextos que puedan influir en una obra.

Puede decirse que, al igual que nada significa a priori si no es por convención, nada está exento de significantes desde el momento en el que es planteado por alguien. Partiendo de dicha afirmación consideramos que existen tres vías principales que dirigen el devenir de los significantes y significados que pueden surgir en una obra pictórica: (1) el contexto (de la obra, del autor, del espectador); (2) la experiencia y los conocimientos propios del autor, y (3) la experiencia del espectador y sus aptitudes cognitivas. Es por ello importante la interpretación de una obra tanto desde el plano formal como desde los planos contextual y semántico, ya que cada parte permite recabar información de diverso género. En suma, gracias a una interpretación de este tipo podremos comprender el alcance significativo que pueden contener las obras pictóricas, y observar su capacidad para inducir al espectador a adoptar una actitud irónica.

Por último debemos mencionar que, siendo la ironía un modo de expresión que sucede en el transcurso de la interpretación de una obra, si bien existen ciertos factores que permiten reconocerla, y ciertos parámetros inherentes a ella, su surgimiento depende, ante todo, de la mirada del intérprete. Así, mediante un enfoque dirigido por las propiedades de la ironía, la significación de una obra puede adquirir matices y connotaciones de diversa índole. Por tanto, debe

advertirse que las interpretaciones que aquí realizamos no están exentas de cierto grado subjetividad. Aun así, debemos indicar que, si bien la ironía *sucede* a través de la mirada de quien interpreta una obra, una vez conocida la opinión y la intención del creador dicha ironía puede hacerse aún más patente, o bien puede aumentar su ambigüedad. Con ello, cabe señalar que, aunque la subjetividad y la ambigüedad cobran una especial relevancia en las expresiones irónicas están, de por sí, implícitas en cualquier texto artístico, a causa de la falta de rigidez existente entre significante y significado.

b) Criterios de selección

El tipo de obras con las que trabajamos en esta investigación, tal y como hemos señalado en varias ocasiones, son figurativas, obras en las que puede reconocerse una clara referencia a la realidad perceptible. En este capítulo nos centraremos en cuatro artistas cuyo trabajo pictórico no ha sido mencionado a lo largo de la investigación, ya que hemos considerado de interés abordar su pintura en conjunto, para poder observarla a través de una perspectiva más constructiva y aclaratoria respecto a la eficiencia de las teorías expuestas hasta ahora sobre la relación entre pintura e ironía. Cada uno de los artistas que presentamos en este capítulo realiza un tipo de obra diferente, demostrándose con ello que la ironía puede surgir a partir de diferentes modos de expresión pictórica y de inquietudes de diversa índole.

Como ya hemos mencionado, los artistas que forman parte de este capítulo han sido entrevistados audiovisualmente. De este modo, además de haber podido conocer algunas de sus obras en primera persona, y en la mayor parte de los casos visitar el lugar de trabajo de cada artista, hemos tenido la oportunidad de discutir con ellos acerca de la relación entre pintura e ironía y sobre el modo en el que la ironía influye en el proceso de su obra. La información obtenida gracias a dichas entrevistas se verá reflejada en las interpretaciones que proponemos en este

capítulo. Se constatará, así, que el conocimiento del contexto y de la visión del artista es importante para realizar una intensa interpretación aunque, ante la ironía, lo más importante no es la intencionalidad del artista sino la actitud y las capacidades asociativas y cognitivas del espectador.

Si hemos escogido a estos cuatro artistas en concreto, se debe a que, además de formar parte de un contexto cercano al nuestro espacio-temporalmente —lo que facilita nuestro acceso a ellos—, en sus obras pueden encontrarse una serie de contrastes que nos impulsan a sobrepasar una lectura literal. En el caso de Aurora Rumí toma forma un metalenguaje por medio de la manipulación de otras obras, mientras que en la obra de los otros tres artistas se hace patente una alusión a la realidad perceptible desde enfoques diferentes y personales. Podremos observar que la obra de Pardo se acerca al terreno de la comicidad, mientras que la de Rumí tiene cierto componente lúdico; en las series de Garraza puede reconocerse un talante crítico muy marcado, y la obra de Valls nos sumerge en un mundo ligado a la psicología, a la unión entre lo consciente y lo inconsciente.

En suma, se trata de cuatro artistas que nos permiten observar cómo la ironía puede surgir en obras cuyo tratamiento formal es de diversa índole, y cuyo contenido pone en tela de juicio diversos aspectos de la vida y de la sociedad en la que vivimos, por medio de diferentes puntos de vista.

INTRODUCTION AU CHAPITRE IV

*Il n'est pas possible de sentir l'art à travers des descriptions. Des explications et des analyses serviront tout au plus comme préparation intellectuelle. Elles peuvent, cependant, nous induire à établir un contact direct avec les œuvres d'art.*⁶⁶⁸

Moholy-Nagy

Aborder une œuvre picturale au moyen d'une interprétation minutieuse est une forme de connaissance qui nous permet de nous enfoncer dans une réflexion personnelle sur le monde, sur ce qui nous entoure, et y compris sur nous-mêmes. Pour cela, en plus d'observer attentivement ce qui arrive à l'intérieur d'une œuvre, il est d'un grand intérêt de s'approcher de son contexte mais aussi de celui du créateur. Il est ainsi possible d'obtenir une vision plus ample des aspects qui peuvent influencer sur la signification d'une œuvre, et atteindre une plus grande capacité de réaliser les associations nécessaires qui permettront d'observer les diverses possibilités signifiantes qu'elle offre, notre travail interprétatif s'enrichissant ainsi et, par conséquent, notre propre connaissance.

Avec cela, il ne faut pas oublier que l'auteur d'une œuvre est toujours présent dans celle-ci. Quand on fait référence à quelque chose, soit moyennant des images, des mots ou tout autre mode d'expression, on ne peut pas atteindre la mimésis totale du référent en question : à partir du moment où il est re-présenté, il cesse d'être *en soi-même* pour être *une idée du même*. C'est dans cette transformation que sont reflétées la perspective et l'expérience de l'auteur.

Comme l'indique l'architecte et professeur Germán Hidalgo Hermosilla,

El modo de entender la realidad, en pintores, escritores y artistas, es un hecho indisoluble de su proposición formal, al momento de tener que

⁶⁶⁸ (Trad. personnelle). Moholy-Nagy (1929), 1972², p.14.

representarla.⁶⁶⁹

Nous considérons, donc, que faire attention au contexte et à la trajectoire artistique d'un artiste aide à comprendre sa peinture à partir d'un point de vue plus complet. En plus de cela, connaître les divers contextes qui environnent une œuvre est de grande importance pour pouvoir reconnaître la capacité d'une œuvre picturale à générer de l'ironie. Cela étant, il faut remarquer que nous avons pris contact avec la plupart des divers artistes dont l'œuvre a été citée dans les chapitres antérieurs, ce qui nous a donné l'opportunité de connaître leur point de vue personnel sur leur œuvre et même concernant nos interprétations sur celle-ci. De cette façon, nous avons pu constater que derrière chaque œuvre il existe, de la part de l'artiste, un compromis et une série d'idées qui, d'une certaine manière, font partie d'elle, et qui peuvent donc influencer sur sa lecture. S'approcher d'une façon directe à la pensée et à l'opinion d'un artiste permet de connaître ses inquiétudes et ses intentions, et nous donne la possibilité d'aborder ses œuvres d'une façon plus enrichissante.

Cela nous a amené à faire une interview audiovisuelle à quatre artistes espagnols de l'actualité : Alfredo J. Pardo, Aurora Rumí, Kepa Garraza et Dino Valls. Un travail qui nous a permis de découvrir leur façon de comprendre la peinture et de contempler leur œuvre plus minutieusement. À partir de l'information obtenue dans les interviews, nous entrerons dans ce chapitre dans l'interprétation de leur œuvre, pour pouvoir observer plus attentivement la manière dont l'ironie peut surgir en peinture. Nous offrons les interviews dans un DVD adjoint à la recherche (transcription en appendice à la fin de l'investigation).

Nous considérons finalement nécessaire de souligner que, bien que nous ayons parlé de l'importance de la contextualisation, cela ne signifie pas que nous enlevons

⁶⁶⁹ « La façon de comprendre la réalité, chez les peintres, les écrivains et les artistes, est un fait indissoluble de leur proposition formelle, au moment de devoir la représenter » (trad. personnelle). Hidalgo Hermosilla, Germán, « El paisaje de la apariencia: una historia del paisaje a partir de una conferencia de John Ruskin ». *DC*. [en línea]. No. 1 (1998), p. 33. Disponible sur URI: hdl.handle.net/2099/1910

de la valeur aux propriétés plastiques de la peinture. Bien qu'une ample connaissance contextuelle aide à mieux détecter les possibilités signifiantes d'une œuvre, les aspects formels et les caractéristiques de la peinture comme mode d'expression font également partie de la transformation qui se génère à travers la représentation. En somme, c'est une question de maintenir l'équilibre entre le contexte externe et l'œuvre elle-même, nécessaire pour pouvoir reconnaître sa capacité à ironiser, puisque tout cela fait partie du processus de signification.

À ce sujet, nous considérons opportuns les mots de Sontag, qui assure que, pour réaliser une critique sur une œuvre d'art, qui n'usurpe pas sa nature, sa force, il est nécessaire de prêter une plus grande attention à sa forme. Elle pense, par là, que « si l'attention excessive au *contenu* provoque une arrogance de l'interprétation, la description la plus étendue et la plus consciencieuse de la *forme* l'étouffera »⁶⁷⁰. Elle considère également valables les critiques qui fournissent une description *adroite, spirituelle, amoureuse* d'une œuvre, et c'est ce que nous avons essayé de faire aussi bien dans les brèves interprétations présentées tout au long de la recherche que dans celles que nous présenterons ci-après, en dirigeant notre description au moyen des théories décrites jusqu'à présent, à la recherche de la nature de l'ironie qui a lieu en peinture.

Ensuite nous présenterons, plus attentivement, le processus d'interprétation qui nous guidera dans ce chapitre et les critères de sélection que nous avons suivie pour choisir les artistes interviewés. Après, nous entrerons dans leur trajectoire picturale et dans l'interprétation de leurs œuvres, et nous pourrons observer que chacun d'eux développe, dans son activité créatrice, un style personnel chargé de significations, capable d'induire le spectateur à reconsidérer les divers types de conventions et de suppositions qui font partie de la société où nous vivons.

⁶⁷⁰ (Trad. personnelle). Sontag, Susan (1961), *Contra la interpretación* (trad. Horacio Vázquez Rial). Madrid: Alfaguara, Textos de escritor, 1996, p. 37.

a) *Processus d'interprétation*

Nous aimerions premièrement préciser que dans notre étude nous avons évité les termes *méthode* ou *méthodologie*, étant donné qu'ils impliquent une procédure ordonnée qui nous obligerait à déterminer l'exégèse d'une œuvre sur la base de règles précises. Nous avons choisi de faire ainsi référence à la lecture d'une œuvre comme *interprétation* ou *processus d'interprétation*. Un aspect que nous considérons remarquable, car, d'une certaine manière, il est conforme au développement de la présente recherche, basée sous un angle ouvert et holistique. Conformément à la pensée du philosophe Martin Heidegger⁶⁷¹,

L'interprétation n'est pas le fait de prendre connaissance de ce qui est compris, mais du développement des possibilités projetées dans la compréhension.⁶⁷²

Nous comprenons, par là, que le travail d'interprétation comporte un processus d'interaction avec l'œuvre, qui nous invite à la reconsidérer maintes et maintes fois, sans pouvoir en faire une seule lecture. De telle sorte qu'il ne s'agit pas d'une analyse qui examine les éléments qui composent une œuvre afin de les catégoriser, mais d'une lecture qui en recherche la portée signifiante, d'une procédure qui nous permet de nous immerger à l'intérieur des œuvres, sachant toujours que, selon le contexte spatio-temporel la signification d'une œuvre est variable, et que le regard de chaque spectateur atteindra un niveau signifiant de divers nature.

Selon Sontag,

L'interprétation n'est pas (comme le présument la plupart des gens) une valeur absolue, un geste de l'esprit situé dans un domaine intemporel des capacités

⁶⁷¹ Martin Heidegger (Allemagne, 1889-1976).

⁶⁷² (Trad. personnelle). Heidegger, Martin (1927), *El ser y el tiempo* (trad. José Gaos). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991², p. 166.

humaines. L'interprétation doit être évaluée à son tour, au sein d'une conception historique de la conscience humaine.⁶⁷³

Elle souligne par là qu'une œuvre peut être réinterprétée plusieurs fois, entendant que l'interprétation naît d'une nécessité pour donner un sens à ce qui nous entoure, et qu'elle est donc relative puisqu'elle tient compte des nécessités de chaque moment et de chaque spectateur. Cela étant, nous n'assumons pas l'interprétation comme une façon d'essayer de découvrir un vrai signifié, mais plutôt comme une façon toujours incomplète et provisoire de dialoguer avec l'œuvre. Nous considérons que ce qui est conçu dans une œuvre en l'interprétant ne doit pas se défendre péniblement comme si c'était le sens propre de l'œuvre, mais comme une conception qui provient, en tant que telle, du spectateur. Mais il est évident toutefois qu'il y a des spectateurs qui coopèrent plus avec ce qu'une œuvre semble suggérer, et d'autres qui s'inclinent plus vers leurs propres dérives interprétatives.

Malgré tout, nous considérons nécessaire d'éclaircir que nous ne croyons pas qu'une œuvre d'art soit son contenu. Une œuvre d'art est en elle-même une confluence de formes, couleurs et textures, et leur perception peut requérir chez le spectateur une attitude purement contemplative qui touche ses sens, sans qu'il soit nécessaire de trouver dans l'œuvre une signification, un contenu. Cependant, une œuvre d'art a aussi la capacité de transmettre, en plus des sensations, des significations. Et c'est là le terrain pour lequel nous avons penché dans ce cas, sans vouloir pour autant enlever de la valeur à l'œuvre d'art, en tant qu'objet capable d'élever nos sens à un stade plus sublime au moyen de ce qui est sensoriel. D'après Sontag :

Abuser de l'idée de contenu comporte un projet, permanent, jamais consommé, d'*interprétation*. Et, à l'inverse, c'est précisément l'habitude de s'approcher de l'œuvre d'art avec l'intention de l'interpréter ce qui permet la supposition

⁶⁷³(Trad. personnelle). Sontag (1961), 1996, p. 30.

arbitraire qu'il existe réellement quelque chose d'assimilable à l'idée de contenu d'une œuvre d'art.⁶⁷⁴

C'est-à-dire que l'interprétation est toujours relative, mais qu'en même temps, c'est elle qui nous pousse à chercher un contenu dans l'œuvre.

Nous, nous souscrivons à l'idée d'*interprétation* au sens large du terme, c'est-à-dire, sachant que tout est interprétable et variable, et à partir de ce point de vue nous essayons d'entrer dans le processus de signification des œuvres d'art, afin de détecter la capacité d'ironiser, une capacité qui apparaît dans l'acte interprétatif lui-même. Ainsi, notre intention n'a pas été d'élaborer un cadre de normes ou règles qui déterminent comment interpréter une œuvre, mais de découvrir quels facteurs et paramètres peuvent nous aider à réaliser l'interprétation avec une plus grande acuité.

* * *

L'interprétation d'une œuvre picturale peut être abordée depuis diverses perspectives, selon sa finalité. Mais nous croyons qu'elle doit avoir, avant tout, le but d'enrichir ; enrichir la lecture, la vision du spectateur, et la connaissance d'un lieu, d'une époque, d'une pensée. Elle doit apporter, en tout cas, une information qui, une fois découverte, ait un poids signifiant dans les réflexions qui surgissent à partir de l'œuvre, sans devenir une accumulation de concepts qui dégénèrent en une analyse hermétique qui limite sa capacité polysémique. Nous considérons, ainsi, qu'entrer dans l'interprétation d'une œuvre, loin de l'enfermer dans une série de significations concrètes, facilite l'ouverture des diverses possibilités signifiantes qu'elle est capable de générer, et qu'elle nous pousse à développer un travail d'introspection.

Comme le signale Ramón Almela,

⁶⁷⁴ (Trad. personnelle). Sontag (1961), 1996, p. 30.

No podemos acercarnos con la expectativa limitada a lo que sabemos o creemos saber sobre arte. Se produce el efecto ceguera; no vemos lo que nos están mostrando.⁶⁷⁵

Il indique par là que chez spectateur, l'influence de ses propres idées, lorsqu'il observe une œuvre, peut l'amener à ne pas voir ce qu'elle lui offre et même à voir ce qui n'apparaît pas dans cette œuvre. On peut comprendre ainsi l'importance de l'investigation sur le mode de signification des œuvres picturales et aussi de la réalisation d'une interprétation intense.

Il existe diverses façons d'aborder une œuvre picturale. Une variété qui va des grilles les plus synthétiques aux méthodes les plus complexes. On peut ainsi trouver des méthodologies ouvertes d'analyse, qui contemplant les traits formels et sémantiques les plus généraux d'une œuvre et la contextualisation spatio-temporelle basique qui interfère dans celle-ci. Mais il y a aussi des systèmes d'analyses plus exhaustives, comme par exemple celui que propose Algirdas J. Greimas⁶⁷⁶. Un linguiste, grand investigateur de théories sémiotiques, qui, dans son article *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*⁶⁷⁷, expose une méthodologie analytique où il propose le découpage d'une œuvre picturale de façon catégorique, en différenciant les diverses unités qui la composent formellement. Cet auteur considère la peinture comme une manière d'interpréter la réalité, et pose la question suivante : « Qu'est-ce que le "naturellement" présent, qu'est-ce que l'immédiatement lisible pour nous dans le spectacle du monde? »⁶⁷⁸, pour permettre de comprendre que tout ce que nous reconnaissons autour de nous est signifiant à partir du moment où nous lui donnons un nom, de telle sorte qu'il propose une grille de lecture pour pouvoir décrire le mode de signification de la peinture. Il se sert pour

⁶⁷⁵ « Nous ne pouvons pas nous approcher avec une perspective limitée de ce que nous savons ou croyons savoir sur l'art. Il se produit un effet d'aveuglement ; nous ne voyons pas ce que l'on nous montre » (trad. personnelle). Almela, Ramón, « Figuración y Abstracción. Teresa Morán y Lazcarro ». *Critic@rte* [en línea], No. 2. (jun. 2000).

Disponible sur URL: criticarte.com/Page/file/art2001/TeresaMoran_Lazcarro.html

⁶⁷⁶ Algirdas Julien Greimas (Russie, 1917-France, 1992).

⁶⁷⁷ Vid. Greimas, Algirdas J. (1984), « Semiótica figurativa y semiótica plástica ». (trad. José María Nadal). *ERA*. Vol. I, no. 1-2. Asociación Vasca de Semiótica (Bilbao, 1991), pp. 7-38.

⁶⁷⁸ (Trad. personnelle). *Ibid.* p. 15.

cela d'un langage presque scientifique qui peut sembler abstrait si l'on n'a pas de relation avec le domaine taxonomique, et aussi à cause de sa catégorisation scrupuleuse, qui peut arriver à provoquer le rejet de personnes liées directement à la pratique picturale. Cependant, le fait qu'il existe diverses façons d'aborder la lecture d'une œuvre, ouvre les possibilités de signification de la peinture. Nous observons, ainsi, que chaque forme d'interprétation diffère des autres selon l'intérêt et les objectifs de l'interprète.

De notre point de vue, les œuvres picturales ont une vie propre, et elles sont toujours en relation avec divers contextes en transformation permanente. De telle sorte que leur signification varie, selon le contexte spatio-temporel où elles sont contemplées ou selon la personne qui les observe. Nous considérons, par là, qu'elles sont capables de remettre en question ce à quoi elles font référence, et de réveiller chez le spectateur la nécessité de s'immerger dans une interprétation réflexive et critique.

Cela étant, le processus de l'interprétation que nous allons suivre ici, ne correspond pas à une série d'étapes énumérées. Il est basé sur les théories exposées tout au long de cette recherche, qui, dépendant de chaque œuvre concrètement, seront appliquées dans un ordre ou dans l'autre. De sorte que nous tiendrons compte des plans basiques qui conforment une œuvre picturale –formel, contextuel et sémantique–, et à travers ceux-ci nous nous appuyerons sur les facteurs liés à l'ironie qui ont été exposés jusqu'à présent.

Si nous examinons brièvement chacun des plans mentionnés ci-dessus, on peut dire que l'étude formelle est l'épine dorsale dans la lecture d'une œuvre, puisqu'elle permet d'observer les propriétés relatives à l'expression picturale. Ainsi, un coup d'œil sur le plan formel apporte une information qui aide à situer l'œuvre comme objet réel. La contextualisation est, pour sa part, le témoin principal de la polysémie des images picturales et de la vaste capacité signifiante qu'elles contiennent. Abordée depuis une perspective pragmatique, on peut y rechercher les relations qui

se produisent entre l'auteur, le spectateur, l'œuvre et ses contextes respectifs. Chacun d'eux contient une information qui peut influencer sur le processus de signification, ce qui permet d'approfondir les possibilités signifiantes de chaque élément, et de l'œuvre en général. Finalement, tous les aspects signifiants d'une œuvre se concentrent dans le plan sémantique, de telle sorte qu'il est présent à chaque instant, puisque ce qui est formel et ce qui est contextuel influent tous les deux sur la signification d'une œuvre. On pourrait dire que c'est là où prennent forme les réflexions personnelles du spectateur, qui, avec un regard prudent, devra essayer de s'éloigner de la surface de l'œuvre et éviter la subjectivité de ses pensées.

Il s'agit de trois plans que l'on peut différencier mais qui sont dépendants entre eux. C'est-à-dire que dans une première lecture ils peuvent être étudiés séparément, mais qu'ils sont en interaction continue. Ce qui nous intéresse ici, c'est de pénétrer dans la façon dont ils sont liés entre eux. Sachant que l'ironie est un mode d'expression qui se développe à l'intérieur du processus de signification, là où fluctuent divers plans de la « réalité », l'axe principal de nos interprétations sera le plan sémantique. Il faut réitérer que c'est là que vont confluer les aspects formels aussi bien que les contextes qui peuvent influencer sur une œuvre.

On peut dire que, tout comme rien n'a de signification a priori si ce n'est par convention, rien n'est exempt de signifiants à partir du moment où il est exposé par quelqu'un. En partant de cette affirmation nous considérons qu'il y a trois voies principales qui dirigent l'évolution des signifiants et des signifiés qui peuvent surgir dans une œuvre picturale : (1) le contexte (de l'œuvre, de l'auteur, du spectateur); (2) l'expérience et les connaissances propres à l'auteur, et (3) l'expérience du spectateur et ses aptitudes cognitives. Il est donc important d'aborder l'interprétation d'une œuvre aussi bien à partir du plan formel que du plan contextuel et sémantique, puisque chaque partie permet d'obtenir une information en tous genres. En somme, grâce à une interprétation de ce type nous pourrions comprendre la portée signifiante que les œuvres picturales peuvent contenir, et observer sa capacité d'induire le spectateur à adopter une attitude

ironique.

Il faut remarquer finalement que, l'ironie étant un mode d'expression qui apparaît au cours de l'interprétation d'une œuvre, bien qu'il y ait certains facteurs qui permettent de la reconnaître, et certains paramètres inhérents à elle, son surgissement dépend, avant tout, du regard de l'interprète. Ainsi, au moyen d'un point de vue dirigé par les propriétés de l'ironie, la signification d'une œuvre peut acquérir des nuances et des connotations de caractère divers. On doit donc remarquer que les interprétations que nous réalisons ici ne sont pas dépourvues d'un certain degré de subjectivité. Même ainsi, nous devons signaler que bien que l'ironie apparaisse à travers le regard de celui qui interprète une œuvre, une fois que l'on connaît l'opinion et l'intention du créateur, cette ironie peut devenir encore plus évidente, ou son ambiguïté peut augmenter. Il faut indiquer, par là, que, bien que la subjectivité et l'ambiguïté prennent une importance spéciale dans les expressions ironiques, elles sont, déjà, implicites dans n'importe quel texte artistique, à cause du manque de rigidité existante entre signifiant et signifié.

b) Critères de sélection

Le type d'œuvres sur lesquels nous travaillons dans cette recherche, comme nous avons signalé à plusieurs reprises, sont des œuvres figuratives, œuvres où l'on peut reconnaître une claire référence à la réalité perceptible. Dans ce chapitre nous nous concentrerons sur quatre artistes dont l'œuvre n'a pas été citée au long de la recherche, puisque nous avons trouvé intéressant d'aborder leur peinture conjointement, pour pouvoir l'observer à travers une perspective plus constructive et explicative par rapport à l'efficacité des théories exposées jusqu'à présent sur la relation entre peinture et ironie. Chacun des artistes que nous présentons dans ce chapitre réalise un type d'œuvre différente, prouvant par là que l'ironie peut surgir à partir de différents modes d'expression picturale et d'inquiétudes de divers caractère.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les artistes qui font partie de ce chapitre ont été interviewés de façon audiovisuelle. Grâce à cela, en plus d'avoir pu connaître certaines de leurs œuvres en personne, et dans la plupart des cas visiter le lieu de travail de chaque artiste, nous avons eu l'opportunité de discuter avec eux à propos de la relation entre peinture et ironie et sur la manière dont l'ironie influe sur le processus de leur œuvre. L'information obtenue grâce à ces interviews sera reflétée dans les interprétations que nous proposons dans ce chapitre. On démontrera, ainsi, que la connaissance du contexte et de la vision de l'artiste est importante pour réaliser une interprétation intense, même si, face à l'ironie, le plus important n'est pas l'intentionnalité de l'artiste mais l'attitude et les capacités associatives et cognitives du spectateur.

Si nous avons choisi ces quatre artistes en concret, ceci est dû à ce qu'ils font partie d'un contexte proche du notre, spatio-temporellement, c'est évident –et facilite notre accès à eux –, mais c'est aussi parce que l'on peut trouver dans leurs œuvres une série de contrastes qui nous poussent à dépasser une lecture littérale. Nous observons, par là, que dans le cas d'Aurora Rumí il y a un métalangage au moyen de la manipulation d'autres œuvres, alors que dans l'œuvre des trois autres artistes, il est évident qu'il y a une allusion à la réalité perceptible à partir de points de vue différents et personnels. Nous pourrions observer que l'œuvre de Pardo se rapproche du domaine du comique, alors que celle de Rumí a un certain composant ludique ; dans les séries de Garraza on trouvera un caractère critique très marquée, et l'œuvre de Valls nous submerge dans un monde lié à la psychologie, à l'union entre le conscient et l'inconscient.

Il s'agit, en somme, de quatre artistes qui nous permettent d'observer comment l'ironie peut surgir dans des œuvres dont le traitement formel est de toutes sortes, et dont le contenu remet en question les divers aspects de la vie et de la société dans laquelle nous vivons, au moyen de différents points de vue.

4.1 ALFREDO J. PARDO

*Alfredo J. Pardo*⁶⁷⁹ (Xàtiva, Valencia, 1976) es un artista polifacético que se dedica tanto a la pintura como a la escultura o a la fotografía. En este caso nos hemos centrado en su trabajo pictórico, donde hemos encontrado un estilo personal muy marcado, cercano a la teatralidad y a lo caricaturesco, que da pie a observar la realidad en la que habitamos desde un nuevo enfoque. Se sitúa así en el límite entre la comicidad y lo irónico, aspecto que nos ha llevado a contemplar su pintura con gran curiosidad. A continuación comenzaremos abordando el carácter general de sus obras, con tal de acercarnos a su contexto pictórico. Seguidamente realizaremos la interpretación de una de ellas en particular, y observaremos su capacidad para generar ironía.

La mayor parte de las obras de Alfredo Pardo retratan escenas ligadas a lo cotidiano, momentos mundanos que no siempre tienen un lugar en la pintura. Tal y como podremos observar, en todas ellas pueden apreciarse ciertas características formales que se repiten, y que consiguen definir un estilo pictórico particular. Las escenas adquieren así un valor signifiicante capaz de llevarnos a reconsiderar las situaciones que en ellas se nos muestran.

La relación constante que estas obras guardan respecto a lo cotidiano, en conjunto con dicho estilo personal, que logra descontextualizar las escenas e invitar al espectador a recrear una historia personal en torno a cada una de ellas, hace que las obras de este artista generen cierta extrañeza. Se produce una mezcla entre lo cómico, lo absurdo y lo grotesco, que nos induce a adentrarnos en una interpretación más minuciosa. Cabe recordar que, según la teoría bergsoniana, aquello que enfatiza o potencia un comportamiento humano, poniéndolo en

⁶⁷⁹ Alfredo J. Pardo Martí. Vid. URI: alfredopardo.blogspot.com.es/

evidencia, es propio de la comicidad⁶⁸⁰. Un ejemplo de ello podemos observarlo en la siguiente obra, titulada *Hora de comer*.



66. *Hora de comer*, óleo sobre tela, 125x100 cm., 2007.

En la obra recién expuesta se nos muestra una situación común en la que un hombre da de comer a un niño. Sin embargo, la exageración de los gestos y el tratamiento formal consiguen que la escena deje de corresponderse con la realidad perceptible, invitándonos a distanciarnos de la misma. Nos vemos así inducidos a observarla con una mirada incrédula, y a reconsiderar la naturaleza de las actitudes y de los comportamientos humanos, que de algún modo se ven ridiculizados.

Pardo nos ha explicado que en el proceso de creación de sus obras inicialmente utiliza la fotografía; aspecto que puede apreciarse, por ejemplo, en la obra que

⁶⁸⁰ Vid. *supra*, p. 164 ss. [cap. I].

acabamos de citar, a causa del encuadre. Trata de captar instantes fugaces de su contexto cercano, o retrata situaciones esporádicas que llaman su atención.

En este sentido, consideramos oportunas las palabras del fotógrafo Arnaud Claass⁶⁸¹, quien sostiene que,

L'idéal de l'instantané est un idéal de duplicité. Il active des couples polaires : hasard et nécessité, instant et durée, contrôle et lâcher-prise. C'est pourquoi il est plus fréquemment marqué par l'ironie, qui est toujours une manière de faire passer une dimension pour une autre.⁶⁸²

Dichas propiedades ligadas a las fotografías instantáneas, que según Claass son, ya de por sí, idóneas para adentrarse en la creación de una obra capaz de suscitar ironía, toman forma en la mayor parte de las obras de Pardo. Con ello, debe advertirse que los instantes y las situaciones que este artista capta sufren una transformación al ser representados pictóricamente. Siendo así, dicha duplicidad inherente a las instantáneas permanece latente en su obra, pero la transfiguración pictórica logra generar una mayor distancia respecto a la escena retratada.

Debemos añadir que, según nos ha indicado Pardo, si bien se sirve de las posibilidades que le ofrece una instantánea, al sumergirse en la creación pictórica no trata de representar la imagen fotográfica sino la realidad fotografiada. De este modo, la somete a su propio registro y la plantea desde un enfoque personal; lo que proporciona al espectador no es únicamente un instante de la realidad, sino una mirada particular sobre su entorno cercano.

Otro de los aspectos que caracterizan la mayor parte de las obras de Pardo, es que generalmente los personajes que se nos muestran son autorretratos. En alguna de

⁶⁸¹ Arnaud Claass (París, 1949).

⁶⁸² "El ideal de la instantánea es un ideal de duplicidad. Activa parejas polares: azar y necesidad, instante y duración, control y libertad. Es por ello que frecuentemente está marcada por la ironía, la cual siempre se muestra como un modo de hacer pasar una dimensión por otra" (trad. personal). Claass, Arnaud (2012), *Le réel de la photographie*. Trézélan: Filigranes, p. 50.

sus obras incluso se representa a sí mismo más de una vez, cumpliendo diferentes roles. Este aspecto dota sus obras de una teatralidad que acentúa la distancia que se genera respecto a la escena, entendida esta como un reflejo de la realidad en la que vivimos. Puede decirse que Pardo actualiza una tradición pictórica en la que dos identidades, la del artista y la del personaje representado, se superponen: Michelangelo se autorretrata como pecador en la Capilla Sixtina, Durero como *Ecce Homo*, Tiziano aparece en su *Alegoría de la prudencia*, Rembrandt es sucesivamente San Pablo, Zeuxis... y de ahí hasta los dislates de Cindy Sherman, Gilbert and George, Orlan, David Nebreda o Yasumasa Morimura, la lista sería interminable. El juego de identidades, la fusión entre artífice de la obra y retratado, entre autor y personaje, no sólo destaca lo que de común pueda haber entre ambos, sino que a la vez subraya la fragilidad de los límites que separan ficción y realidad, vida y representación. Es por tanto una de las causas por las que su pintura alberga un tipo de extrañeza que nos lleva a replantearnos la escena representada y a reflexionar acerca de lo absurdo que a menudo forma parte de la cotidianidad. Puede observarse un ejemplo de ello en la obra que mostramos a continuación, titulada *Escena de baño*.



67. *Escena de baño*,
 óleo sobre tela,
 135x199 cm., 2003.

En la obra recién expuesta nos encontramos con un hombre, una mujer y un niño. La escena está descontextualizada, situada sobre un fondo blanco que limita con un plano verde neutro en el que se sitúan los personajes. A pesar de ello, puede concebirse como una alusión a un espacio de montaña, lo cual viene a nuestra mente no solo por el color verde sino también por los elementos que componen la escena, por ejemplo la nevera portátil o la silla plegable.

Pardo nos ha explicado que los tres personajes están realizados a partir de fotografías de sí mismo. Aspecto que, si bien a priori no tiene por qué reconocerse, está latente en la obra consiguiendo generar cierta extrañeza que se acentúa por la exageración de los gestos. Más aún, advertimos que la gesticulación de los personajes llega incluso a dirigir la narrativa de la escena. Según el artista,

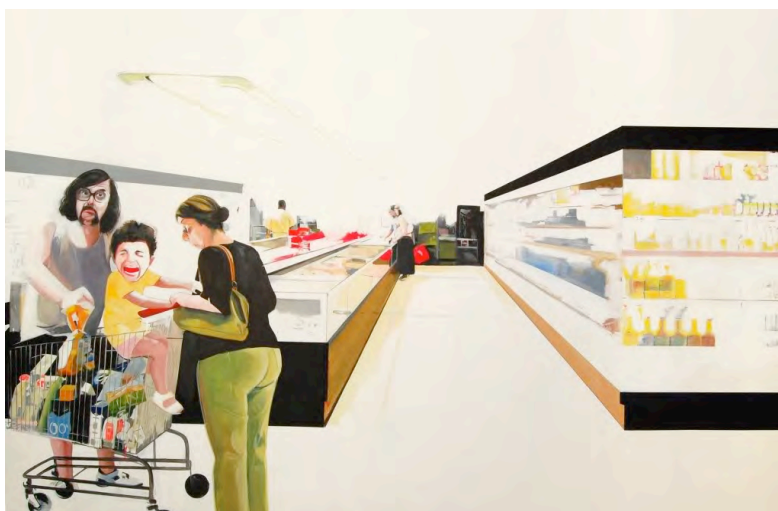
Son como tres estados de ánimo al afrontar una misma situación. El niño con los ojos cerrados, en su mundo sin importarle lo que pasa a su alrededor, el padre en estado permanentemente alterado porque le molesta todo y la madre, resignada, dirige la mirada hacia el espectador, en busca de comprensión y complicidad.⁶⁸³

Es, así, una escena capaz de provocar una emoción contradictoria, que oscila entre la risa y el rechazo, a causa de la pose de los personajes y de la sobriedad de los colores. Es decir, si bien se corresponde con una imagen que puede traer a la mente un día familiar de verano en el campo, se nos induce, al mismo tiempo, a considerar que no se trata de la representación de un día amable y divertido, dándose así un contraste entre la expresión y el contenido, que nos lleva a replantearnos la escena desde un punto de vista irónico.

Al igual que ocurre en *Escena de baño*, los personajes que habitan todas las obras de este artista gesticulan de manera exagerada, llegando, a veces, a la deformación. Generalmente interactúan entre sí o realizan una acción, dando la impresión de

⁶⁸³ Pardo, Alfredo. Comunicación personal [correo electrónico, 1 feb. 2014].

estar en un momento que corre en el tiempo. Los colores son siempre saturados y desnaturalizados, a menudo rayando lo fosforito, y las perspectivas y las escalas aparecen transfiguradas. Tanto la exageración de los gestos como la de los colores se presentan como hipérbolos plásticas, tropo que se corresponde con la operación retórica de sustitución, ya que lo habitual se reemplaza por una expresión exagerada. Además de ello, es significativo que este artista también se sirve continuamente de la operación retórica que implica supresión, generalmente por omisión de contenido; los fondos son siempre incompletos, diáfanos y faltos de ornamentos, dejando que la escena sea completada por la imaginación del espectador. Aun así, Pardo nos ha explicado en la entrevista que los fondos blancos se repiten en la mayor parte de sus obras, pero que acostumbra a dejar referencias que aluden al espacio en el que se ubica la escena, para situar al espectador pero, al mismo tiempo, dejar que pueda idear su propia concepción de dicho espacio. Podemos observarlo, por ejemplo, en la obra que mostramos a continuación, titulada *Quiero Pepsi*.



68. *Quiero Pepsi*, óleo sobre tela, 180x300 cm., 2005.

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

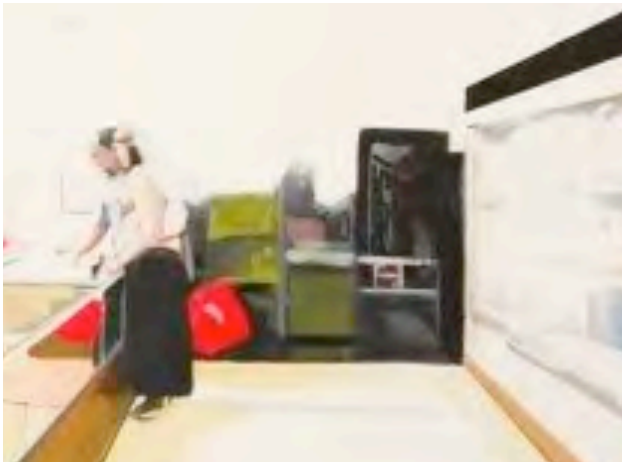
La obra recién mostrada parece estar pintada a modo de esbozo, de tal manera que llama la atención la omisión de información —*supresión*—. Pero puede atisbarse que los personajes se encuentran en un supermercado, ya que es un espacio conocido por cualquier persona inmersa en la sociedad de consumo, de tal modo que la información que nos ofrece es suficiente para poder reconocerlo.

No obstante, la falta de información viene a ser un aspecto que provoca cierta descontextualización, acentuada a causa del blanco que predomina en la imagen, y que contrasta con el modo, más definido, en el que están representados los personajes y los productos que ocupan el carro de la compra en torno al cual se sitúan. De esta manera, la obra consigue centrar nuestra atención en ellos, invitándonos a reconstruir la situación en la que se encuentran. Con ello, observamos que los personajes están en el lado izquierdo de la obra, de tal modo que nuestra mirada recae sobre esa parte, pero aun así la composición sigue manteniendo el equilibrio. Además de ello, gracias a la perspectiva icónica el pasillo que se extiende hacia el fondo, en la parte central, de algún modo nos vuelve partícipes de la escena, invitándonos a adentrarnos en ella.



69. *Quiero Pepsi* [detalle 1]

Si atendemos más concretamente a los personajes, observamos que uno de ellos (un autorretrato del artista) mira directamente al espectador, con un gesto serio, dando la sensación de que estamos entrometiéndonos en su vida. De este modo, surgen connotaciones relativas a la incursión en la vida de los demás, un tema muy ligado a la sociedad actual. La mujer representada, por su parte, parece no percatarse de nuestra presencia. Pero el personaje que mayor atención reclama es el niño, que parece estar llorando, o más bien berreando, con un gesto exagerado; tiene los ojos cerrados pero su rostro se dirige hacia el espectador. De tal manera que el sentido de la imagen se centra en él, lo cual se subraya una vez observado el título de la obra, que nos permite interpretar que llora porque no le compran lo que quiere. De hecho, en el fondo del pasillo podemos observar, esbozada, una máquina expendedora de Pepsi (puede observarse en el detalle que mostramos a continuación), pero no hay ningún producto de esta marca en el carro de la compra de los personajes. La obra nos conduce así a realizar una reflexión en torno a la sociedad de consumo.



70. *Quiero Pepsi* [detalle 2]

En suma, a causa del tratamiento formal puede considerarse que es una imagen que no mimetiza la realidad en la que vivimos. Sin embargo, es una clara alusión a una

situación propia de lo cotidiano. Creemos, con ello, que el principal factor que consigue desviar el proceso de significación, reclamando una interpretación más compleja, es el contraste entre el contexto pictórico y el contexto comunicativo al que hace referencia. Un contraste que nos impulsa a reflexionar acerca de ciertos valores propios de la sociedad en la que vivimos, y que, dentro de la comicidad que puede llegar a generar la escena, nos lleva a replantearnos la actitud consumista y caprichosa que desarrollamos desde niños. Nos vemos así promovidos a adoptar una perspectiva irónica ante lo que a priori puede parecer una imagen que representa una escena cotidiana desde un enfoque cómico.

Atendiendo a los factores que acercan estas imágenes a lo teatral, debemos indicar que uno de los aspectos principales por los que nos vimos atraídos por las obras de Pardo fue la particular manera en la que este artista reconsidera la realidad perceptible. Hemos mencionado que, desde nuestro punto de vista, se trata de un modo de expresión que se corresponde con un planteamiento cercano a las teorías que tratan sobre la comicidad y el humor; consideramos, con ello, que dependiendo de la mirada de cada espectador dicha comicidad se encuentra en el límite con lo irónico. Un límite que, tal y como hemos observado al indagar el vínculo entre humor e ironía, no puede ser descrito definitivamente, ya que son dos modos de expresión que a menudo aparecen imbricados entre sí.

La relación que encontramos en las obras de este artista con lo cómico, se debe al hecho de que las escenas representan situaciones cotidianas, poniendo en evidencia lo absurdo o la banalidad del comportamiento humano. Creemos, igualmente, que el espectador puede llegar a encontrar en ellas no solo el placer causado por el reconocimiento de algo vivido sino, más allá, una interrogación que le lleve a ser crítico con la realidad a la que se hace referencia, situándose en un proceso cognitivo ligado a la ironía.

En este orden de ideas, resulta oportuno reiterar que *mediante el humor se describe la realidad perceptible aceptándola como tal, mostrando así su falta de naturalidad, mientras*

*que por medio de la ironía se pone en evidencia la carga ideal que acompaña al modo de comprender la realidad en la que vivimos, dejando entrever la relatividad que implica la percepción de lo real*⁶⁸⁴. En base a esta idea, observamos que si bien las obras de Pardo muestran situaciones cotidianas que pueden ser consideradas desde la comicidad, son a su vez escenas que nos impulsan a tomar cierta distancia respecto a la realidad representada, y a cuestionarnos la naturaleza de ciertos comportamientos humanos, y el modo en el que son comprendidos y asimilados. De tal forma que se nos induce a adoptar una mirada crítica. Aspecto que se subraya por el componente fotográfico que contienen, cuya instantaneidad las sitúa directamente en un estado oscilante entre realidad y ficción. Se nos invita, por tanto, a reconstruir cada escena desde nuestra propia experiencia, y a reconsiderar la esencia y el valor de las situaciones mundanas desde nuestro parecer. Se constata, así, que las obras de este artista se sitúan en el difuso límite entre lo cómico y lo irónico, y que su significación y su capacidad para generar ironía dependen del enfoque de cada espectador.

Llegados a este punto es necesario advertir que, según nos ha señalado Pardo, bajo sus obras no subyace una previa intencionalidad de caricaturizar la realidad o de ironizar sobre ella. Su principal objetivo no es sino mostrar, desde un punto de vista personal, aquellas situaciones que llaman su atención dentro de su contexto cercano. Es decir, su interés reside en retratar momentos de la realidad que a menudo se escapan a la mirada, en mostrar cómo pequeñas cosas de la vida mundana pueden llegar a adquirir un valor diferenciado dependiendo de la atención que se les preste. De este modo, trata de contar historias que quedan abiertas a la imaginación del espectador, para que cada cual las complete a partir de su propia experiencia.

Se trata de un posicionamiento que, de algún modo, demuestra que la ironía no tiene por qué ser un elemento existente a priori, pudiendo presentarse como una actitud y

⁶⁸⁴ Vid. supra, p. 167 [cap. I].

un modo de reflexión que sucede en el transcurso de la interpretación de una obra, ya que surge a medida que uno se adentra en la observación de un motivo que le obliga a replantearse aquello que creía de un modo dado, induciéndonos a aceptar que la relatividad es inevitable al concebir la realidad en la que vivimos. Se constata, así, que un artista no tiene por qué tener la intención de suscitar ironía, sino que lo realmente necesario es que tenga el propósito de poner en tela de juicio los modos convencionales que rigen nuestra manera de percibir y de asimilar la realidad en la que vivimos⁶⁸⁵. Aun así, conociendo la postura ironista propia de Pardo, como persona, también es posible que sus declaraciones no sean sino un modo de prolongar la ironía hasta sus palabras, sin que quede clara cuál es su verdadera opinión respecto a la naturaleza de sus obras y a la intención que tras ellas subyace. Actitud que, en cierto modo, entraría en relación con la teoría expuesta por Reik⁶⁸⁶, ya que Pardo expresa situaciones que forman parte de su vida, poniendo así en tela de juicio la naturaleza de sus propias vivencias, y manifestando un doble juego irónico en el que no queda claro el límite entre realidad y ficción en el que se circunscriben las escenas representadas.

Volviendo al conjunto de obras de este artista, observamos que si bien la mayor parte de ellas muestran escenas cotidianas, en algunas también puede encontrarse la referencia a otras obras pictóricas. Esto sucede, por ejemplo, en su obra titulada *El deseado*, donde puede reconocerse una apropiación de la obra *Fernando VII con manto real* (1814-15) de Francisco de Goya⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ Vid. supra, p. 335 [cap. III].

⁶⁸⁶ Vid. supra, p. 96 [cap. I].

⁶⁸⁷ Francisco de Goya y Lucientes (Zaragoza 1746-Burdeos 1828).



71. *Fernando VII con manto real*, óleo sobre lienzo, 206x143 cm., 1814. Francisco de Goya



72. *El deseado*, óleo sobre tela, 177x123 cm., 2008.

Tanto la pose como los atuendos del hombre representado en las dos obras recién expuestas son similares. Pero la relación entre ellas se vuelve aún más evidente al observar el título de la obra de Goya, ya que nos indica que el representado es Fernando VII de Borbón (1784-1833), quien fue apodado *El deseado*. Advertimos, con ello, que Fernando VII de Borbón fue un monarca cuyo problema maxilofacial era conocido, si bien en sus retratos generalmente solía aparecer disimulado. En este caso sin embargo Goya, con quien no tenía muy buena relación, lo retrató evidenciando dicho problema. Pardo mantiene dicha particularidad en su obra, retratándose a sí mismo con la mandíbula movida pero de manera algo más exagerada, agudizando la deformación del gesto. Es igualmente reseñable que en su mano derecha el monarca sujeta un cetro, objeto que Pardo ha sustituido por un botellín de cerveza. Un elemento que, dependiendo de la interpretación de cada espectador, puede ser asociado con el título de la obra, si se considera que Pardo ha escogido a dicho monarca tanto por su defecto maxilofacial, que en este caso podría

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

contemplarse como un gesto que indica embriaguez, como por su apodo, entendiendo el alcohol como una sustancia que puede transformar la percepción aumentando la sensación de sentirse como alguien deseado. Además de ello, siendo un autorretrato se acentúa la posibilidad de considerar que el deseado es el propio Alfredo Pardo, de tal forma que surgiría una *auto-ironía*. Puede así considerarse que el título de la obra de Pardo cumple una función complementaria, ya que además de ayudarnos a reconocer la obra referenciada, consigue abrir paso a un proceso de significación más amplio. Con todo, se generan una serie de contrastes que nos llevan a concebir la obra como una parodia de la obra referenciada, ya que pone en evidencia el carácter artificioso de dicho tipo de retratos.

Si atendemos ahora a los títulos de las obras de este artista, observamos que generalmente todos ellos cumplen una función descriptiva que no añade ningún tipo de significación a la obra. Aun así, algunos de los títulos, como por ejemplo los de las obras ya citadas *Quiero Pepsi* y *El deseado*, ofrecen nueva información al espectador complementando la significación de la imagen. Ocurre lo mismo en la obra que mostramos a continuación, titulada *Nos hemos olvidado al niño en la feria*.



73. *Nos hemos olvidado al niño en la feria*, óleo sobre tela, 176x89 cm., 2005.

En la obra recién citada podemos observar dos personajes cuyos gestos resultan caricaturescos. Van montados en una moto que se dirige hacia el espectador, aspecto que, junto a la gran dimensión de la obra, consigue que la imagen sea impactante. Una vez más el fondo es blanco, de tal manera que nuestra atención se ve centrada en los personajes. La obra, por sí sola, no abre un discurso en el que poder adentrarse muy a fondo. No obstante, una vez observado el título, es capaz de provocar risa. Consideramos, con ello, que se presenta como irrisión de una anécdota que puede darse en la vida cotidiana, llevada al extremo. El título cumple por tanto una función dirigente respecto a la imagen. En este caso sin embargo creemos que es una obra que no tiene capacidad de generar ironía, funcionando más bien dentro del campo de lo cómico.

En el conjunto de obras realizadas por este artista a lo largo de su trayectoria artística nos encontramos, también, con una serie concreta de obras titulada “Gratis, a pagar en cómodos plazos”, con la que Pardo lanza una crítica a la programación de baja calidad de muchos de los programas televisivos. Las obras formaron parte de una exposición de título homónimo, donde, además de las pinturas había otros elementos, como por ejemplo un televisor antiguo en blanco y negro emitiendo, algo deformadas, series y programas de los años 80', y fotografías de gente viendo la televisión en su casa con problemas de antena, también de personas en una peluquería sumidas en programas del corazón, o de familias llevándose el televisor a la playa para no perderse la Fórmula 1. Según el artista, esta exposición fue un recorrido por la televisión, y su intención era poner en evidencia la influencia que esta ejerce sobre los espectadores, partiendo de la siguiente idea: “La televisión ha formado parte de mi vida; recuerdo mejor cosas que he visto en la televisión que cosas que he vivido”⁶⁸⁸. Pensamiento que trae a la mente la célebre frase de Andy Warhol “La inspiración es la televisión”, que pone de manifiesto la complejidad de definir lo real, induciéndonos a pensar que tal vez la televisión no imita a la realidad, sino que ocurre al contrario.

En las obras que conforman esta serie se mantienen ciertos aspectos propios del estilo pictórico de Pardo: están realizadas con colores fosforitos y por tanto desnaturalizados, el artista se autorretrata en ellas cumpliendo diversos roles, y vuelve a aparecer la descontextualización generada por los fondos blancos. Pero en este caso existe una nueva característica, dado que las obras están realizadas por medio de un tratamiento formal muy particular: están pintadas como si fueran imágenes en 3D. Una técnica formal que, de algún modo, a día de hoy puede decirse que predijo la posibilidad de ver la televisión en dicho formato, lo cual pone en duda la necesidad que tenemos de ello; aspecto que demuestra el hecho de que a lo largo del tiempo las obras pictóricas son capaces de reconvertirse y de generar nuevas significaciones a partir de su contexto inmediato.

⁶⁸⁸ Pardo, Alfredo. Comunicación personal [correo electrónico, 11 feb. 2014].

Se trata, igualmente, de una serie de obras próxima a la comicidad, especialmente por la gesticulación de los personajes y la exageración de sus poses. No obstante, en este caso el factor crítico resulta más evidente, especialmente en relación con el engaño y con la banalidad que acompañan a muchos programas televisivos, dándose así un contraste entre lo representado y el contexto comunicativo al que hace referencia, capaz de promover una mirada irónica en el espectador. A continuación proponemos una de las obras que forman parte de dicha serie, titulada *La llamada ganadora*.



74. *La llamada ganadora*, óleo sobre tela, 182x238 cm., 2010.

En la obra recién citada, que es el cuadro más grande de la serie, puede observarse una clara referencia a los programas «basura» que emiten algunos canales de televisión a altas horas de la madrugada. En palabras de Pardo:

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

El contraste entre el trabajo que conlleva pintar una obra tan grande en 3D, y el hecho de que represente algo tan banal como un concurso basura, es el mismo contraste que veo entre los grandes medios que hay disponibles hoy en día, con enormes posibilidades, y lo que nos ofrecen.⁶⁸⁹

Con ello, nos ha explicado que se trata de una alusión a un programa en concreto. Cuando realizó este cuadro aún existía el canal de la televisión pública valenciana Canal 9 (recientemente fundido a negro). En este caso hace referencia al programa “El show de Joan Monleón”, concretamente a uno de los concursos que este incluía, llamado “La paella rusa”; bajo estas líneas mostramos un fotograma del mismo.



75. Fotograma del concurso “La paella rusa”. *El show de Joan Monleón*, 1989-1992, Canal 9-TVV

En la obra puede observarse que el cable del teléfono no está conectado a ningún lugar; además de ello, mientras una de las «chicas florero» sostiene el elemento de la paella que ha elegido el telespectador, antes de que le de la vuelta para saber si está el premio ahí, la otra chica ya está diciendo que no con el dedo. Se pone así en evidencia la falsedad de dicho tipo de programas, subrayada por el número de

⁶⁸⁹ Pardo, Alfredo. Comunicación personal [correo electrónico, 11 feb. 2014].

teléfono, ya que el prefijo 555 es el que se utiliza en los números telefónicos de las películas norte-americanas, dado que es inexistente en EE.UU. Asimismo, cabe señalar que el título de la obra acentúa dicha falsedad, cumpliendo una función complementaria, exponiendo la idea contraria a lo que el artista pretende denunciar por medio de la obra, presentándonos así una antítesis. Además de ello, el título está en castellano, y sin embargo era un programa que se emitía en valenciano. Según Pardo, es un aspecto que alude al hecho de que el mencionado canal público de la televisión valenciana comenzó emitiendo la mayor parte de su contenido en valenciano, y terminó haciéndolo en castellano. Lanza así una crítica al funcionamiento de dicho canal televisivo en relación con la cultura valenciana, si bien es necesario un conocimiento más específico para poder captarlo.

En suma, se trata de una serie de obras que hace una crítica tanto al canal televisivo valenciano mencionado como a la programación de baja calidad que puede encontrarse en todos los canales en general pese a los medios de los que disponen. De tal forma que se nos induce a trascender la lectura superficial de las obras que conforman la serie, a dejar atrás el divertimento que pueden generar a causa de su extravagancia, y a sumergirnos en una reflexión a partir de un enfoque crítico personal.

A continuación proponemos una interpretación más extensa de una de las obras de Pardo, titulada *Comedores de patatas* (2005). Desde nuestro punto de vista, es una obra que, si bien pasa por lo cómico, tiene la capacidad de llevar al espectador por otros derroteros y de infundir en él la necesidad de adentrarse en su significación a través de una mirada irónica.

Comedores de patatas. Óleo sobre tela, 53x76 cm., 2005.



(Ilustración no. 76)

En esta obra podemos observar dos personajes sentados ante una mesa que apenas puede verse, puesto que está repleta de botellas. También hay un par de vasos medio llenos, todo ello dispuesto con cierto desorden. Podría decirse que se trata del final o del día después de una fiesta. Es posible reconocer que los vasos son de plástico fino, y que están comiendo patatas fritas de bolsa. Puede igualmente distinguirse, aunque el artista haya decidido no poner la marca en las botellas, que son bebidas alcohólicas. Estos detalles se presentan como simbolizaciones que se corresponden con un contexto actual que, en cierto modo, alude a la sociedad de consumo.

El encuadre de la imagen se asemeja al de una fotografía: el personaje de la izquierda se encuentra en primer plano, entrecortado por la parte superior y por la parte izquierda, y la representación, en general, ocupa la mayor parte del lienzo. Esta perspectiva fotográfica enfatiza la idea de que se trate de una situación perteneciente a la realidad en la que vivimos.

La persona representada en la parte izquierda tiene los labios pintados de rojo de manera excesiva, lleva sombrero, gafas de sol grandes y un ropaje nada estilizado. Apareta ser una mujer, pero fácilmente podría ser un hombre disfrazado; idea que se refuerza si se tiene conocimiento de las obras de este artista, ya que es un personaje que, además de repetirse en diversas obras, se asemeja al propio artista; aspecto que, tal y como hemos observado, enfatiza el contraste entre realidad y ficción, invitándonos a reconsiderar las posibles significaciones de las obras. Este personaje, con su mano derecha se lleva una patata a la boca mientras sujeta un vaso que apenas contiene líquido; con su mano izquierda sostiene un plato de plástico lleno de patatas fritas. Aunque tiene puestas unas gafas de sol, puede verse su mirada a través de ellas: está mirando hacia el espectador, aspecto que refuerza la correspondencia de la imagen con las características de una fotografía, y que al mismo tiempo nos hace cómplices de la escena. El personaje que encontramos en el centro de la obra es un hombre, tiene la cabeza inclinada hacia atrás, los ojos cerrados, y con un gesto desmedido sujeta una patata frita con intención de llevársela a la boca, que la tiene totalmente abierta.

Puede decirse que entre los dos personajes se genera una confrontación de actitudes, tal y como ocurre en la mayoría de las obras de este artista, dado que ambos están sumidos en el mismo acto de comer patatas, pero de manera muy dispar. El propio artista nos ha descrito esta comparación, indicándonos que “el hombre está comiendo de una manera exagerada, mientras que la mujer, más retraída y con un gesto más delicado, no quiere mirar a su compañero, reprimida,

como si supiera que la están observando”⁶⁹⁰. Por medio de estas palabras se subraya, a su vez, la complicidad que surge con el espectador, ya que si bien la mujer evita que la persona que tiene a su lado la pueda ver, ella dirige la mirada hacia nosotros en busca de cierta complicidad.

Los colores están saturados y la luz resulta excesiva, como si hubiera un foco de luz blanca situado frente a los personajes, aspectos que agudizan la exageración de los gestos. El fondo es blanco, de tal modo que la escena se nos muestra descontextualizada, como en todas las obras de este artista. Una serie de cuestiones que por su falta de naturalidad se acercan a la noción de «lo grotesco», conduciéndonos así al pensamiento de Baudelaire, quien, tal y como hemos observado en el primer capítulo⁶⁹¹, plantea lo grotesco como un tipo de comicidad ligada a la ironía. Entiende, con ello, que es capaz de provocar una risa que, más allá de ser fruto de la descripción de una realidad con el mero propósito de ponerla en evidencia, es generada por un sentimiento más profundo, ya que surge a causa de que la realidad representada es puesta en duda. Comprendemos, a partir de dicho planteamiento, que la falta de naturalización que encontramos mediante los aspectos formales que conforman esta obra, nos lleva a observarla no ya como una imitación de una escena cotidiana, sino como un intento por promover en nosotros una reacción hacia ella.

Gracias a este primer contacto con la obra, observamos que se evoca una situación que fácilmente podría pertenecer a la realidad en la que vivimos. Se encuentra, sin embargo, transfigurada pictóricamente hasta tal punto que nos induce a distanciarnos de ella y a considerarla como algo no-natural, lo cual nos sitúa en un punto de vista cercano a la comicidad, y al mismo tiempo insinúa la capacidad de la escena para suscitar ironía. Aun así, creemos que esta escena, si bien puede concebirse en el límite con la ironía, es más cercana a lo puramente cómico: se presenta como una imitación exagerada y estilizada que pone de relieve la

⁶⁹⁰ Pardo, Alfredo. Comunicación personal [correo electrónico, 5 sept. 2013].

⁶⁹¹ Vid. supra, pp. 162-163 [cap. I].

trivialidad y lo absurdo de la naturaleza humana en ciertas situaciones, pero que a priori no incita al espectador a adoptar una actitud crítica respecto al comportamiento humano.

No obstante, en este caso nos encontramos con una referencia que consigue redirigir el proceso de significación de esta obra, hasta tal punto que nos lleva a acoger una perspectiva irónica ante ella. Se trata del título de la obra, prácticamente homónimo de una obra de Vincent van Gogh —*Los comedores de patatas* (1885)—. Aunque es una de las obras más conocidas de este pintor holandés, es necesario cierto conocimiento que permita realizar la asociación entre ambas obras. De hecho, la obra que aquí presentamos no guarda ningún tipo de semejanza con la de Van Gogh, de tal modo que puede comprenderse como una alusión a la misma.

Una vez leído el título, también es posible comparar ambas obras entre sí en base al hecho de que en las dos pueden observarse personas que comen patatas. Un factor que debe ser tenido en cuenta, ya que, tal y como podremos observar, es capaz de abrir un nuevo discurso crítico en el proceso de significación.

Si atendemos someramente a la obra de Van Gogh, puede apreciarse que está realizada en tonalidades terrosas y grisáceas. En ella se nos muestran cinco comensales, tres mujeres y dos hombres, iluminados por una tenue luz que proviene de una lámpara de aceite, la cual resalta los toscos rasgos de los personajes representados.



77. *Comedores de patatas*, óleo sobre lienzo, 82x114 cm., 1885. Vincent van Gogh

Según los escritos del propio Van Gogh, podemos saber que con esta obra quiso reflejar la humilde vida de una familia holandesa de campesinos. En sus propias palabras:

He querido poner de relieve que esas gentes que comen patatas a la luz de la lámpara han trabajado la tierra con las mismas manos que meten en el plato, de modo que mi cuadro exalta el *trabajo manual* y el cómo ellos se han ganado honradamente su sustento.⁶⁹²

Se trata, por tanto, de una obra con una intencionalidad precisa, que pone de manifiesto una realidad existente más allá de las comodidades burguesas. Además de ello, su tratamiento formal contrasta con el género de representaciones pictóricas de aquel entonces, menos rudas y generalmente alejadas de la esencia de la vida

⁶⁹² Correspondencia con su hermano Theo van Gogh, Nuenen, 30 de abril de 1885. En: Chipp, Herschel B. (1968), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995, p. 45. Vid. Van Gogh Museum (Amsterdam), Letters. Disponible en URL: vangoghletters.org/vg/letters/let497/letter.html

campesina. Pero aunque Van Gogh quiso reflejar la naturaleza y el carácter de los campesinos, e incluso lanzar un nuevo enfoque hacia el arte y la vida, el cuadro no estaba dirigido a campesinos sino a burgueses; él mismo expresó que la familia representada pertenecía a una clase no-civilizada, subrayando así la distancia entre la clase obrera y la burguesía. De tal forma que esta obra contiene, en sí misma, una capacidad signifiante que va más allá de lo que aparentemente puede concebirse⁶⁹³.

Si volvemos nuestra mirada a la obra de Pardo, nos resulta inevitable realizar una comparación entre las dos obras, ya que, en cierto modo, ambas son un reflejo de la realidad y de la pintura de dos épocas, así como de las actitudes contrapuestas de dos pintores: en la obra de Pardo los dos personajes aparecen retratados en un plano medio que aproxima al espectador a la escena, mientras que la obra de Van Gogh, de un tamaño superior, está realizada en lo que puede considerarse como un plano general, situando al espectador fuera de la escena. Teniendo en cuenta la explicación previamente expuesta sobre la obra del pintor holandés, dicho distanciamiento podría interpretarse como una muestra de que él no pertenecía al contexto campesino representado. Por contraste, la obra de Pardo muestra una escena perteneciente a la sociedad actual de ocio y de consumo en la que vivimos tanto él mismo, como los espectadores a los que va dirigida la obra.

Puede apreciarse, igualmente, que el sombrío espacio que envuelve la escena de Van Gogh se convierte, en la obra de Pardo, en un vivo y colorido espacio impersonal, generándose así un contraste de luz y oscuridad entre una obra y la otra. Contraste que se acentúa si se tiene en cuenta que la obra de Van Gogh representa a honrados trabajadores que comen las patatas recogidas a cambio del sudor personal, mientras que la de Pardo nos muestra a personas ociosas de resaca, zampando patatas prefabricadas, símbolo del consumo y de la comida rápida. Así, los gestos rudos y las miradas apagadas de los personajes representados por Van Gogh, que demuestran una seriedad trascendente, son ahora gestos desmesurados

⁶⁹³ Vid. Eisenman, Stephen F. [et al.] (1994), *Historia crítica del arte del siglo XIX* (trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal, Arte y Estética 59, 2001, pp. 308-310.

y desnaturalizados, casi teatrales, bañados por colores estridentes, que se presentan como una caricatura grotesca.

Puede decirse que la obra del pintor holandés denota agotamiento y oscuridad, mientras que la de Pardo infunda luz y jocosidad; tanto por el contraste entre la medida cromática de la primera, y la saturación de los colores de la segunda, como por la situación retratada en cada una de ellas. En cierto modo, en la obra de Van Gogh puede reconocerse cierto respeto ante la escena, y el pintor se sitúa como testigo de la misma, mientras que la obra de Pardo puede interpretarse como una auto-burla que provoca risa y distanciamiento respecto a lo representado.

A partir de los contrastes que se generan entre ambas obras, la pintura de Pardo adquiere otro calado. Comprendemos, por tanto, que el título cumple una *función dirigente*, ya que gracias al mismo se abre una vía significativa que dota la obra de una significación capaz de sumergirnos en un discurso que de otra manera no tendría lugar. Así, siendo nuestro objetivo detectar si la obra tiene la capacidad de suscitar algún tipo de figuración irónica, las connotaciones que surgen en base al título se vuelven determinantes, ya que, poseyendo un conocimiento algo más extenso acerca de la obra de Van Gogh a la que se hace referencia, pueden alcanzarse ciertas consideraciones que de otra manera quedarían ocultas, y que permiten al espectador adoptar una mirada crítica. De tal manera que el principal contraste que nos induce a trascender la aparente significación de la obra y a adentrarnos en una reflexión crítica es un contraste respecto a otra obra, por medio de la alusión, que abre un discurso ligado al contexto social actual, y que al mismo tiempo nos invita a reflexionar acerca de las diferencias tanto pictóricas como sociales de dos épocas.

Si tratamos de profundizar en las cuestiones que nos incitan a adoptar una perspectiva irónica, advertimos que se trata de una obra donde se refleja una escena perteneciente a la realidad perceptible que se ve transformada por medio del tratamiento formal y de la caricaturización de los personajes, lo cual nos permite

tomar mayor distancia respecto a ella. Un distanciamiento que se acentúa gracias a la descontextualización de la escena —*supresión*—. Consideramos, con ello, que son aspectos cuyas posibilidades significantes se subrayan si entramos en diálogo no solo con la obra sino con el contexto pictórico del artista, ya que, como hemos podido observar, se repiten una y otra vez a lo largo de su trayectoria pictórica.

Observamos, así, que la escena consigue que formemos parte de ella, tanto a causa de su relación con la sociedad en la que vivimos como por la mirada que nos dirige el personaje de la izquierda. De esta forma nos vemos involucrados en la obra, lo cual potencia su capacidad emotiva. Nos acerca a un estado emocional donde toma fuerza la risa ante lo banal de la situación, emoción que se verá transformada una vez nos adentremos en el discurso que se abre en relación con la obra de Van Gogh.

Cabe reiterar que es tras la comparación realizada con la obra de Van Gogh, cuando puede reconocerse una crítica a la sociedad actual. En este caso el discurso que se desata no tiene tanto que ver con las diferencias de clases, sino con la naturaleza de la vida actual y con los valores que la misma promueve. Esta obra pone en evidencia lo absurdo de algunas de las situaciones propias de nuestro tiempo. De tal forma que, las expectativas que un espectador puede tener respecto a la significación de esta obra se ven interrumpidas, ya que lo que a priori aparece como muestra de un momento trivial —que además se ve acompañado por un tipo de expresión que infunde cierta comicidad—, a través de una interpretación más minuciosa ofrece un discurso que cuestiona los valores arraigados a la sociedad en la que vivimos. Es por tanto capaz de provocar una emoción contrariada, una risa que comienza siendo divertida y acaba siendo amarga. Aun así, se trata de un aspecto que depende de la experiencia y de las creencias de cada espectador en particular.

Puede advertirse, igualmente, que es una obra que rompe con ciertos convencionalismos pictóricos, ya que las perspectivas y las escalas no son respetadas según las normas legitimadas, y el tipo de expresión pictórica se asemeja

más a la caricatura que a un tipo de figuración propia de la pintura. Aspectos que vuelven a acercar la obra a la comicidad, encaminándola hacia lo irónico.

En suma, esta obra induce al espectador a reflexionar tanto sobre la naturaleza del comportamiento humano como sobre su lugar en la sociedad de consumo. Tal y como ha podido observarse, para sumergirse en dicho discurso es necesario realizar una interpretación que trascienda el sentido superficial de la escena. A partir de ella, es posible adoptar una actitud irónica y poner en duda no solo la aparente significación de la obra sino la propia situación que representa.

Por último, es necesario señalar que, según nos lo ha indicado Pardo, tras esta obra no existe una previa intención de generar discursos contrastados con la obra de Van Gogh (aunque, como hemos indicado anteriormente, no podemos fiarnos mucho de sus palabras, ya que tal vez no sea sino un modo de completar su treta irónica). Nos ha explicado que tras haber celebrado una fiesta se encontró con el bodegón que ha plasmado en el cuadro; fotografió la escena, trabajó sobre ella realizando un montaje con los dos personajes que se nos muestran, y fue así como nació esta pintura, cuyo título tuvo lugar por una mera asociación. De modo que se constata, una vez más, que un pintor no tiene por qué tener la intención previa de promover una figuración irónica (si bien puede jugar a despistar con sus palabras). Lo cual no significa que esta no pueda surgir ya que, en último término, depende de las cavilaciones que realice el espectador. Sin embargo, cabe reiterar que es necesario que el autor tenga una intención de poner en tela de juicio algún constructo de la realidad. Consideramos, así, que si bien Pardo no se refiere a ello con los mismos términos, una vez observada su trayectoria artística en general y realizada la entrevista, en su modo de expresión puede apreciarse, no solo en *Comedores de patatas*, sino en toda su obra en general, una necesidad por mostrar la realidad desde un enfoque personal y diferenciado, y un ánimo de destacar aquello que pasa inadvertido, consiguiendo romper una y otra vez con la apariencia convencional de la realidad en la que vivimos. Además de ello, es remarcable que uno de los propósitos de este artista es dejar abierto el proceso de significación para que sea el

propio espectador el que lo complete con su idealización de la realidad. Un factor que, desde nuestro punto de vista, lleva implícita cierta intención de renovar la mirada hacia la realidad perceptible que la obra representa.

4.2 AURORA RUMÍ

Aurora Rumí (Almería, 1977) es una artista que trabaja la pintura desde una perspectiva muy ligada a la belleza estética, aspecto que se refleja claramente en las obras que forman parte de su trayectoria artística. En este caso ha llamado nuestra atención una serie realizada en el año 2008, titulada "Slumming on Past"⁶⁹⁴, que en cierto modo difiere del resto de su creación pictórica. Está compuesta por trece obras donde confluyen diversos contextos, tanto pictóricos como espacio-temporales, capaces de generar una serie de contrastes que consiguen emanar cierta extrañeza, invitando al espectador a realizar una lectura detenida. A continuación exploraremos las principales características de este conjunto de obras, para después adentrarnos en una interpretación más minuciosa de una de ellas.

A lo largo de la trayectoria artística de esta artista nos encontramos con diversos tipos de obras. Sin embargo, en todas ellas puede apreciarse un estilo personal, marcado por un tratamiento formal muy cuidado estéticamente, donde abundan los colores fuertes, siempre en armonía entre sí. Un ejemplo de ello lo encontramos en una de sus series titulada "Playa" (2007). A continuación proponemos dos obras pertenecientes a dicha serie, que de algún modo son una muestra del estilo pictórico de esta artista.

⁶⁹⁴ Para acceder a la serie completa, vid. URI: issuu.com/aurora_rumi



78. *Beach Cowboy*, óleo sobre tabla, 90x110 cm., 2005.



79. *Con la Chispi*, acrílico sobre tabla, 70x70 cm., 2005.

Las obras recién expuestas nos permiten observar un ejemplo de la armonía, la precisión y la belleza que pueden encontrarse en el estilo pictórico de esta artista, y que forman igualmente parte de la serie de obras que, en este caso, ha despertado nuestra curiosidad. Se trata de una serie titulada *Slumming on Past*, que difiere en cierto grado del resto del trabajo artístico de Rumí. Si nuestro interés a recaído sobre ella es, principalmente, a causa del juego contextual y de los diversos contrastes que ofrece al espectador.

La serie *Slumming on Past* está compuesta por trece obras de diferentes tamaños, enmarcadas todas ellas con un marco dorado de estilo rococo, y en algunos casos acompañadas también por un paspartú verde. Tras una primera mirada puede percibirse que, si bien cada una de las obras presenta una escena diferente, estilísticamente mantienen cierta similitud entre sí. Llama la atención la cantidad de elementos que las componen, un aspecto que nos induce a observarlas con detenimiento y a recrearnos en lo que en ellas sucede. Sin embargo, no dejan de suscitar cierta extrañeza, dado que los elementos que en ellas encontramos hacen alusión a una cultura moderna, pero se encuentran integrados en paisajes y escenarios propios de la pintura paisajística de otra época.

Dicha extrañeza se acentúa pasar de una visión general a observar cada una de las obras más de cerca. Es entonces cuando se hace patente que muchos de los elementos que las componen tienen algo de relieve, mientras que los fondos, y alguna de las figuras, forman parte de una impresión en cuatricromía. Puede así apreciarse que la artista ha intervenido sobre reproducciones de obras ajenas, creando nuevas imágenes a modo de collage.

Según lo explica ella misma, las obras están realizadas sobre láminas que reproducen cuadros de otros artistas, generalmente pertenecientes a los siglos XVII y XVIII. Unas láminas que en su momento se barnizaban para que tuvieran una mayor apariencia de ser óleos originales, y que solían utilizarse para decorar salones y comedores. Rumí ha intervenido en ellas integrando figuras y elementos

obtenidos a partir de imágenes personales que ella misma ha reunido a lo largo del tiempo. Cabe indicar que, tal y como nos lo ha expresado en la entrevista, se trata de un proceso de creación influenciado por el libro *Las ciudades invisibles* (1972) del escritor Italo Calvino⁶⁹⁵. Una historia de ficción donde Calvino describe diversas ciudades imaginarias, creadas en base a la recopilación de información obtenida en sus viajes. De hecho, esta serie de obras va acompañada de un texto, al que haremos referencia más adelante, donde puede encontrarse la siguiente cita, obtenida de dicho libro: "...tengo una carpeta para los objetos, una para los animales, una para los personajes históricos..."⁶⁹⁶.

De este modo, por medio de sus propias imágenes y de las pinturas costumbristas, la artista consigue enfatizar la disparidad entre dos contextos temporales y pictóricos que son, cada uno de ellos, reflejo de la sociedad de una época. Con ello, pretende llamar la atención sobre el lugar que la pintura ocupa en nuestras vidas, y sobre los hábitos sociales con respecto a la pintura como motivo de decoración. Gracias a esta estrategia también se desata una vía significativa acerca de la originalidad y la autenticidad de las obras de arte, y sobre su valor en la vida mundana.

El choque entre la pintura de diferentes épocas se acentúa a causa de los ya mencionados marcos dorados, ya que a priori no pertenecen al modo en el que se presentan las pinturas contemporáneas. Advertimos, con ello, que las figuras y los diversos elementos que componen cada escena, si bien aparecen integrados en el conjunto de cada obra tanto tonal como proporcionalmente, contrastan no solo por su relieve y por lo que representan sino también por su colorido.

La artista encontró por casualidad la primera obra que formó parte de esta serie, la que sería el detonante para su consiguiente desarrollo. Es la obra que mostramos a continuación, titulada *Girls Slumming on Past*. En ella puede verse un ejemplo de los

⁶⁹⁵ Italo Giovanni Calvino Mameli (Cuba, 1923-Italia, 1985).

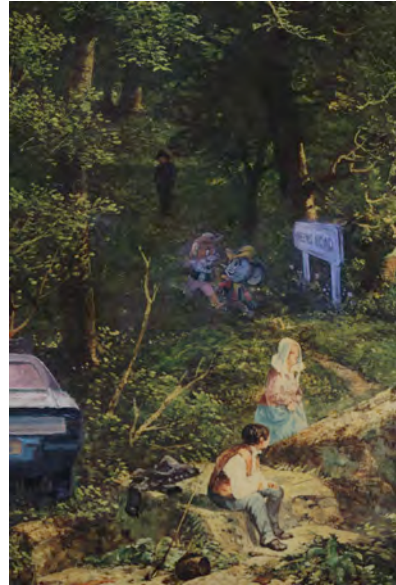
⁶⁹⁶ Vid. URL: issuu.com/aurora_rumi/docs/proyecto_slumming

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

múltiples elementos que Rumí integra en sus obras, aspecto que nos invita a recorrer cada una de ellas con una mirada expectante, y que nos promueve a imaginar cada situación, a inventar la historia que subyace tras cada imagen, como si de pequeños relatos se tratase.



80. *Girls Slumming on Past*, collage y técnica mixta sobre tabla, 120x60 cm., 2008.



81. *Girls Slumming on Past* [detalles 1 y 2]



82. *Girls Slumming on Past* [detalles 3 y 4]

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

Tal y como puede observarse en la obra recién citada, los elementos «modernos» se fusionan con total naturalidad en un paisaje boscoso, y la cantidad de información que contiene la obra invita al espectador a introducirse en un juego de relaciones en el cual deberá construir su propia historia.

A continuación mostramos la obra original sobre la que intervino la artista en este caso. Pueden así detectarse los diversos cambios que sufren las imágenes que esta artista utiliza. Se trata de la obra *Peaceful Glade*, del pintor inglés Walter Williams⁶⁹⁷.



83. *Peaceful glade*, óleo sobre lienzo, (18??), Walter Williams.

En la obra recién citada puede observarse cómo lo que en un principio es muestra de un paisaje idílico se convierte, en la obra de Rumí, en una escena cargada de personajes y de elementos que consiguen romper con dicha idealización y presentar una escena que transmite diversión y movimiento.

⁶⁹⁷ George Walter Williams (Inglaterra, 1834-1906).

A continuación proponemos otra de sus obras, titulada *Fajas Ruiz*, acompañada por la imagen original sobre la que está realizada, con tal de observar nuevamente los cambios que sufren las imágenes sobre las que Rumí interviene.



84. *Fajas Ruiz*, collage y técnica mixta sobre tabla, 70x80 cm., 2008.



85. *Partida de caza*, óleo sobre lienzo, 290x226 cm., 1775. Francisco de Goya

Puede observarse que la obra *Fajas Ruiz* está realizada sobre un cuadro de Francisco de Goya titulado *Partida de caza* (también conocido como *La caza de la codorniz*). Según lo explica la artista, esta obra es la única donde las proporciones han sido alteradas, de tal modo que los elementos incorporados solo se integran a nivel tonal.

Resulta necesario indicar que la significación adherida a las láminas que la artista ha utilizado no forma parte del sentido de las nuevas obras creadas a partir de ellas. Lo que ha llamado el interés de la artista en relación con la significación de las obras utilizadas, ha sido de carácter más general. De hecho, ella misma nos ha señalado que en un principio no tenía conocimiento de los autores de dichas láminas; fue descubriéndolo con el tiempo, impulsada por la curiosidad. La significación que realmente ha querido añadir a sus obras es la que sucede por el

contraste que se genera al plantear un contexto de pinturas costumbristas y paisajísticas propias de otra época, y situar en ellas acciones y personajes actuales. Se trata de un aspecto significativo, pero para poder descubrirlo es necesario cierto conocimiento acerca de la pintura y de la historia del arte, ya que el espectador no es informado sobre ello. Una vez percibido, se abre un nuevo discurso en torno al valor que la pintura tiene en la sociedad en diversas épocas.

Así, una de las cuestiones que han inducido a la artista a intervenir sobre dichas láminas es la oportunidad de re-contextualizarlas y de volver a traerlas entre nosotros a través de un nuevo enfoque de carácter lúdico. De hecho, es una serie que invita al espectador a descubrir los diversos elementos y a relacionarlos como si de un juego se tratara, y es que, según Rumí, con esta serie de obras pretende que el espectador se divierta al recorrerlas con la mirada.

En suma, estas obras requieren la colaboración del espectador, y un tipo de observación atenta capaz de realizar las asociaciones necesarias para adentrarse en las diversas cadenas significantes que se le ofrecen. No resultan imprescindibles conocimientos específicos acerca de la pintura, sino más bien conocimientos contextuales que permitan reconocer los diversos contrastes anacrónicos que se generan. Aun así, el hecho de reconocer el tipo de pintura con la que se corresponden las láminas en las que la artista interviene, permite abordar el proceso de significación de manera más abierta.

Si atendemos más detenidamente a los diversos elementos que conviven en las obras, por un lado nos encontramos, tal y como hemos señalado, situaciones y elementos propios de una cultura moderna, ligada al ocio. Gente que charla y se divierte, bañistas en torno a un lago, bares y hoteles que invaden la naturaleza atrayendo al público con carteles luminosos y de grandes dimensiones. Chicas en bikini entre animales de caza, alusiones a la iglesia como parte del espectáculo de la sociedad de consumo, automóviles americanos situados en medio del bosque.

Por otro lado, puede reconocerse un tipo de arte costumbrista ligado al romanticismo. Llanamente expresado, es un tipo de expresión pictórica que buscaba reflejar las distintas realidades de cada pueblo dando muestra de sus hábitos y costumbres. Trataba así de hacer frente al cambio de valores que trajo consigo la industrialización, de la cual se temía la uniformidad tanto de personas como de naciones⁶⁹⁸. En palabras de Antonio Reina⁶⁹⁹:

El costumbrismo, [...] al presentar tipos, escenas o situaciones realiza una exaltación del pueblo como depositario y perpetuador de unas tradiciones y de un modo de ser seculares, frente a una burguesía que al adoptar formas y modos extranjeros ha perdido su carácter "nacional". De ahí, que el personaje se convierta en tipo y la escena o situación pase a ser definidora del carácter particular y genuino de una ciudad, región o colectividad.

De esta visión que considera el ser y situación del pueblo fuera del momento histórico, y lo presenta como natural y espontáneo, son eliminados los aspectos críticos de la realidad. El mundo del trabajo, el discurrir diario y cotidiano, todo contraste acusado están casi ausentes.

En suma, en toda creación costumbrista hay negación de las contradicciones y cambios de la vida social; nostalgia por una situación perdida o a punto de desaparecer, y a la vez complacencia y orgullo por situaciones concretas en donde aún perduran lo genuino y particular.⁷⁰⁰

Puede así considerarse que en las obras de Rumí surge un conflicto que va más allá de mostrar las diferencias entre dos formas de expresión pictórica. Se nos ofrece el choque entre dos sociedades cuyos valores son de diversa índole. Frente a la pintura costumbrista centrada en dar muestra de sus tradiciones, aparece ante

⁶⁹⁸ Vid. Reina Palazón, Antonio, "El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX". *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso "El costumbrismo romántico"* (27-30 mar. 1996, Nápoles, Italia). Centro Internacional de estudios sobre el romanticismo hispánico "Ermanno Caldera", Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Roma: Bulzoni, p. 265. Disponible en línea, vid. URI: cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/menu/roman_seis.html

⁶⁹⁹ Antonio Reina Palazón (Puebla de Cazalla, Sevilla, 1947).

⁷⁰⁰ Reina Palazón, 1996, p. 268.

nosotros la representación de la vida moderna, fruto de los cambios a los que el costumbrismo quiso hacer frente.

Según nos ha indicado la artista, “*Slumming on Past* presenta el umbral que invita a un irreverente paseo por las escenas costumbristas de otra época”. Todo ello nos permite reflexionar acerca del cambio que han sufrido los valores relativos a lo tradicional, acerca los hábitos actuales de la clase media occidental, y sobre el modo en el que van transformándose las costumbres, y con ellas el entorno en el que vivimos. En suma, son imágenes cargadas de elementos que contrastan entre sí, y que al mismo tiempo forman un todo coherente llevando al espectador a preguntarse a sí mismo cuáles son las conexiones que los unen. Nos encontramos así con un contraste entre dos épocas capaz de poner en cuestión los valores de la sociedad actual, a través del cual consideramos que es posible adoptar una actitud irónica respecto al contenido de las obras.

Llegados a este punto, creemos que para comprender el sentido de estas obras más ampliamente resulta de gran ayuda atender al título bajo el cual se reúnen (*Slumming on Past*), dado que se trata de un elemento influyente en su significación. De hecho, esta serie de obras viene acompañada por un texto donde la artista aclara la idea que subyace bajo dicho título (de tal modo que puede considerarse como un texto directo, estrechamente ligado al proceso de significación general de la serie). Gracias a dicho texto, podemos saber que *Slumming* es una palabra inglesa que significa «visita a los suburbios», y que con ello la artista hace alusión a una práctica que se puso de moda en Inglaterra en los años 80 del siglo XX: gente rica y acomodada realizaba visitas turísticas a los barrios obreros en busca de aventura y de emoción. En este caso la artista utiliza dicha palabra para hacer referencia, en lugar de «a los barrios bajos», «al pasado», traduciendo el título como «visita irreverente y curiosa a las escenas del pasado» —cabe advertir que las pinturas costumbristas en las que interviene no son suburbios de los siglos XVII y XVII, sino escenas idealizadas. Observamos, así, que el título de la serie y el texto que la

acompañía cumplen una función complementaria, ya que consiguen orientar la significación de las obras.

Con todo, se abre una vía significativa que nos invita a reflexionar acerca de las necesidades sobre las que se sostiene la cultura del ocio, e incluso acerca de las diferencias de clase y de sus modos de entretenimiento. Más aún, puede interpretarse que es un modo de llamar la atención sobre el hecho de que a menudo los entretenimientos parecen agotarse en sí mismos a falta de valores más fuertemente arraigados a lo puramente humano y natural, de tal modo que acaban por generar la necesidad de cambiar de escenario; de buscar una realidad diferente, de volver al pasado, a aquello que ha quedado atrás. De algún modo, se pone en evidencia la inestabilidad de una cultura basada en el ocio. Pero, al mismo tiempo, si le damos la vuelta a esta perspectiva, puede comprenderse como una burla a los valores del pasado, entendiendo que la artista interviene en la idealización de escenas pasadas rompiendo su calma y sosiego, rompiendo el silencio de la naturaleza, por medio de intromisiones paradójicas y antitéticas, que las convierten en un parque temático donde casi puede oírse el murmullo de la gente que charla y se divierte. La idealización de los paisajes que antaño no tenían más pretensión que ser contemplados se transforma así en escenario de las vivencias de los nuevos personajes, que parecen no prestar atención al entorno en el que se encuentran.

Observamos, igualmente, que en la mayoría de las obras aparece algún tipo de escrito; generalmente son carteles, neones o señales de tráfico. Todos ellos están escritos en inglés, pero ello no implica una localización concreta de las escenas. Según Rumí, el motivo principal de que el inglés prime en los breves textos que pueden leerse no es sino la cualidad *cool* que el uso de términos extrajeros, en gran parte ingleses, ha llegado a conseguir en algunas esferas de la sociedad. Puede por tanto comprenderse como un guiño que la artista lanza al espectador, mediante el cual le induce a reflexionar acerca de la relación entre la cultura del ocio y la superficialidad de los valores que la misma puede promover.

Dichos escritos que forman parte de las obras, influyen en ellas de manera directa. Generalmente se comportan como un elemento formal más que no añade ningún tipo de información que influya directamente en la significación de la obra, si bien en algunos casos cumplen una función complementaria, ampliando las vías de significación que se abren por medio de las imágenes. Como ejemplo de ello proponemos la obra *Live Show* [El show vivo], donde nos encontramos con un cartel de color rosa homónimo al título de la obra –de tal manera que este último adquiere un mayor valor en el proceso de significación.



86. *Live Show*, collage y técnica mixta sobre tabla, 56x46 cm., 2008.

En *Live show* puede observarse una muestra de dicha característica *cool* ligada al inglés (la voz inglesa *show* ha sido incluso aceptada por la Real Academia Española). De esta manera, el mensaje interno a la obra se vuelve un elemento de la misma (y con ella el propio título). Consideramos que cumple una función

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

complementaria, ya que el proceso de significación que se abre a través de la contrariedad que contiene la imagen se ve ampliado mediante el texto. Si atendemos a la imagen, en ella puede observarse una escena de caza donde varios perros atacan a un cévido, y en la parte izquierda nos encontramos con una chica de espaldas que lleva un biquini rosa, situada de pie y con una pose delicada. Se encuentra fuera de lugar (con respecto a los animales y al entorno) pero pictóricamente está integrada en la escena. El contraste entre la chica y el entorno se ve acentuado y completado por el texto interno a la obra, ya que en cierto modo define la vida como un *show* —lo que se traduce como una exhibición, un espectáculo público—. Se nos induce así a concebir la obra como un ejemplo de las contradicciones que priman tanto en la sociedad como en el curso de la naturaleza. Cabe señalar que se trata de una obra en la que puede reconocerse cierta similitud con el tríptico de Sandro Botticelli *Tres escenas de la Historia de Nastagio degli Onesti* (1483 o 1487), obra que ha sido, a su vez, versionada por el pintor Alberto Gálvez.



87. *Historia de Nastagio degli Onesti* (escena primera), técnica mixta sobre tabla, 83x138 cm., 1483. Sandro Botticelli



88. *El cuento de Anastasio degli Onesti*, óleo sobre lienzo, 200x85 cm., 1998. Alberto Gálvez

Para reconocer la referencia a las obras de Botticelli y Gálvez es necesario cierto conocimiento respecto a la historia del arte. Es, sin embargo, una relación que no influye en la significación de la obra, ya que se trata de obras que representan una historia de desamor, narrada en una novela corta del libro *Decameron* de Giovanni Boccaccio.

Continuando con el universo de *Slumming on Past*, observamos que, tal y como hemos indicado, en muchas de las obras los textos aparecen representados como si fueran carteles de neón de los que señalan la existencia de un local o establecimiento. Es el caso de la obra que mostramos a continuación, titulada *The Past is Fun* [El pasado es divertido].



89. *The Past is Fun*, collage y técnica mixta sobre tabla, 45x37 cm., 2008.

En la obra recién citada nos encontramos con un chico joven cuya postura parece inestable. Podría decirse que está ebrio, ya que, además de su aparente inestabilidad, se encuentra en medio de un bosque donde pueden observarse dos neones anunciando un bar y una sauna, y otros dos con símbolos que publicitan un local de striptease y un casino; todos ellos están sujetos a los árboles del bosque, y se integran en la obra como elementos formales de la misma, proporcionando un interesante juego de luces. En este caso se presentan como elementos que cumplen una función dirigente, pero no tanto en calidad de textos sino de símbolos, ya que gracias a ellos la escena adquiere un valor significante que de otro modo estaría ausente. Observamos, así, que se trata de elementos que no son propios de dicho espacio natural —*adjunción*—, promovándose una situación antitética, ya que se ponen en juego dos entornos antagónicos, el natural y el urbano, el bosque y la ciudad. Ante esta oposición el espectador se encuentra en un conflicto de sentido que puede provocar reflexiones relacionadas con la naturaleza del ser humano y

con su intervención en el medio ambiente, promoviendo así un discurso acerca de la discordancia entre la naturaleza y la sociedad de consumo. El título, por su parte, cumple una función complementaria, ya que dota la obra de un significado aún más completo: indica que el pasado es divertido, pero dicha diversión está retratada en un paisaje boscoso, y es aludida por medio de elementos que están fuera de lugar. Lo cual hace pensar que el pasado es divertido solo en el caso de que uno se lleve consigo el ocio del presente, y por ende, nos induce a considerar que hemos llegado a un punto en el que tal vez no sepamos disfrutar de la naturaleza sin ciertos hábitos propios de la sociedad de consumo. Al mismo tiempo, la escena puede ser interpretada como una representación de las incongruencias que a menudo tienen lugar cuando uno se encuentra en un estado ebrio: en este caso el chico se encuentra, paradójicamente, en un bosque y rodeado de carteles que publicitan locales en la ciudad (el paraje urbano ha sido sustituido por el bosque). En tal caso podría comprenderse como una burla al comportamiento humano, especialmente cuando ha abusado de algún tipo de droga.

Queda así de manifiesto que ante una misma imagen es posible adoptar diversos puntos de vista y desarrollar diversos tipos de interpretaciones, dependiendo de la experiencia y de las ideas de cada intérprete. Al mismo tiempo, puede observarse que dependiendo del enfoque que se adopte, es posible reconocer un tipo u otro de estrategia retórica. En la obra recién citada, por ejemplo, en primer lugar hemos detectado una antítesis (adjunción de los neones en el bosque), mientras que, en segundo lugar hemos reconocido una paradoja (sustitución de la ciudad por el bosque).

Volviendo al conjunto de la serie, y a partir de los ejemplos propuestos, observamos que se trata de obras dirigidas, ante todo, por contrastes que ponen en evidencia la incoherencia que yace bajo la sociedad en la que vivimos. Para ello, la artista se sirve de una estrategia de referencia, al apropiarse del estilo pictórico costumbrista y paisajístico de otra época. Y tal y como hemos observado, estas obras contienen otro tipo de apropiación, dado que están realizadas directamente sobre obras

previamente existentes; aun así, los conflictos y contrastes que se generan no se deben a dicho factor.

En suma, se trata de obras capaces de provocar una sonrisa que surge del divertimento de entrelazar y crear las historias que subyacen bajo cada una de ellas. Una sonrisa que, no obstante, albergará diversos sentimientos dependiendo del tipo de reflexiones en las que se sumerja cada espectador, pudiendo llegar a convertirse en motivo de seriedad. A través de ellas se abren discursos en torno a los hábitos del ser humano, sobre su incursión en la naturaleza y sobre la sociedad de consumo, que tomarán un rumbo u otro dependiendo del tipo de asociaciones que realice cada espectador, así como de su experiencia y conocimientos previos. Consideramos, por tanto, que pueden ser capaces de despertar una mirada irónica, ya que están compuestas por una serie de contrastes que inducen al espectador a trascender la lectura superficial de las escenas y a realizar una reinterpretación tomando cierta distancia respecto a las convenciones relativas tanto a la pintura como a la sociedad en la que vivimos. Con ello, puede decirse que, en general, el principal contraste que nos invita a acoger una perspectiva irónica es el que sucede entre la técnica empleada para realizar las obras y el contenido de las mismas.

Para poder observar más detenidamente el modo en el que pueden llegar a suscitar ironía estas obras, a continuación nos centraremos en una de ellas en concreto. Aun así, cada una difiere del resto, de tal manera que la ironía que puedan promover será generada a partir de diversas claves. En este caso hemos escogido una obra que consideramos que ofrece una serie de indicadores que hacen patente la intención lúdica de la artista y la capacidad de la propia obra para impulsar al espectador a adoptar una actitud irónica respecto a la escena.

Carol & Marta. Collage y técnica mixta sobre tabla, 45x37 cm., 2008.



(Ilustración no. 90)

Nos encontramos ante una imagen delimitada por un paspartú recubierto de tela verde estampada, que contrasta con los colores cálidos que inundan la escena. La obra está, a su vez, presentada con un marco dorado de estilo rococó que rememora pinturas pertenecientes a otra época. A causa de la enmarcación, el tamaño de la imagen que acabamos de mostrar es reducido, de modo que a continuación la presentamos sin el marco dorado, con tal de poder observarla más detalladamente.



(Ilustración no. 91)

En la imagen observamos un bosque pintado con colores terrosos. Puede decirse que no es acorde a las dos figuras que predominan en la escena, ya que se trata de dos mujeres representadas con una gama de colores más amplia. Estas se encuentran sentadas en un pequeño claro del bosque. Una de ellas lleva un vestido semejante al vestido de Blancanieves, y parece estar contándole algo a la otra, posiblemente sea un secreto, ya que acerca el rostro a su oreja. Esta mujer llama la atención no solo por la alusión al cuento popular sino porque sus ropas contrastan con las de la otra, que se encuentra sobre una manta roja —estableciéndose cierta simetría entre la manta y la falda de la primera mujer mencionada—, y va vestida de manera actual, con camiseta, pantalones, y gafas de sol. Al lado de esta última puede observarse una lata con una pajita, y cerca de ella nos encontramos con un gato recostado; tanto la lata como el gato pueden considerarse como dos elementos costumbristas actuales.

Ante las mujeres se encuentran unos papeles sobre el suelo. En ellos pueden apreciarse fragmentos de mensajes de texto como los que se envían mediante los teléfonos móviles. La información se nos muestra fragmentada y confusa, pero es posible intuir que su contenido es de flirteo. Según nos lo ha explicado la propia artista, son mensajes que pertenecen a conversaciones reales de una pareja. También hay una tarjeta de visita con el nombre de un chico, canjeable por un piso, y un número de teléfono apuntado.

Esta serie de detalles nos llevan a pensar que el tema de conversación de ambas mujeres gira en torno a un argumento amoroso. Además de ello, a causa del modo en el que se acercan la una a la otra dicho argumento adquiere el carácter de un cotilleo. Se abre así una vía significativa que trata no solo en torno a cuestiones amorosas, sino también sobre la curiosidad y el interés por lo ajeno. Puede igualmente interpretarse una alusión a los nuevos medios de comunicación, que nos incita a reconsiderar el modo en el que estos han transformado las relaciones entre las personas, y en la falta de privacidad que a menudo llegan a suponer.

Si observamos la obra más atentamente, en la parte superior derecha pueden vislumbrarse otras dos mujeres, de las cuales tan solo pueden verse los rostros. Cerca de ellas, más al fondo, nos encontramos con una mujer de espaldas y con un hombre de perfil que parece estar hablando con ella. Estas cuatro figuras parecen fundirse con el entorno, ya que están pintadas con la misma gama de colores que el bosque, perdiendo protagonismo en la escena. No obstante, consiguen enfatizar las connotaciones recién citadas ligadas al secretismo, ya que provocan la sensación de que las dos mujeres situadas en primer plano estén en un bosque por el que pasea más gente que podría escuchar su conversación.

Llegados a este punto, resulta de interés observar la obra sobre la que la artista ha intervenido en este caso. Tal y como hemos señalado anteriormente, al espectador no se le ofrece la oportunidad de conocerla. Aun así, creemos adecuado mostrarla para poder observar los cambios que sufre la obra original. Se trata de un cuadro

del pintor francés Jean-Antoine Watteau⁷⁰¹, titulado *L'échelle de l'amour* [La escala del amor, o La canción del amor].



92. *L'échelle de l'amour*,
óleo sobre lienzo,
51'3x59'4 cm., 1715-1718.
Jean Antoine Watteau.

Al observar la lámina sobre la que la artista ha trabajado, podemos reconocer que el tema amoroso subyace bajo ambas obras. No obstante, en la pintura original el vestido de la mujer que se repite en ambas obras no hace alusión a Blancanieves, ya que está en armonía con las vestimentas que pueden observarse en los demás personajes, y no existen otro tipo de elementos que nos lleven a pensar en ello. Advertimos, así, que la relación con el cuento popular puede considerarse como una sugestión personal, dado que el vestido no es exactamente el mismo que el de la princesa de Disney. Aun así, se trata de una apreciación que, desde nuestro punto de vista, se ve enfatizada por el texto interno a la obra, situado a modo de letrero que cuelga de la parte superior derecha del cuadro, y que en cierto modo caracteriza la imagen como si de una viñeta se tratase. El texto dice lo siguiente: “Venga tonta, ¿dónde... en serio? ...tan azul? ...no, no, no ...bueno sí”. Dada la

⁷⁰¹ Jean-Antoine Watteau (Francia, 1684-1721).

postura de las mujeres representadas y la fragmentación de la información, parece reproducir la conversación que están manteniendo entre ellas. Aun así, suscita cierta extrañeza, ya que las dos mujeres están presentes pero la información se nos ofrece interrumpida, de tal manera que se asemeja a una conversación telefónica. Aspecto que nos recuerda los mensajes telefónicos que pueden observarse en los papeles, y que nos hace pensar de nuevo en la influencia que los medios de comunicación tienen en las relaciones personales.

Tal y como hemos indicado, el texto subraya el hecho de que una de las mujeres lleve puesto un vestido similar al de Blancanieves, ya que habla acerca de algo azul, lo cual nos lleva a asociar la conversación con el príncipe azul que devuelve la vida a la princesa al final del cuento. De tal forma que se produce una conexión entre texto e imagen, y se genera, igualmente, un conflicto entre ficción y realidad que deja abierto el proceso de significación para que el espectador realice sus propias cábalas. De hecho, Rumí nos ha señalado que le gusta jugar con la información fragmentada para que la imaginación del espectador pueda conformar su propia historia. Dicha fragmentación se presenta como una supresión de información que, de algún modo, nos invita a construir la historia según nuestro propio parecer.

De este modo, se crea una cadena significativa sobre las relaciones amorosas, y acerca del papel que la mujer cumple en los vínculos personales e incluso en la sociedad en general. Asimismo, se abre un discurso en torno al rol de las princesas de los cuentos, siempre protagonistas pero cuya vida y libertad dependen del personaje masculino, lo cual nos incita a reflexionar sobre el modo en el que dicha situación se relaciona con la realidad en la que vivimos.

Paralelamente, resulta reseñable que en este caso el texto ha sido representado como si fuera un letrero de luces led rojas. Este detalle puede interpretarse como un homenaje a Jenny Holzer⁷⁰², una artista estadounidense cuya obra generalmente

⁷⁰² Jenny Holzer (EE.UU. 1950).

está conformada por textos, a menudo expuestos con letreros luminosos. Estos últimos los expone como si de carteles publicitarios se tratase, lo cual le permite llegar a un público más amplio, pero los mensajes que en ellos pueden encontrarse son de carácter reflexivo. No obstante, es un homenaje que no supone ningún tipo de cadena significativa paralela, si bien una vez realizada la asociación, el cartel de la obra de Rumí adquiere un mayor valor comunicativo.

Aun así, tal y como hemos señalado, el letrero rojo es ya de por sí significativo, puesto que está en relación directa con la imagen, y junto a los otros breves textos fragmentados que hemos mencionado, consigue dirigir el proceso de significación de la obra. Al contrario del título, que cumple una función descriptiva, dado que está compuesto por dos nombres femeninos que no desencadenan ningún tipo de significación añadida — puede interpretarse que son los nombres de las dos mujeres principales que componen la obra.

Observamos, en suma, que son varios los pequeños detalles capaces de inducirnos a adentrarnos en una interpretación más intensa, y que, en cierta medida, nacen a partir del hecho de que se trata de una obra donde conviven dos épocas diferentes. Encontramos que las cartas de amor se han sustituido por breves mensajes telefónicos cuya capacidad significativa y poética generalmente es reducida, pero que, sin embargo, seguimos teniendo la necesidad de un confidente. En este caso, ese espacio de confidencialidad se ve traicionado por el paspartú verde y el marco dorado que enmarcan la obra, ya que estos consiguen amplificar y destacar la escena — *hipérbole plástica* —, rompiendo con el secretismo y acentuando la idea del interés por lo ajeno. El espectador se convierte así en *voyeur* y se vuelve partícipe de la escena, como si fuera una de las personas que pasean por el bosque.

Si nos centramos de manera más específica en la capacidad que esta obra tiene para suscitar ironía, observamos, primeramente, que el juego entre apariencia y realidad está claramente presente. Por una parte se nos muestra una escena cuyos detalles implican una lectura detenida, de tal modo que, lo que puede interpretarse con una

primera mirada, va adquiriendo nuevos matices capaces de abrir nuevas vías significantes. Por otro lado, lo que a priori puede parecer una escena distraída e incluso divertida, que nos invita a recrear un enredo amoroso, se presenta como portadora de una serie de significaciones de carácter más serio que requieren una reflexión personal por parte del espectador. Así, lo que a priori parece una escena presentada a modo de viñeta, donde puede reconocerse a dos amigas charlando sobre un tema amoroso, tiene la capacidad de inducirnos a replantearnos la influencia de los medios de comunicación en nuestras relaciones con los demás, lanzando así una crítica ante la cual el espectador deberá sacar sus propias conclusiones.

Hemos observado, igualmente, que se trata de una obra capaz de poner en cuestión convenciones ligadas a la pintura, ya que en ella conviven elementos pictóricos pertenecientes a diversas épocas. Gracias a ello, el espectador se ve invitado a replantearse cuál es la causa de que la obra genere cierta extrañeza en el contraste entre la técnica y el contenido, y a preguntarse el por qué de dicha ambigüedad.

Con todo ello, consideramos que si el espectador conoce el texto que acompaña la serie a la que esta obra pertenece, las vías significantes se multiplicarán y podrá acoger mayor distancia respecto a lo representado, viéndose impulsado a reconsiderar las conexiones que surgen entre los diversos elementos que componen la obra, y a tener presente la relación entre la pintura y los valores del pasado y del presente. Dicho texto viene a ser, así, un indicador que nos permite reconocer que la obra alberga un doble sentido, y que cabe la posibilidad de que pueda ser observada a través de una mirada irónica.

Del mismo modo, la asociación con Blancanieves puede inducir al espectador a pensar que la chica que va vestida de manera actual se ha adentrado en un mundo de ficción, donde Blancanieves le cuenta su historia como si lo hiciera desde fuera del cuento, desde su propio punto de vista. Se fusionan así dos épocas, subrayándose los cambios que ha habido a lo largo del tiempo en lo que a las

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

relaciones amorosas respecta, y acerca del rol que la mujer cumple en las mismas. Con ello, debemos señalar que, según nos lo ha explicado la artista, las connotaciones relativas al príncipe azul y a Blancanieves, que a nuestro parecer son una clave significativa de esta obra, no son intencionadas. Lo cual demuestra, una vez más, la gran capacidad polisémica de las imágenes pictóricas y la subjetividad inherente a cualquier interpretación, así como la proyección inconsciente del imaginario de cada artista en sus obras.

Por último, observamos que el principal conflicto que dirige el proceso de significación de la obra, y que es capaz de suscitar ironía, es provocado por las relaciones que surgen entre el tipo de representación formal y el contenido de la misma. Se corresponde, por tanto, con el primer tipo de contrastes que hemos expuesto en el tercer capítulo de esta investigación. Con ello, debemos indicar que en este caso existe igualmente una estrategia de apropiación de un estilo ajeno, y que si bien no es el factor que consigue generar un conflicto que promueva ironía, ayuda a que observemos la obra a través de una mirada incrédula, enfatizando de algún modo la posibilidad de que asumamos una perspectiva irónica.

4.3 KEPA GARRAZA

En un contexto más cercano nos encontramos con la obra del pintor Kepa Garraza⁷⁰³ (Berango, Vizcaya, 1979). A lo largo de su trayectoria artística ha realizado diversas series de obras que desprenden, todas ellas, una intención crítica; en algunos casos planteada de manera más directa respecto a la realidad en la que vivimos, y en otros casos más fuertemente ligada al panorama artístico. Aspecto que ha llamado nuestra atención, y gracias a ello hemos podido entrar en contacto con un artista cuya obra busca, de manera intencionada, despertar una actitud irónica en el espectador. A continuación exploraremos cada una de las series, con tal de observar dicha capacidad para suscitar ironía.

A lo largo de la última década este artista ha realizado diversas series de obras, cuyo proceso de significación funciona por medio de un mecanismo similar. Cada una de ellas recrea una historia ficticia, donde pueden encontrarse personajes y escenas relacionadas con la realidad en la que vivimos. Son así capaces de generar un conflicto entre ficción y realidad que obliga al espectador a adoptar una mirada incrédula, y a reconstruir cada historia desde su propio enfoque personal.

Las tres primeras series realizadas por este artista entrañan una crítica acerca de valores ligados al arte, haciendo referencia tanto al mercado y al sistema museístico como a la idolatría de artistas con renombre, y a la fama que estos llegan a alcanzar. Seguidamente, nos encontramos con una serie que pone en tela de juicio el funcionamiento de los sistemas de poder propios del ámbito socio-político, y que lanza, igualmente, una interrogación sobre la veracidad atribuida a las imágenes y a la información que retransmiten los medios de comunicación. En su última serie, que se encuentra en proceso de creación, Garraza vuelve de nuevo a cuestionarse el devenir de la sociedad en la que vivimos, proponiendo unas obras donde se muestra, según nos lo ha indicado él mismo, una ficción que relata el catastrófico

⁷⁰³ Para acceder al conjunto de su obra, vid. URI: kepagarraza.com

porvenir de la sociedad actual. Tratándose de series que, tal y como podremos observar, funcionan en base a parámetros similares en su proceso de significación, en este caso consideramos que lo más adecuado es observar cada una de ellas, para luego realizar una breve exposición del modo en el que significan y de su capacidad para generar ironía.

Primeramente es necesario tener en cuenta que cada una de las series va acompañada por un breve texto que explica la idea general que subyace bajo ellas. Son por tanto textos directamente relacionados con las obras, ya que el espectador puede acceder a ellos al observarlas. Aun así, Garraza nos ha señalado que dichos textos se encuentran en la sala donde se exponen las obras, pero que su presencia no es demasiado explícita, de tal manera que el espectador no se ve inducido a leerlos. De hecho, si bien se trata de explicaciones que funcionan como puntos de referencia que ayudan al espectador a adentrarse en cada historia, su lectura no resulta imprescindible, dado que las propias obras dan pie, por sí mismas, a adentrarse en el discurso general que ofrecen. No obstante, puede decirse que son textos que cumplen una función complementaria, puesto que permiten acercarse al pensamiento del artista, lo cual en cierto modo complementa el discurso que tiene lugar a partir del contacto entre el espectador y las obras.

Debe advertirse, con ello, que todas las series invitan a reflexionar sobre temas de corte general, sin plantear una crítica que derive en un juicio concreto, por parte del artista, acerca de lo que se plantea. Aun así, tal y como podrá observarse, a causa del tipo de expresión formal, de la elección de temas tan concretos, y del hecho de que la voluntad crítica sea tan patente, es posible reconocer, en cierta medida, no tanto la inclinación ideológica como el posicionamiento general del artista respecto a cada tema. Ello no implica, sin embargo, que Garraza exponga un punto de vista concreto que pueda dirigir el pensamiento del espectador. De tal modo que cualquier persona, con un conocimiento contextual general relativo a la cultura y a la sociedad occidental, se verá inducida a replantearse los convencionalismos a los que se hace referencia, y a sacar sus propias conclusiones. Por lo tanto, incluso

teniendo en cuenta la información que los textos proporcionan, el espectador deberá desarrollar su propio discurso personal.

Recordamos que, tal y como hemos indicado, las tres primeras series plantean cuestiones ligadas al sistema artístico, a las convenciones que se establecen en su funcionamiento y a las ideas que de él se desprenden y que inundan el imaginario colectivo. La última de las series y la que está en proceso de creación, ambas ofrecen una mirada crítica respecto a convenciones relativas a temas socio-políticos. A continuación abordaremos cada una de ellas, para poder observarlas más detenidamente.

Fallen Angels [Ángeles caídos]. 2006-2007

Esta serie está compuesta por doce obras en las que puede observarse la recreación de la muerte de diversos artistas reconocidos. Según Garraza, es una reflexión acerca de la naturaleza del mundo del arte, de sus mitos y perversiones. Con ello, su intención es llamar la atención sobre el hecho de que a menudo se enfatiza hasta tal punto la vida y la muerte de los grandes artistas, que llega a generarse un mito que se vuelve parte de la historia del arte. Así, en la entrevista nos ha expresado que su propósito principal es que el espectador reflexione acerca del nivel de veracidad relativo a los relatos que giran en torno a los artistas legitimados.

A este respecto, son oportunas unas palabras de Rudolf y Margot Wittkower⁷⁰⁴, quienes, en un estudio que trata de esclarecer las características de la personalidad creativa, acaban por considerar que “es una mezcla de mito y realidad, de

⁷⁰⁴ Rudolf Wittkower (Berlín 1901-Nueva York 1971). Margot Wittkower (Berlín 1902-Nueva York 1995).

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

conjeturas y observaciones, de ficción y experiencia lo que definió, y aún define, la imagen del artista”⁷⁰⁵.

Las obras que conforman *Fallen Angels* han sido realizadas a partir de ideas y escritos provenientes de la historia del arte. Están planteadas como si se tratase de grandes pinturas de la tradición clásica, donde en lugar de mostrar las grandes hazañas de famosos pintores puede observarse su dramática muerte como reflejo de sus fracasos, frustraciones y amarguras. Tal y como lo explica Garraza en el texto que acompaña a la serie, presentan “la reconstrucción contemporánea de la imagen del artista romántico, inextricablemente vinculado a su destino y a los sufrimientos de su actividad creativa”⁷⁰⁶. A continuación proponemos tres de las obras que componen la serie.



93. Amadeo Modigliani, *París, 1920*, óleo sobre lienzo, 150x200 cm., 2006.

⁷⁰⁵ Wittkower, Rudolf y Margot (1963), *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (trad. Deborah Dietrick). Madrid: Cátedra, 1982, p. 275.

⁷⁰⁶ Garraza, Kepa. Vid. URL: kepagarraza.com/works/fallen-angels/

La muerte de Amadeo Modigliani está relacionada con una vida bohemia plena de excesos. Según nos ha señalado Garraza, lo que le llevó a realizar esta obra fue la particular historia que envuelve la muerte de este artista, que, al parecer, tras trasnochar durante tres días su mujer se lo encontró moribundo, rodeado de botellas de champán y de latas de sardinas abiertas. Un hecho que, dentro de su dramatismo, adquiere cierto cariz irreal a causa de la particularidad de la situación. Garraza ha representado dicha muerte con un estilo limpio y definido, que contrasta de algún modo con el carácter del relato. Podemos observar que Modigliani aparece acostado sobre un colchón situado en el suelo, rodeado de latas abiertas y de tres botellas de vidrio. Junto a él también pueden observarse un lienzo del revés apoyado sobre la pared, detalle que alude a su condición de pintor, y un pequeño retrato de sí mismo situado en la pared. Dos elementos que permiten, a un espectador con el conocimiento necesario, reconocer al artista representado sin necesidad de leer el título de la obra.



94. Mark Rothko, *New York*, 1970, óleo sobre lienzo, 114x162 cm., 2006.

En la obra que muestra al artista Mark Rothko, la muerte es más evidente, ya que puede observarse el cuerpo de un hombre desnudo, que parece estar sangrando por

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

las muñecas, dentro de una bañera llena de agua ensangrentada. Una manta del mismo color que la sangre cubre su rostro, lo cual permite no humanizar tanto la escena, y que tomemos cierta distancia respecto a la tragedia. Si atendemos al caso de Rothko, podemos saber que su muerte fue por suicidio, tal y como lo sugiere la obra de Garraza. Sin embargo, si bien es verdad que se seccionó las venas del antebrazo, su cadáver no fue encontrado desnudo en una bañera sino semidesnudo y sobre un charco de sangre, en el suelo de la cocina⁷⁰⁷. Un hecho que demuestra que Garraza, si bien se basa en las historias atribuidas a las diferentes muertes, propone una interpretación personal de las mismas.



95. Ana Mendieta, *New York*, 1985, óleo sobre lienzo, 110x170 cm., 2007.

Si atendemos a la trágica muerte de Ana Mendieta, observamos que fue un suceso que dio pie a diversas controversias, dadas las circunstancias en las que se produjo. Esta artista cubanoamericana murió a los 37 años tras una fuerte discusión con su marido, el artista Carl André. Cayó por una ventana, y el marido fue el único testigo del suceso. Si bien se consideró que fue un suicidio, es una muerte que quedó envuelta por la duda. En la obra de Garraza nos encontramos a Mendieta

⁷⁰⁷ Vid. Breslin, James E. B. (1993), *Mark Rothko: A Biography*. Chicago: University of Chicago Press, p. 522. Para más información vid. Paulo, Míriam, "Mark Rothko y el artista que nunca fue: la narrativa del espacio en los *jointed-schemes*". *Disturbis* [en línea]. No. 19 (otoño 2011). Disponible en URI: disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_10.html

tumbada sobre un suelo de baldosas que consigue descontextualizar la escena. Bajo su cabeza se extiende un charco de sangre, único indicador de que se trata de un cadáver. Queda así en manos del espectador investigar acerca de la muerte de esta artista, ya que no da ningún otro dato que pueda ayudar a conocer las circunstancias en las que se produjo. Aspecto que, de algún modo, subraya el hecho de que la intención de Garraza no es tanto el relato de cada muerte en particular sino el discurso que se abre gracias al conjunto de las obras.

Las tres pinturas recién citadas conforman un claro ejemplo de las obras que componen la serie. Primeramente, observamos que los títulos que las acompañan son de carácter descriptivo. Indican el nombre del artista representado, y el lugar y la fecha de su muerte. No ofrecen, por tanto, ningún tipo de información acerca de ellos. Aun así, el desconocimiento de la historia ligada a cada artista representado no implica que el espectador no pueda adentrarse en el proceso de significación de la serie, dado que las obras funcionan como un conjunto signifiante que trasciende el relato de cada una de las muertes. Con ello, consideramos que en este caso el texto que acompaña a las obras cumple una función complementaria, pero que, dependiendo de las capacidades asociativas de cada espectador, puede llegar a constituirse como un texto que dirige el proceso de significación.

Si atendemos a los aspectos formales, observamos que todas ellas están realizadas por medio de un estilo hiperrealista, que de algún modo enfatiza el conflicto entre realidad y ficción que generalmente se les atribuye a las obras pictóricas. Se nos induce así a dudar sobre la veracidad de cada escena, acentuándose el contraste entre apariencia y realidad. Una sensación que se ve subrayada por la pulcritud y la frialdad de las escenas, ya que si bien se trata de la representación de diversas muertes, muchas de ellas bañadas en sangre, llama la atención la limpieza y la claridad que las define, acompañada por un tipo de luz blanca que no proporciona grandes contrastes. Así, estas obras son capaces de generar un conflicto de emociones en el espectador, dado que muestran diversas muertes y sin embargo no producen una sensación de malestar, sino más bien de incertidumbre. Estos

aspectos consiguen, a su vez, provocar cierta sensación de distanciamiento respecto al verdadero contenido trágico de las obras. Un distanciamiento que se ve incrementado por el carácter aséptico y minimalista de los espacios recreados, ya que puede considerarse más propio de la sociedad actual que del tiempo al que pertenecen los artistas representados, generándose así una incongruencia anacrónica.

Al mismo tiempo, también nos vemos inducidos a asumir cierta distancia respecto a cada escena por el hecho de que en ninguna de las obras puede verse el rostro de los artistas representados, lo cual reduce el nivel de dramatismo de las escenas. Además de ello, se trata de un aspecto especialmente significativo, dado que al quedar oculta su identidad, se ven situados al mismo nivel que cualquier otra persona. Es decir, si bien la vida de los artistas a menudo es relatada y considerada como si poseyeran una identidad extraordinaria, una identidad construida por medio de su modo de concebir el mundo y de expresar su perspectiva por medio del arte, que parece situarlos por encima del resto de la humanidad, al final todos compartimos un mismo fin, que se cumple más allá de la identidad de cada cual.

Puede adoptarse, sin embargo, un punto de vista más complejo. Esto es, si bien la muerte nos iguala, también es cierto que los artistas perviven a través de sus creaciones. Así, esta serie puede ser interpretada por medio de un discurso acerca de la supuesta genialidad de los artistas y del sacrificio que la misma conlleva. Discurso que se abre no solo por una mera conjetura, sino porque es apoyado por el título de la serie, *Fallen Angels* [Ángeles caídos], ya que este aporta información que puede ayudar al espectador a dirigir el rumbo de sus reflexiones; cumple, por tanto, una función complementaria, o incluso dirigente, dependiendo de las asociaciones de cada espectador.

En la tradición cristiana, los *Ángeles caídos* son aquellos expulsados del cielo por revelarse contra los mandatos de Dios. Surge así un vínculo respecto a los orígenes mitológicos del arte y la cultura, donde el artista, parangonado con Prometeo, es

considerado como un intermediario entre lo divino y lo terrenal que sufre el castigo de los dioses por haberse entrometido en su terreno, pero aceptado en la sociedad por ofrecer un modo de superar las imperfecciones de la vida terrenal a través del arte⁷⁰⁸, si bien a menudo sufrirá una vida de marginación e incompreensión —he ahí el castigo. Un tema que, planteado desde un punto de vista actual, abre un discurso acerca de la desobediencia a los sistemas establecidos por la sociedad, entendiendo que a muchos artistas reconocidos se les suele atribuir un tipo de vida y de expresión artística contrarias a lo convencional.

En suma, es una serie que pone en duda la veracidad de las historias que se narran sobre los grandes artistas, y que nos induce a reconsiderar el papel que cumplen en la sociedad. Con ella Garraza denuncia el modo en el que dichos relatos pasan a la historia llegando a mitificarse, e incluso a consolidarse como tópicos. Atendiendo a lo que nos ha expresado en la entrevista, según sus propias palabras:

En *Fallen Angels* hay una carga irónica muy importante. Es una forma de desacralizar y de reírse un poco de esa especie de idea que tenemos del artista que muere con 33 años, en unas condiciones de miseria, y luego su obra se revaloriza y se vende por cantidades astronómicas.

Al mismo tiempo, se presenta como una forma de reconsiderar el papel que cumplen los artistas, e incluso el propio arte, en la sociedad en la que vivimos. Con todo, consideramos que la carga irónica se despierta principalmente a raíz del modo en el que están realizadas las obras. Tal y como hemos indicado, se trata de imágenes hiperrealistas que generan una distancia entre la realidad representada y la realidad en la que vivimos, y que producen una sensación de incertidumbre ante la cual cada espectador deberá realizar sus propias conjeturas. Una vez dentro de la reflexión personal, son capaces de promover una emoción contrariada, ya que tratan sobre un tema ligado a la tragedia mediante un estilo pictórico frío y

⁷⁰⁸ Vid. Neumann, Eckhard (1986), *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad* (trad. Miguel Salmerón Infante). Madrid: Tecnos, Metrópolis, 1992, pp. 72-75.

calculado, pero que adquiere al mismo tiempo un fácil ritmo de lectura que nos lleva a observar cada obra con curiosidad. Tiene por tanto lugar un contraste entre el contenido de las escenas y el modo en el que han sido representadas, que nos hace replantearnos el verdadero significado que subyace bajo ellas. Nos vemos así invitados a adoptar una perspectiva irónica que trascienda las significaciones que puedan surgir a partir de una primera mirada. De esta forma, se nos incita a realizar una interpretación más extensa y a buscar los diversos conflictos de sentido que se generan por medio del conjunto de obras.

B.I.D.A. (Brigada Internacional para la Destrucción del Arte)
2007-2010

Esta segunda serie de obras también está ligada al panorama artístico. No obstante, en este caso Garraza pretende llamar la atención sobre el funcionamiento del sistema artístico en relación con el mercado y con el sistema museístico. Para ello crea un grupo terrorista imaginario que, tal y como él mismo lo explica, se dedica a generar terror en el mundo del arte⁷⁰⁹.

La serie está compuesta por veintisiete obras que representan tanto acciones realizadas por dicho grupo terrorista como portadas de periódicos que son muestra de la difusión mediática de las mismas. Un ejemplo de este último tipo de obras puede observarse en la pintura que proponemos a continuación, titulada *Bild* (nombre de un diario alemán de corte sensacionalista, con gran tirada a nivel europeo). En ella aparece representada la portada del diario *Bild*, donde puede leerse, como noticia principal, “Staatsfeinde Nr. 1 und Nr. 2” [Enemigos del estado núm. 1 y núm. 2]; bajo dicha frase puede observarse una imagen donde aparecen el terrorista Osama Bin Laden y el propio Kepa Garraza, sobre un fondo neutro, y entre ellos un arma de fuego.

⁷⁰⁹ Vid. URL: kepagarraza.com/works/ibda/



96. *Bild*, óleo sobre lienzo, 60x41 cm., 2008.

En lo que a las acciones del grupo terrorista se refiere, cada una de ellas es un simulacro, una situación fingida. Están representadas de modo hiperrealista, lo cual refuerza, una vez más, el contraste entre realidad y ficción. En ellas puede observarse cómo diversas obras artísticas legitimadas en el mundo del arte son atacadas violentamente. Según Garraza, el objetivo de dichas acciones es la destrucción del sistema del arte tal y como era comprendido por la sociedad moderna, y la introducción del nuevo sistema de valores que promueve la sociedad actual⁷¹⁰. En la entrevista nos ha indicado que,

Es una forma de des-sacralizar las instituciones y los símbolos de la cultura occidental y del arte occidental, pero no solo quería hacer una labor de crítica

⁷¹⁰ Vid. URL: kepagarraza.com/works/ibda/

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

incendiaria. Lo que quería, y creo que al final lo conseguí, es que el propio espectador sacase sus propias conclusiones.

Se trata, por tanto, de una serie de obras con una clara intención crítica que requiere el compromiso del espectador, quien deberá reflexionar acerca de su propia opinión respecto al funcionamiento del sistema mercantil ligado al arte. A continuación proponemos cuatro de las obras que componen esta serie, donde pueden observarse las acciones realizadas por la susodicha brigada terrorista.



97. *Action of Assault on Art 4, Paris*, óleo sobre lienzo, 150x200 cm., 2007.



98. *Action of Assault on Art 2, Madrid*, óleo sobre lienzo, 150x200 cm., 2007.



99. *Action of Assault on Art 5, London*, óleo sobre lienzo, 114x162 cm., 2007.



100. *Action of Assault on Art 16, London*, óleo sobre lienzo, 116x116 cm., 2007.

Tal y como puede observarse, en esta serie nos encontramos con la citación de diversas obras de arte pertenecientes a artistas reconocidos. En los ejemplos propuestos pueden reconocerse obras famosas como *La balsa de la Medusa* (1819) de Théodore Géricault, *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, o *Desnudo de luna de miel* (1998) de John Currin. En este caso es necesario cierto conocimiento previo acerca de la historia del arte para poder reconocer las obras citadas. Aun así, para adentrarse en el sentido general de la serie dicho conocimiento no es imprescindible. Para desarrollar un discurso en torno a la situación del arte en la sociedad actual, es suficiente con conocer el contexto comunicativo general relativo al sistema del arte occidental.

Con ello, cabe advertir que si bien nos encontramos con la citación de diversas obras famosas, el contraste que prevalece aquí no surge a causa de su recontextualización (de hecho, aparecen situadas en museos, por lo que se presentan dentro de su contexto habitual). En este caso, que el artista haya creado un grupo terrorista se presenta como una idea que impregna el conjunto de las obras funcionando como parte de ellas, y generando un contexto particular. Consideramos, por tanto, que el contraste que prevalece bajo esta serie de obras tiene lugar entre el contexto que el artista crea y el contexto comunicativo al que hace referencia. Para ello Garraza se sirve de escenas que bien podrían pertenecer a la realidad, pero que puede reconocerse que muestran situaciones ficticias. De este modo, se refuerza aún más el conflicto entre apariencia y realidad.

Con todo, debe tenerse en cuenta que se trata de representaciones pictóricas creadas para ser expuestas, pero que ponen en tela de juicio el propio sistema pictórico. Se genera así un doble sentido de orden paradójico que obliga al espectador a replantearse el valor del arte en la sociedad actual, y su estatus como objeto de consumo. De tal manera que puede comprenderse como un intento de evidenciar el momento histórico en el que vive la pintura hoy en día. Es, a su vez, una manera de poner en tela de juicio el orden social de nuestros días, ya que la

institucionalización y el mercantilismo en el que se ve sumergido el mundo del arte no es sino un reflejo del mecanismo general de la sociedad en la que vivimos.

En suma, gracias al contexto fundado por Garraza las obras provocan una serie de contradicciones que inducen al espectador a adoptar una actitud irónica que trascienda una lectura superficial de las mismas. A través de ella, se verá promovido a desentramar los conflictos relativos al devenir del mundo del arte en su relación con las directrices sobre las que se basan el sistema museístico y la mercantilización del arte.

Kepa Garraza. 2010-2012

Esta serie está compuesta por cuarenta obras. En ellas Garraza se representa a sí mismo en una vida ficticia. Es decir, figura su alter ego, simulando el transcurso de la vida de un artista que alcanza la fama. Las obras siguen un orden cronológico, y la mayoría de ellas muestran a Garraza retratado con diversas personalidades de la política, el arte y la sociedad. Otras representan portadas de diversos diarios y revistas en las que aparece él mismo en primer plano, a raíz de su suceso en el mundo del arte. De esta forma, puede observarse cómo Garraza logra un estatus de artista reconocido. Como ejemplo proponemos a continuación cuatro de las obras que componen la serie.

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES



101. Kepa Garraza, *Julian Schnabel*. New York, 1986, óleo sobre lienzo, 55x38 cm., 2010.



102. Kepa Garraza, *Margaret Thatcher*. London, 1988, óleo sobre lienzo, 65x50 cm., 2011.



103. Kepa Garraza, *Cindy Sherman*. Los Ángeles 2000, óleo sobre lienzo, 55x41 cm., 2011.



104. *Descubrir el ARTE*, 2021, óleo sobre lienzo, 33x24 cm., 2012.

En las obras recién citadas puede observarse cómo Garraza representa el transcurso de la vida de su alter ego, envejeciendo con los años, hasta la noticia de su muerte. Una serie de situaciones ficticias que son representadas de modo hiperrealista, generándose, al igual que sucedía en las series anteriores, un claro conflicto entre apariencia y realidad.

El título de la serie es descriptivo, al igual que los títulos de las obras. En estos últimos puede leerse el nombre de las personalidades representadas, lo cual ayuda a reconocerlas, y la fecha y el lugar donde supuestamente han sido retratados. De tal modo que en este caso el espectador deberá tener únicamente un mínimo conocimiento contextual que le permita reconocer el sentido general del conjunto de obras.

En suma, se trata de una serie que nos invita a reflexionar acerca de la fama y del estatus que llegan a alcanzar algunas personas. Puede decirse que el modo en el que está expresado conlleva cierta comicidad, dada la repetición de la figura de Garraza con personalidades tan dispares. Dicha reiteración es uno de los aspectos que consiguen generar dudas sobre la veracidad de la historia que se relata, y acerca de la naturaleza de la realidad a la que se hace referencia. Se da así un contraste entre la historia ficticia que se narra y el contexto comunicativo perteneciente a la realidad en la que vivimos, contraste que nos induce a tomar un posicionamiento irónico respecto a lo que se nos muestra, y a replantearnos el tipo de sociedad en la que vivimos, especialmente en lo que a las altas esferas se refiere.

Por último cabe señalar que, según nos ha indicado Garraza, esta serie cierra un círculo: muere el "Kepa Garraza ficticio" y con él en sus obras desaparecen (por el momento) las temáticas relacionadas directamente con el arte. De hecho, a continuación podremos observar que tanto la siguiente serie realizada por este artista como la serie en la que trabaja en la actualidad, centran su atención en cuestiones que abordan otros derroteros.

Osama. 2012-2013

Esta serie está compuesta por dieciséis obras, donde efectivamente las inquietudes de Garraza cambian de rumbo. En este caso plantea un tema perteneciente al contexto socio-político actual, que gira en torno al famoso terrorista Osama Bin Laden. Según Garraza, se trata de una reconstrucción visual de la operación militar que terminó con la vida de Osama Bin Laden el 2 de mayo de 2011. En base a dicho suceso, su intención es “desarrollar una cronología visual de los momentos claves de esta operación militar y analizar las reacciones y consecuencias que la muerte de Bin Laden tuvo a escala mundial”⁷¹¹.

Dada la cantidad de material visual que procuraron los medios de comunicación acerca de la muerte de Bin Laden, en este caso Garraza fusiona imágenes extraídas de periódicos y de la televisión con elementos y escenarios imaginarios, recreando el caso desde un punto de vista personal pero influenciado por las imágenes compiladas. Crea así una serie de obras donde pueden observarse escenas que muestran momentos del suceso, y representaciones de imágenes propias de los medios de comunicación. Como ejemplo de ello proponemos, a continuación, cuatro de las obras que componen la serie.

⁷¹¹ Garraza, Kepa. Vid. URL: kepagarraza.com/works/osama/



105. *The execution*, óleo sobre lienzo, 200x300 cm., 2013.



106. *TV*, óleo sobre lienzo, 54x73 cm., 2012.

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES



107. *Celebration 2*, óleo sobre lienzo, 150x200 cm., 2012.



108. *The Times*, acuarela y gouache sobre papel, 55x35 cm., 2012.

Gracias a la fusión entre imágenes traídas de los medios de comunicación y escenas imaginadas, se genera una tensión entre apariencia y realidad que lleva al espectador a observar el conjunto de las obras con una mirada crítica y atenta. De esta forma, con esta serie se pone en tela de juicio la veracidad atribuida a las imágenes periodísticas, lo cual se acentúa por el hecho de encontrarnos ante imágenes pictóricas, un modo de expresión que conlleva, en sí mismo, una distancia respecto a la realidad, aspecto que favorece el surgimiento de la ironía.

En suma, en estas obras puede interpretarse una denuncia a la influencia que los medios de comunicación tienen en la construcción de la «realidad», o tal vez debiéramos decir que lo que pone en evidencia es el hecho de que son los propios medios de comunicación los que la construyen en colaboración con el poder económico y político, que, cada vez más, tienden a confundirse. Con ello nos vemos inducidos a reflexionar acerca de la censura que utilizan las altas esferas del poder para relatar la realidad de una manera manipuladora que consigue dirigir el pensamiento de las personas. Al mismo tiempo, se abre un discurso referente a la pintura histórica como modo de expresión que refleja la sociedad y la cultura en las que vivimos. Observamos, por tanto, que se produce un contraste entre el contexto recreado por Garraza y el contexto comunicativo al que hace referencia, ante el cual cada espectador deberá interpretar la relación entre ambos en base a sus propios conocimientos, adentrándose en una reflexión personal.

This is the end of the world as you know it [Este es el fin del mundo tal y como lo conoces]. 2013-(...).

Esta serie de obras está sin finalizar, de tal manera que no nos sumiremos en ella del mismo modo en el que lo hemos hecho con las anteriores. Aun así, cabe indicar que se trata de una serie que, al igual que la anterior, centra su interés en cuestiones ligadas a temas socio-políticos. Garraza nos ha señalado que en ella elabora una

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

cronología de ficción inspirada en la actualidad. Plantea las posibles consecuencias del sistema social actual, recreando un futuro cercano catastrofista y plagado de sucesos negativos.

Según nos ha informado Garraza, la serie estará compuesta tanto por obras de gran formato, que mostrarán escenas de los sucesos más espectaculares de cada episodio, como por obras de pequeño formato que representarán imágenes propias de los medios de comunicación. Como ejemplo de ello podemos observar la siguiente obra, donde el famoso periódico del Reino Unido *The Times* anuncia que el político y militar norcoreano Kim Jong-un declara la guerra a Corea del Sur.



109. *The Times*, June 2013, gouache sobre papel, 55x43 cm., 2013.

En el texto que acompaña a esta serie, Garraza explica lo siguiente:

Este proyecto está dirigido para pensar en la crisis económica y en sus consecuencias sociales. También trata de mostrar el sentimiento constante de la falta de futuro que surge en las sociedades contemporáneas.⁷¹²

Observamos, así, que una vez más provoca un conflicto entre apariencia y realidad que vuelve a poner en el punto de mira la veracidad atribuida a las imágenes periodísticas. Con todo, pretende incitar al espectador a replantearse cuáles son los parámetros fundamentales que forman parte de la realidad en la que vivimos, y en base a qué se conforman dichos parámetros.

Si bien la serie está en proceso, observamos que en este caso Garraza parte de una idea definida pero capaz de introducir al espectador en un juego entre realidad y ficción ante el cual se verá inducido a replantearse cuestiones ligadas a la sociedad. Con esta serie de obras pretende “articular un discurso que me permita reflexionar acerca de los hechos más relevantes de nuestra historia reciente desde la perspectiva que me ofrece la ficción”⁷¹³.

Por último, creemos que en este caso el título de la serie puede llegar a cumplir una función complementaria respecto a las obras, dado que se trata de una frase que define, de algún modo, la idea principal de la serie (cabe señalar que se trata de un homenaje a una famosa canción del grupo musical R.E.M. de título homónimo).

* * *

Una vez observadas las diversas series realizadas por este artista, creemos que se constata el hecho de que todas ellas se corresponden con un mecanismo similar en su proceso de significación. Asimismo, consideramos que para abarcarlo de manera

⁷¹² Garraza, Kepa. Vid. URL: kepagarraza.com/works/this-is-the-end-of-the-world-as-you-know-it/

⁷¹³ Garraza, Kepa. Comunicación personal [correo electrónico, 21 en. 2014].

más completa resulta necesario que las obras que forman parte de cada una de las series sean observadas en su conjunto. A continuación realizaremos una breve exposición de las características generales que comparten entre ellas, y que permiten considerar su capacidad para generar en el espectador la necesidad de adoptar una actitud irónica.

El principal aspecto que comparten las series es que cada una de ellas plantea una historia ficticia, pero narrada por medio de personajes, escenarios y elementos propios de la realidad en la que vivimos. De esta manera, en todas ellas se hace patente un contraste entre apariencia y realidad que pone en cuestión diversos convencionalismos relacionados con la realidad perceptible. Un contraste que se ve, a su vez, incrementado a causa del hiperrealismo de las imágenes, y que invita al espectador a dudar acerca de lo que se le muestra, y acerca de la realidad perceptible a la que se hace referencia.

Advertimos, igualmente, que la contextualización cumple un papel muy relevante en todas las obras de este artista, ya que es totalmente necesaria para poder comprender su sentido y adentrarse en los diversos discursos que son capaces de promover. Se trata de contextos tanto socio-políticos como relativos a cuestiones ligadas al panorama artístico.

Si atendemos a los títulos de las obras, observamos que son siempre descriptivos, de tal modo que no procuran ningún tipo de significación adicional. En relación con los títulos de las series generalmente ocurre lo mismo, excepto en la serie *Fallen Angels* y en *This is the end of the world as you know it*, donde hemos observado que el título cumple una función complementaria, dado que completa la significación del conjunto de obras sugestionando un nuevo enfoque al espectador.

Son igualmente significativos los textos que acompañan a cada una de las series. Como ya hemos mencionado, dichos textos describen la intención del artista, proporcionando al espectador una contextualización que le permite acceder, de

manera más dirigida, al principal discurso que en ellas se desata. Aun así, es necesario advertir que no definen el juicio del artista respecto a cada una de las historias, de tal modo que permiten que el proceso de significación quede abierto, instigando al espectador a reflexionar acerca de los diversos temas que se desencadenan. De hecho, en la entrevista realizada Garraza nos ha explicado que su intención no es la de emitir una opinión concreta sino la de poner en cuestión diversos convencionalismos propios de la realidad en la que vivimos, con tal de que el espectador acoja una postura crítica y reflexione sobre ellos. Dichos textos directos cumplen por tanto una función descriptivo-complementaria, dependiendo del nivel en el que cada espectador necesite valerse de los mismos para descubrir las connotaciones que cada serie es capaz de generar.

Aun así, y tomando como base la naturaleza de las obras capaces de generar ironía, a lo largo de esta investigación en diversas ocasiones hemos mencionado el hecho de que a través de la ironía no se expone un juicio concreto, pero que, en muchos casos, es posible reconocer la inclinación ideológica del artista, dependiendo del enfoque crítico que proponga. Consideramos que es el caso de las obras de Garraza, ya que en ellas puede percibirse un inconformismo respecto a la privatización y a la mercantilización del arte, a la exaltación de la fama de los artistas, y al sistema de poder bajo el que vivimos. Dicho inconformismo denota, de algún modo, un posicionamiento contra la alienación bajo sistemas convencionales y fuerzas políticas. Una de las obras donde puede percibirse claramente es, por ejemplo, *Celebration 2* (serie "Osama"), una imagen que se nos muestra en contrapicado, acentuando la exhibición de fuerza que demuestran los personajes representados, donde destaca igualmente la escultura del cañón sobre el que están situados, que contiene connotaciones fálicas y que subraya los valores y convenciones de una sociedad donde el hombre, el poder, la violencia y un fuerte arraigo nacionalista están estrechamente ligados entre sí.

Así, si atendemos a los temas que plantea Garraza, observamos que todas las series comportan una crítica acerca de convenciones ligadas a un contexto general, ya sea

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

en relación con el mundo del arte o con cuestiones socio-políticas. De tal manera que el espectador se ve inducido a reflexionar en torno al tema que subyace bajo cada una de ellas, y a reconsiderar su concepción de la realidad en la que vive.

Con todo ello, hemos podido apreciar que la mayor parte de las series nos llevan a adoptar una actitud irónica principalmente a partir de un contraste entre el contexto que en ellas puede reconocerse, es decir, la realidad pictórica creada por el artista, y el contexto comunicativo. La serie "Fallen Angels" es la única donde la ironía es suscitada por un contraste entre la expresión y el contenido.

En suma, observamos que estas series generan cierta sensación de incertidumbre, que puede provocar en el espectador la necesidad de replantearse las convenciones sobre las que se sostiene el sistema social occidental. Son por tanto capaces de promover una actitud irónica por medio de obras que no presentan escenas pertenecientes a la realidad, y que sin embargo las simulan, tanto por los motivos representados como por el tratamiento pictórico frío, neutral e hiperrealista, generando un juego ficticio que deja que cada espectador recree su propia historia. Con ello, cabe indicar que si bien las tres primeras series están ligadas al panorama artístico de manera directa, no solo ponen en tela de juicio el funcionamiento del sistema artístico en sí mismo sino el lugar que este ocupa en la sociedad.

4.4 DINO VALLS

A través de las obras de Dino Valls⁷¹⁴ (Zaragoza, 1959) es posible adentrarse en un rico e interesante universo semántico, cargado de simbolismos, realizado por medio de un estilo pictórico exquisito. La incertidumbre que generan sus pinturas, así como su capacidad para introducirnos en múltiples discursos, ha despertado nuestro interés y nos ha permitido descubrir que son capaces de suscitar un tipo de ironía que induce a la introspección.

En las obras de este artista encontramos un tipo de expresión donde la polisemia y los dobles sentidos consiguen generar un plano significativo que provoca un alto grado de incertidumbre. Ello nos impulsa a trascender una lectura superficial y a abordarlas con una mirada curiosa y atenta, a dejarnos llevar más allá de nuestra consciencia; es decir, más allá de nuestro conocimiento inmediato sobre nosotros mismos y sobre nuestro pensamiento. Tal y como podremos observar, en ellas destaca la ambigüedad referente tanto al tiempo y al espacio como a la identidad sexual. Todo ello hace que en muchas de las obras pueda encontrarse un reflejo de la ironía romántica, aquella que surge como pensamiento filosófico que trata de denunciar la inconsistencia de lo finito, y de mostrar la naturaleza dialéctica de cualquier pensamiento.

Si atendemos a ellas de manera general, primeramente llama la atención el tipo de expresión formal con el que están realizadas. Han sido ejecutadas mediante una meticulosa técnica, una factura pictórica tradicional que logra sumergirnos en una atmósfera muy particular donde se funden entre sí un tipo de figuración muy elaborada y detallada, y un simbolismo casi surrealista que nos acerca y nos aleja al mismo tiempo de nuestra realidad.

⁷¹⁴ Vid. URI: dinovalls.com

En todas ellas prevalece una gama de colores muy similar, un cromatismo apagado y sombrío que las dota de una gran fuerza expresiva. Los colores primarios tienen gran presencia, y se nos muestran a través de medidos contrastes entre colores fríos y cálidos. Aun así, están tratados de tal manera que emanan calidez, lo cual contrasta con la rigidez y el estatismo de los personajes que aparecen en ellas. Las obras están bañadas por un tenue juego de luces y sombras, generador de una armonía que inunda los colores y las formas. Todas ellas carecen de referencias espacio-temporales, aspecto que consigue descontextualizar las imágenes y que hace que todas ellas formen parte de un mismo universo semántico. Así, su contenido nos induce a ir más allá de lo que las imágenes muestran abriendo un vasto abanico de posibilidades significantes. Con todo ello, consideramos que se trata de obras que formalmente llegan a transmitir cierta inquietud, una especie de turbación que, tal y como podremos observar, es acorde con su contenido.

Si observamos el contenido de las obras, advertimos que los elementos y figuras que las componen conllevan siempre una gran carga significativa, que deberá ser descubierta por el espectador. Pero ello no implica que se trate de obras cuya significación sea de carácter inescrutable. Es decir, no se presentan como un lenguaje hermético al alcance de unos pocos, sino que invitan a cualquier espectador a adentrarse en ellas. Según nos lo ha explicado Valls en la entrevista realizada, él las considera incluso desde un sentido terapéutico. Las compara con un test de Rorschach, de tal manera que cada cual deberá penetrar en sí mismo y descubrir sus propias inquietudes respecto a los temas que las obras plantean.

En muchas de las obras se repiten una serie de diversos elementos: aparecen una y otra vez objetos de escritura, tejidos bordados de los que a menudo cuelgan hilos en su terminación, o instrumentos y objetos relacionados con el campo de la medicina. Llama la atención, igualmente, que los personajes representados en las diversas obras mantienen entre sí cierta similitud. No puede asegurarse que sean la misma persona, y sin embargo algo nos hace pensar que están relacionados entre ellos. Aspecto que genera cierta sensación de irrealidad, y que nos lleva a observarlos

como si fueran seres diferentes pero con un inequívoco aire familiar, o bien como arquetipos del ser humano. Además de ello, son personajes de apariencia andrógina; en algunas de las obras sí que es posible captar si estamos ante una mujer o un hombre, ya que a menudo aparecen desnudos, pero, aun así, llegan a hacernos dudar sobre el límite entre ambos sexos. Es también reseñable que generalmente miran al espectador, con una mirada penetrante que busca su complicidad, provocando cierta sensación de intriga e incluso de desasosiego. Por medio de la similitud y de la androginia de los personajes, Valls consigue que sean muestra de la parte física del ser humano, mientras que las miradas, cargadas de emotividad, encierran la necesidad de que el espectador descubra la verdad de su interior.

Una relación entre cuerpo y alma que se ve asociada con las diversas referencias que pueden encontrarse respecto a la alquimia. Se trata de obras donde resuenan cuestiones ligadas a la transmutación de la materia, y a la búsqueda de los cimientos sobre los que se sostiene la naturaleza humana. Advertimos, igualmente, que el campo de la medicina está muy presente, en un orden analítico y deshumanizador. Son por tanto obras capaces de introducirnos en un universo donde ciencia, arte y naturaleza están entremezclados entre sí, llevando al espectador a adentrarse en un vasto mundo significativo donde nada está definido.

Tal y como lo explica el médico y escritor Juan Fernández de la Gala,

Hay en sus cuadros [...] simbología de la cábala, de la alquimia y del psicoanálisis. Hay también una crítica a la ciencia más despersonalizada, la que clasifica, la que disecciona con frialdad afilada, la que describe el dolor y el sufrimiento con analítica morbosidad, la que observa el mundo desde la cómoda objetividad de la distancia.⁷¹⁵

⁷¹⁵ Fernández de la Gala, Juan V., "No son cuadros, son espejos. Un itinerario simbólico por las páginas de *Panace@*". *Panace@* [en línea]. Vol. XI, no. 32 (2010), p. 238. Disponible en URL: tremedica.org/panacea/PanaceaPDFs/Panacea32_Diciembre2010.pdf

En suma, puede decirse que la expresión formal de estas obras es acorde con la oscuridad que emana su contenido. Una oscuridad que es transmitida por medio de la cantidad de simbolismos que pueden encontrarse en ellas, donde el consciente y el inconsciente se buscan entre sí atrayendo al espectador a replantearse el contraste entre el bien y el mal, entre el caos y el orden, entre la ciencia y la naturaleza. Muestran así una serie de antagonismos que guardan relación con las expresiones propias del Romanticismo, y que consiguen sumirnos en un inquietante universo donde cada cual debe encontrar sus propias respuestas y, al mismo tiempo, seguir preguntándose sobre el sentido de las mismas. Siendo así, contienen una carga emotiva muy significativa, capaz de atraparnos y de inducirnos a indagar en los múltiples simbolismos que en ellas pueden encontrarse.

Observamos, con todo, que las obras de Valls mantienen entre sí una coherencia que permite identificar claramente que pertenecen a un mismo imaginario, que forman parte de un mismo universo semántico, si bien cada una de ellas tiene su propio carácter. Como primer ejemplo, proponemos una obra titulada *Imago*. En ella puede observarse la fuerza simbólica y significativa que son capaces de generar las pinturas de este artista, a través de la conjunción entre el plano formal y el plano semántico.



110. *Imago*, óleo sobre lienzo y tabla, 68x50 cm., 2000.

Esta obra es de gran sencillez y al mismo tiempo alberga una complejidad excepcional. En ella puede observarse, en un plano medio, una mujer desnuda situada en una esquina conformada entre dos paredes. Su rostro refleja aprensión, una especie de temor que se ve acentuado por el modo en el que se rodea a sí misma con sus propios brazos, y su delgadez denota un estado indefenso.

Lo más inquietante de la escena, y que de alguna manera explica el sentido de dicha sensación de desamparo y miedo, es la sombra de otra figura humana que se proyecta en la parte derecha de la obra, dejando en penumbra parte del cuerpo de la chica. La sombra proviene del mismo lugar que ocupa la figura del espectador, hacia donde la chica dirige su mirada, y donde parece estar el foco de su temor. Una mirada muy abierta y directa, con gran fuerza, y al mismo tiempo cargada de

ambigüedad, ya que parece buscar la complicidad del espectador pero también parece temer su presencia, como si fuera una amenaza.

La chica está situada sobre un fondo neutro, de tal modo que la escena aparece descontextualizada, sin darnos pistas acerca del porqué de sus miedos. El fondo es de color azul-grisáceo, un cromatismo que armoniza la escena, complementado con la calidez del color de la piel de la chica, y que llega a transmitir cierta calma o serenidad que contrasta con el contenido de la obra, que consigue, así, generar una carga emotiva contradictoria. Esta se ve incrementada por medio del contraste entre la belleza de la imagen, capaz de provocar un placer visual que atrapa nuestra mirada, y el dramatismo que en ella se oculta.

Si observamos el título de la obra, en él encontramos una acepción con gran carga significativa. *Imago* es un latinismo que viene a significar «imagen». Etimológicamente proviene del verbo *imitari* [imitar], de tal manera que puede interpretarse que lo que vemos, en tanto imagen, es la imitación de algo que no podemos ver. Una cuestión que nos lleva a replantearnos la relación entre la chica, la sombra, y nosotros mismos como espectadores. Pero el interés que encontramos en las obras de Valls por la psicología nos lleva a ir más allá, y a acudir a su significación en dicho campo. Se trata de un término acuñado por el médico psiquiatra Carl Gustav Jung⁷¹⁶ en 1911, que, llanamente expuesto, hace referencia al hecho de que las personas forman su personalidad mediante su identificación con el inconsciente colectivo.

Si nos adentramos someramente en la teoría de Jung, observamos que se pregunta a sí mismo acerca de dónde provienen la inclinación y la facultad del espíritu a expresarse simbólicamente, y ello le conduce a distinguir dos formas de

⁷¹⁶ Carl Gustav Jung (Suiza, 1875-1961).

pensamiento: el dirigido y adaptado, y el subjetivo, motivado interiormente⁷¹⁷. Según sus propias palabras,

El pensamiento dirigido o lógico es un pensamiento acerca de la realidad, es decir, que se adapta a la realidad, en el cual, expresándolo con otras palabras, *imitamos la sucesión de las cosas objetivas y reales*, de suerte que las imágenes desfilan en nuestra mente en la misma serie estrictamente causal que los acontecimientos exteriores.⁷¹⁸

Respecto al segundo tipo de pensamiento, señala que en tanto no sea corregido por el pensamiento dirigido, produce una imagen desfigurada del mundo, preponderantemente subjetiva⁷¹⁹. En este orden de ideas, más adelante Jung hace referencia a ambos tipos de pensamiento, aludiendo a su relación con el consciente y con el inconsciente, indicando que,

Mientras el pensamiento dirigido es un fenómeno totalmente consciente, no puede decirse lo mismo del pensamiento de fantasías. Sin duda, gran parte de sus contenidos pertenecen a los dominios de la conciencia; mas por lo menos otro tanto vive en una suerte de penumbra o francamente en lo inconsciente y, por ende, sólo puede conocerse indirectamente.⁷²⁰

Dicho contenido que proviene del inconsciente, al que Jung alude con el término *imago*, se encuentra ya en los orígenes más arcaicos del arte, en las imágenes funerarias. Acerca de ello Régis Debray⁷²¹ desarrolla una interesante teoría, donde alude a *Imago* como “la mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del

⁷¹⁷ Vid. Jung, Carl Gustav (1952), *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós, Psicología Profunda 7, 1963, p. 53.

⁷¹⁸ *Ibíd.*, pp. 35-36.

⁷¹⁹ Vid. *Ibíd.*, p. 53.

⁷²⁰ *Ibíd.*, p. 54.

⁷²¹ Régis Debray (París, 1940).

atrio, a cuberito, sobre el plúteo”⁷²². Era un modo de culto, para que los antepasados sobrevivieran en imagen. Debray subraya, más adelante, que la *imago* no era un pretexto, sino una «realidad»: “un cuerpo potente, activo, público y radiante, cuyas cenizas, convertidas en humo, irán a reunirse con los dioses en el empíreo (cuando los restos reales sean puestos bajo tierra), abriéndole las puertas de la divinización”⁷²³. Por tanto, dicha imagen venía a presentarse como un doble. Se pone así de manifiesto la gran fuerza simbólica de las imágenes, capaz de suplantar incluso aquello que pertenece a la realidad física, y se subraya la capacidad significativa del título de la obra, que nos induce a replantearnos la relación entre la chica representada, sus miedos y la sombra que la deja en penumbra, tal vez su propio reflejo, el reflejo de su miedo a enfrentarse con su imaginario inconsciente, al cual puede llegar a accederse por medio del Otro, que en este caso parece ser el propio espectador. Con todo, consideramos que el título de la obra cumple una función complementaria, pues se trata de una palabra que, desde nuestro punto de vista, consigue conceptualizar toda la carga significativa que contiene la imagen, permitiendo abordar la obra a través de un discurso más rico.

Llegados a este punto, el miedo de la chica se vuelve un miedo ante la figura del Otro, en este caso representada por la sombra, y por ende por el propio espectador. Pero al mismo tiempo puede interpretarse que ese Otro proyecta en realidad el propio inconsciente de la chica, ligado a la sociedad en la que vive, al imaginario colectivo, a la dificultad de enfrentarse consigo misma, con su propio reflejo, y generado por la incertidumbre que promueve lo desconocido.

En base a dicha interpretación, puede decirse que en este caso el conflicto entre apariencia y realidad tiene lugar gracias al juego que se establece en la relación entre la identidad de la chica y la identidad de la sombra. El espectador se ve como parte de la obra, pero también como un fantasma que ella proyecta. Este conflicto

⁷²² Debray, Régis (1992), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (trad. Ramón Hervás). Barcelona: Paidós, Paidós Comunicación 58, 1994, p. 21.

⁷²³ *Ibíd.*, p. 23.

sitúa al espectador en un umbral donde deberá discurrir acerca de la relación entre lo inconsciente, que a menudo se apodera de nosotros llegando a situarnos fuera de la realidad perceptible, y lo consciente, que puede llegar a dirigir nuestros actos por encima de nuestros deseos más internos. Aspecto que se ve acentuado por medio del modo en el que está representada la chica, desnuda e indefensa ante lo que pueda venir. Observamos, así, que en este caso las convenciones que se ponen en tela de juicio están ligadas a lo psicológico. Puede incluso decirse que se nos induce a reflexionar acerca de nuestra propia naturaleza, y a realizar una labor de introspección. Con todo ello, consideramos que esta obra nos lleva a adoptar una perspectiva irónica a partir de un contraste entre lo expuesto en la obra y el contexto comunicativo, si bien este último está, en este caso, íntimamente ligado a las cuestiones y contradicciones psicológicas propias del ser humano.

Volviendo al conjunto de obras de Valls, observamos que, al igual que ocurre en *Imago*, prácticamente todas ellas presentan títulos que parecen haber sido escogidos con gran precisión. Completan la información que ofrecen las imágenes, ampliando su proceso de significación. Se trata, por tanto, de títulos que generalmente cumplen una función complementaria o dirigente. Debe advertirse, con ello, que a menudo están escritos en latín, un aspecto que concuerda en cierto modo con el semblante clásico de sus obras, pero que ante todo se ve ligado al hecho de que los dictados de la alquimia, en tanto pertenecientes al Medioevo, se transmitían en dicha lengua. Es, por ejemplo, el caso de la obra que proponemos a continuación, titulada *Mutus liber*.



111. *Mutus liber*, temple de caseína y óleo sobre tabla, 110x92 cm., 1996.

En la obra recién citada puede observarse una joven desnuda, sentada en el suelo con una postura recogida y semicircular. Está situada de perfil y tiene la cabeza vuelta hacia el espectador, a quien dirige una mirada directa y profunda que parece lanzar una pregunta, consiguiendo generar cierto desconcierto. Un halo de luz cruza la obra desde la parte superior izquierda en diagonal descendente, quedando el resto del espacio en penumbra. La claridad incrementa el poder de la presencia de la chica, y provoca un tenue contraste de luz y de sombra que inunda la obra formando una atmósfera inquietante. Junto a la chica encontramos, en el suelo, una especie de alfombra cuyo estampado representa un laberinto circular. Con un gesto suave, ella sigue con el dedo índice de su mano derecha las líneas de dicho laberinto.

El espacio donde se encuentra esta figura está representado por medio de una perspectiva caballera, encontrándose ella en el centro de una esquina conformada por dos paredes. Aspecto que centra nuestra mirada en ella, y que genera cierta sensación de soledad. En la pared de la derecha puede atisbarse un cuadro, del cual solo se nos muestra la esquina inferior izquierda, donde aparece representada una mano, aparentemente de un hombre, con el dedo índice de la mano derecha señalando hacia abajo. Este gesto es una repetición del de la chica, por lo que se subraya la significación del mismo, la búsqueda de un camino. En la pared de la izquierda hay una estantería repleta de libros, todos ellos con el mismo título, homónimo del de la propia obra: *Mutus Liber*.

Con todo ello, llama la atención que la chica tiene varias palabras escritas en su espalda. Se trata de diversos nombres, con sus correspondientes símbolos criptográficos, de elementos, metales y procesos utilizados en la antigua Alquimia.



112. *Mutus liber* [detalle]

Todos estos aspectos hacen que la imagen se presente algo perturbadora, y que nos induzca a volver a ella una y otra vez, para tratar de dilucidar la cábala que se nos propone, para poder descifrar cuál es el camino que busca la chica en el laberinto.

Si volvemos nuestra mirada al título de la obra, repetido en los libros que ocupan la estantería, y estableciéndose así como un elemento signifiante en directa relación con la imagen, observamos que es, a su vez, homónimo al título de un libro del siglo XVII, cuya autoría se le atribuye al francés Isaac Baulot⁷²⁴, boticario y estudioso de la medicina. Se trata de un libro en el que se describen los procesos alquímicos mediante 15 láminas pero sin texto, de ahí su título [Libro mudo]. Supuestamente contiene los lineamientos para crear la piedra filosofal, objeto de los estudios de la alquimia (la piedra filosofal viene a ser una especie de catalizador, es decir, una sustancia que permite transformar la materia). Vuelve así a sobrevenir el concepto de la búsqueda, en este caso definido como motivo de conocimiento trascendental.

Consideramos, por tanto, que en este caso el título, que también se presenta en el interior de la obra, cumple una función dirigente, ya que consigue definir el discurso de la obra introduciéndonos en una reflexión acerca del camino a seguir, del objeto de la vida, así como de las incertidumbres ligadas a la esencia del ser humano como parte de las transformaciones inherentes a la naturaleza. Nos hace oscilar en la relación entre cuerpo y alma, y nos lleva a pensar en la relatividad – consecuencia de la constante transformación de la naturaleza como constante de la realidad humana.

A través de las dos pinturas recién citadas se hace patente que incentivan la subjetividad. Lo cual es muestra de que las obras de este artista, si bien están cargadas de elementos significantes, dejan el proceso de significación abierto, dando pie a múltiples posibilidades, invitando al espectador a realizar una labor de introspección.

⁷²⁴ Isaac Baulot (Francia, 1612-169?).

Dada la constante presencia que el mundo de la Alquimia adquiere en las obras de este artista, a continuación proponemos otra de ellas, donde título e imagen se aúnan para volver a sumergirnos en los procesos de transformación que implica dicha práctica. Se trata de una obra titulada *Nigredo*, en la que puede observarse un claro reflejo de la mezcla entre lo consciente y lo inconsciente que acompaña a la mayoría de las obras de Valls.



113. *Nigredo*, óleo y pan de oro sobre tabla, 62'5x48 cm., 2012.

En la obra recién citada podemos observar retratada una persona joven cubierta por un manto, a modo de virgen; lo cual nos hace reconocer en dicha figura una mujer, pero no deja de ser una consideración dudosa, ya que sus rasgos son un tanto neutros. Un aspecto que se ve ligado a su apariencia adolescente, época de cambio y de formación de la identidad. Transmite cierta dulzura, tanto por la delicadeza de

su gesto como por la forma redondeada que dibuja el manto, la cual se acentúa mediante el formato semicircular de la obra.

El color dorado (que remite a los cielos del gótico, a la *lux* gótica) predomina en la obra, completando el fondo, de manera neutra, y presente también en varios detalles del manto, consiguiendo así armonizar la imagen. En este caso el elemento que mayor atención reclama es el manto: en su composición nos encontramos con diversos retales, unos con estampados ornamentales y otros con dibujos de plantas; también pueden observarse, entre ellos, diversos objetos como por ejemplo un camafeo con una virgen, un libro diminuto, dos plumas para escribir, una paleta de pintor, una muela, una pluma de ave, lo que parece ser una fotografía antigua de una niña sobre un caballo de juguete, el busto de una virgen, la hoja de una planta, piedras engarzadas, e incluso un pequeño pájaro del revés. Los diversos elementos están tejidos entre sí con puntadas flojas, por medio de un hilo grueso de color granate. En la parte delantera de su cuerpo, sobre la altura de su pecho, la persona retratada deja entrever su mano enredada entre los hilos, y con sus dedos sujeta una aguja.

Todo ello nos lleva a pensar que está envuelta en un manto tejido por ella misma, conformado por la unión de todas las cosas externas que influyen en su persona. Su mirada nos observa fijamente, una mirada azul y clara que parece querer decirnos algo, y que al mismo tiempo nos hace sentir invasores de su intimidad.

Si atendemos al título de la obra, observamos que *nigredo* es un concepto alquímico que se corresponde con la primera de las tres fases en la transmutación de la materia. Está asociada a la putrefacción, entendida esta como purificación de lo impuro, de aquello que provoca un estado de confusión y de inconsciencia⁷²⁵. Según indica Rosario Scrimieri,

⁷²⁵ Vid. Scrimieri Martín, Rosario (2005), *Despertar del alma. Estudio junguiano de la "vita nova"*. Madrid: Complutense, p. 337.

[La nigredo] es una etapa de pérdida y de sufrimiento en que la conciencia se enfrenta con la oscuridad de lo inconsciente.⁷²⁶

Más adelante explica que, gracias a la purificación que implica la *nigredo*, los valores inconscientes del ánimo son reconocidos e integrados en la conciencia, transformándose en «alma»⁷²⁷.

Con todo ello, observamos que el título cumple una función complementaria, ya que añade información que permite al espectador adentrarse de manera más plena en el proceso de significación. Puede así comprenderse que se trata de una obra que alude a cómo lo inconsciente y lo consciente interactúan entre sí, y que nos lleva a pensar en las limitaciones que nos impone nuestra experiencia vital.

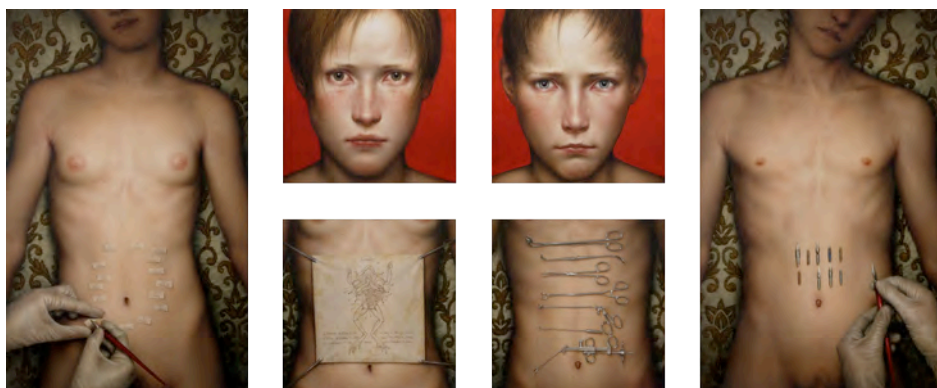
Otro de los aspectos destacables de las obras de este artista es el referente a los formatos. Estos se corresponden con estructuras muy variadas y de diversos tamaños, generalmente rectangulares, a menudo con la parte superior semicircular o triangular. Muchas de las obras están compuestas por diversas piezas, a veces a modo de retablo y otras veces como conjuntos que conforman una misma obra donde el motivo representado está dividido en las diferentes piezas. Dicha división está, a su vez, relacionada con el contenido del conjunto de sus obras, dado que en muchas de ellas puede apreciarse una alusión a la disección propia del campo de la medicina. Cabe señalar que Dino Valls, si bien se dedica plenamente a la pintura, es licenciado en medicina y cirugía. Una formación que se ve reflejada a lo largo de toda su trayectoria artística.

Como ejemplo del modo en el que algunas de sus pinturas están compuestas por diversas piezas, proponemos una obra que se titula, ya de por sí, *Dissectio* [Disección].

⁷²⁶ *Ibíd.*, p. 143.

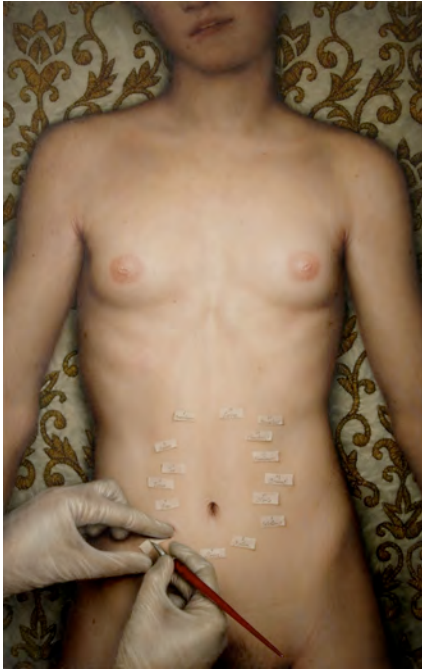
⁷²⁷ *Vid. Ibíd.*, p. 184.

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES



114. *Dissectio*, óleo y pan de oro sobre tabla, políptico de 6 piezas, 55x135 cm., 2006.

La obra recién citada está compuesta por seis piezas, interrelacionadas entre sí, que conforman un rectángulo horizontal. En la parte izquierda y en la parte derecha nos encontramos con dos rectángulos verticales, donde pueden observarse dos cuerpos desnudos entrecortados por la parte de arriba y por la parte de abajo, el de una chica y el de un chico respectivamente. Ambos parecen ser adolescentes, y están situados sobre un fondo cubierto por un tapiz bordado en oro. En el vientre de la chica, rodeando su ombligo, pueden observarse una serie de etiquetas. Están numeradas y en ellas pueden leerse, en latín, los nombres de diversos órganos del cuerpo. Unas manos enguantadas en látex parecen estar a punto de escribir, con una pluma, la única etiqueta que queda en blanco. Sobre el cuerpo del chico reposan diferentes tipos de plumines, y aparecen unas manos enguantadas en látex que parecen estar colocando uno de ellos en una pluma de escribir.



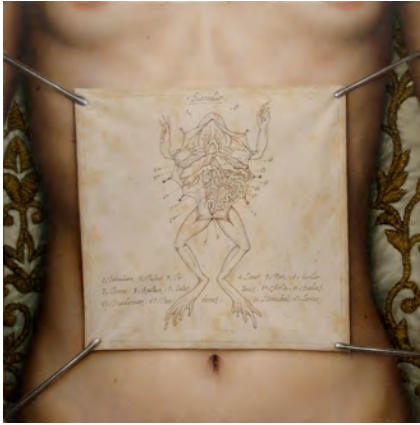
115. *Dissectio* [detalles 1 y 2]

En el centro del políptico nos encontramos con cuatro piezas cuadradas. En la parte de arriba pueden observarse el rostro de una chica y el de un chico adolescentes, semejantes entre sí, sobre un fondo neutro de color rojo que centra la atención en ellos. Su gesto es serio, y denota cierta pesadumbre. Ambos dirigen una mirada directa y penetrante hacia el espectador, que llega incluso a resultar amenazante. Nos vuelve así cómplices de su situación, pero quedan en duda su estado de ánimo y el rol que cumplimos respecto a ellos.



116. *Dissectio* [detalles 2 y 3]

Bajo ambos rostros pueden observarse una vez más sus cuerpos desnudos, situados sobre el mismo tipo de tapiz bordado que aparece en las obras de los lados. En este caso, encima del cuerpo de ella hay una lámina cuadrada, sujeta por los extremos con cuatro varillas metálicas, donde aparece el esquema de un batracio diseccionado. En él pueden leerse los nombres de diversas partes del cuerpo, que se corresponden con los que aparecen en las etiquetas dispuestas alrededor del ombligo de la chica en la otra pieza ya mencionada de la obra. Sobre el cuerpo del chico reposan diversos tipos de tenazas de las que se utilizan en medicina.



117. *Dissectio* [detalles 4 y 5]

Tras una primera impresión, esta obra representa una disección. Dicha idea se ve subrayada tanto por el título, que en este caso cumple una función descriptiva, como por el dibujo que puede observarse sobre uno de los cuerpos, y también por el formato dividido. En base a ello, puede decirse que se trata de una obra cuyo contenido está ligado a la investigación médica. Sin embargo, la conjunción entre lo humano y lo animal, enfatizada por la repetición de los nombres de los órganos del cuerpo —en el esquema de disección del batracio y en torno al ombligo de la chica—, así como el modo en el que se nos muestran los cuerpos humanos, provoca una sensación perturbadora. Advertimos, con ello, que el hecho de que junto a los cuerpos puedan observarse los rostros de los dos personajes humaniza lo retratado, pero al mismo tiempo consigue generar cierta distancia respecto a ellos a causa de la impassibilidad que expresan sus caras, y por la seriedad con la que nos observan.

En referencia a esta obra, Fernández de la Gala interpreta su contenido como:

[Una] metamorfosis corporal y psíquica que todos hemos sufrido o disfrutado y vuelto a sufrir cuando los hijos crecen; etapa de transición con sus vendavales afectivos, sus crisis de identidad y sus conflictos generacionales,

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

sus ensoñaciones de mundos propios, paralelos a la realidad de los adultos y en perpetuo conflicto con ella.⁷²⁸

Todo ello nos hace pensar que es una obra capaz de abrir una multiplicidad de significaciones asociadas a la época en la que se conforma la identidad personal, donde se toma conciencia de uno mismo. Vienen por tanto implícitas las dificultades que ello entraña, puesto que la adolescencia es el momento más crítico respecto a la formación de la identidad, si bien esta se mantiene en transformación a lo largo de toda la vida.

Es reseñable, al mismo tiempo, que en esta obra se da un encuentro entre los roles sexuales convencionales, que influyen fuertemente en dicha época de desarrollo. Nos encontramos con una fuerte simetría (figura retórica que funciona por oposición): la chica y su cuerpo por una parte, y el chico y su cuerpo por otra parte. Pero la fuerza de dicha simetría reside en el hecho de que el cuerpo de la chica sirve como soporte, es donde aparecen las etiquetas escritas, es quien recibe la tinta, mientras que sobre el cuerpo del chico nos encontramos con los plumines, que aportan connotaciones fálicas, y que serán los que viertan la tinta. Sobre ella aparece la rana diseccionada, y sobre él nos encontramos con las tijeras y utensilios que servirán para ejecutar dicha disección. Con todo ello, se hace patente el hecho de adjudicar a la mujer el rol pasivo y al hombre el rol activo.

En suma, se trata de una obra que lanza al espectador una interrogante acerca del modo en el que se construyen nuestros valores y se forma nuestra conciencia, sobre la manera en la que toma forma nuestra identidad personal y sobre la influencia que las convenciones pueden ejercer sobre ella. Con ello, se nos induce a reflexionar acerca de la sexualidad y de las diferencias y similitudes que implica, más allá de lo convencional.

⁷²⁸ Fernández de la Gala, 2010, p. 241.

Una vez realizada esta somera revisión de las obras de Valls, consideramos que se trata de un tipo de pintura que a priori puede no concebirse como irónica, dado que constituye un universo figurativo que de algún modo no representa, de manera directa, escenas o hechos propios de la realidad perceptible, de tal manera que los contrastes y las interrogantes que ofrece no aparecen de manera evidente. No obstante, se trata de obras que inducen al espectador a realizar una constante relectura, ya que están cargadas de simbolismos capaces de abrir diversas cadenas significantes; a través de ellas surgen una serie de interrogantes que son las que nos llevarán a adoptar, en muchos casos, una actitud irónica respecto a lo que se plantea.

Creemos, así, que algunas de las obras de este artista son capaces de despertar una mirada irónica, en tanto modo de expresión que surge cuando la subjetividad y lo relativo se apoderan de nuestras reflexiones, generando conflictos de sentido y contradicciones acerca de cuestiones que remueven nuestras emociones y pensamientos. Nos encontramos, así, con un tipo de ironía que nace lejos del campo de la comicidad, ya que no muestra las actitudes y los comportamientos humanos, o convenciones relativas a temas sociales; se adentra en aspectos propios de la naturaleza del ser humano y de la psicología, poniendo en tensión lo inconsciente con lo consciente. El tipo de carga crítica es por tanto referente a cuestiones de carácter vital, relativa al modo en el que desarrollamos nuestra identidad, a cómo se conforma nuestra conciencia, y a la influencia que las convenciones tienen en nosotros.

Consideramos, con ello, que el juego entre lo aparente y lo real que toma forma en estas obras es de orden psicológico; es decir, no es ya un contraste respecto a la realidad perceptible físicamente, sino que se centra en el modo en el que dicha realidad afecta a nuestra mente. Se nos induce a recapacitar acerca de la naturaleza humana, acerca del modo en el que la mente y el cuerpo interactúan entre sí. De tal forma que se ponen en tela de juicio convenciones ligadas a nuestra percepción de

la naturaleza humana, que se ve, en estas obras, expuesta de manera fría y calculada pero dentro de una cálida atmósfera.

Observamos, así, que se trata de obras que conllevan una gran carga emotiva. Esta se ve incrementada por el hecho de que los personajes representados generalmente dirigen su mirada al espectador, una mirada plena y vacía al mismo tiempo, cargada de algún tipo de incertidumbre que se transmite a quien las observa, haciéndolo cómplice de cada escena. Tal y como indica Edward Lucie-Smith,

[Sus figuras] son esencialmente como urnas que encierran los eventos emocionales, en las cuales podemos examinar su contenido a través de un cristal transparente. (...) No son imágenes reconfortantes.⁷²⁹

Según nos lo ha explicado Valls en la entrevista realizada, su pintura aporta oscuridad. Entiende que dicha oscuridad es necesaria para empezar a reflexionar y a verlo todo, la luz y la sombra, desde una amplitud de posibilidades. Mediante sus obras trata de plantear preguntas, y no respuestas. Para ello se presenta ambiguo y sugerente al mismo tiempo, con la intención de impulsar al espectador a continuar con el trabajo de creación a partir de su propia mirada. Aspecto que vuelve a demostrarnos su capacidad de promover ironía, entendida esta como un modo de interrogación.

En suma, la ironía que puede nacer en la pintura de Dino Valls, es un tipo de ironía que no solo se genera por el modo en el que el artista construye las obras; es ante todo una ironía de corte filosófico, que sucede en el proceso de interpretación, que nos induce a reconsiderar nuestros valores. Sus obras requieren la implicación directa del espectador, a quien adentran en un sinuoso camino en el que surgirán diversas cuestiones a las que él mismo deberá responder en un trabajo de reestructuración de sus ideas y pensamientos. Cabe destacar que se trata de obras

⁷²⁹ Lucie-Smith, Edward (2001), "La pintura de Dino Valls", en *Dino Valls - Ex picturis*. Monografía. Zaragoza: Mira. Apud. Dino Valls [web personal], disponible en URL: dinovalls.com/es/textos/

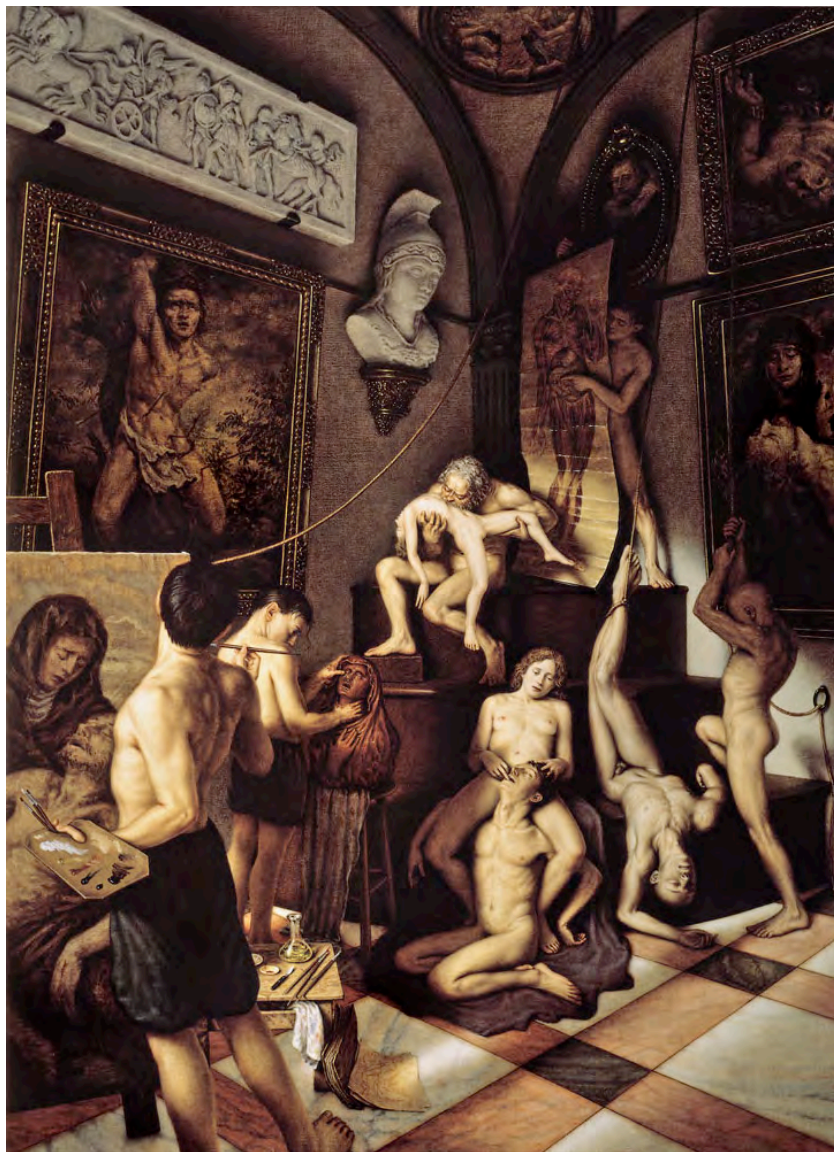
cargadas de simbolismos, cuya lectura guía al espectador en el proceso de interpretación. En este sentido, recordamos que, según indica Schoentjes⁷³⁰, cuanto mayor simbolismo aporte una expresión, el terreno de la ironía será más fértil. Con todo, puede decirse que es un tipo de ironía encubierta, que va apareciendo en la medida en que se realiza la lectura de cada obra, y que cobrará mayor intensidad, o mayor sutilidad, dependiendo de las capacidades asociativas y de la experiencia previa de cada espectador.

A continuación nos centraremos en una de sus obras, con tal de observar más detenidamente el tipo de ironía que pueden llegar a provocar. Para ello hemos escogido una obra titulada *Solve et Coagula*. A diferencia de muchas de las obras de Valls, en este caso nos encontramos con una obra donde no aparecen los personajes andróginos que acostumbran a repetirse en muchas de sus obras, pero que mantiene el mismo tipo de expresión pictórica cargada de simbolismos y capaz de sumirnos en una labor de introspección.

⁷³⁰ Vid. supra, p. 114 [cap. I].

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

Solve et Coagula. Temple de huevo y óleo sobre lienzo y tabla,
165x122 cm., 1992.



(Ilustración no. 118)

En esta obra puede apreciarse un tipo de representación figurativa muy definida. Predomina una gama de colores terrosos que armonizan el conjunto de la escena, acompañados por un tenue foco de luz que dirige nuestra atención al centro de la imagen, donde se encuentran la mayor parte de los personajes. Dos de ellos están semidesnudos, uno esculpiendo y el otro pintando, mientras que los siete restantes están desnudos, y sus posturas y actos aluden a una mezcla entre placer y dolor que genera una sensación cuando menos intrigante. En las paredes de la estancia representada nos encontramos diversas obras de arte, que consiguen acentuar la sensación de desasosiego. Cabe señalar que, según nos ha indicado Valls, dichas obras no son copias de obras previamente existentes pero, evidentemente, están compuestas siguiendo los atributos y el estilo de ciertas épocas, lo cual permite reconocer en ellas motivos que han sido representados en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del arte. A continuación recorreremos las diversas figuras y elementos que componen *Solve et Coagula*, lo cual nos permitirá tomar conciencia de la gran carga simbólica que alberga, y de su capacidad para envolvernos en una dialéctica cargada de ironía.

Si atendemos a los personajes, en la parte superior del centro de la obra, sentado en la zona alta de una peana escalonada, nos encontramos con un hombre desnudo, aparentemente el más anciano, que parece estar dando un bocado al cuerpo desnudo de un niño que yace entre sus brazos. Este acto, cuando menos macabro, nos lleva a pensar en la famosa pintura negra de Goya titulada *Saturno devorando a un hijo* (1820-1823), lo cual trae consigo connotaciones ligadas a la destrucción y al canibalismo, que de algún modo enfatizan el vínculo entre placer y sufrimiento. Con ello, surge la interrogación sobre los límites de lo moralmente aceptable.



119. *Saturno devorando a un hijo*, técnica mixta, 143'5x81'4 cm., 1820-1823. Francisco de Goya

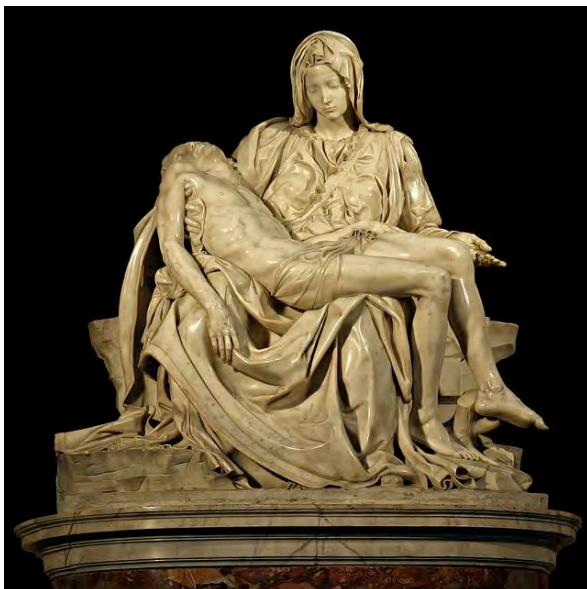
Detrás del personaje recién citado, también sobre la peana, podemos ver a un hombre desnudo situado de pie tras una imagen anatómica del cuerpo humano, de una altura superior a la suya, que oculta la mitad de su cuerpo. El hombre sujeta la imagen con su mano derecha, y con la izquierda señala la zona de los intestinos, es decir, la parte interior, las entrañas del cuerpo humano.

En la parte derecha, un hombre desnudo yace boca abajo tendido en los escalones de la peana. Tiene una cuerda atada a sus pies, y otro hombre, también desnudo, con un pie sobre el suelo y el otro sobre la peana, trata de elevar el cuerpo del anterior tirando de un extremo de la cuerda. Podría ser considerado como un acto de tortura, pero puede percibirse que el hombre tendido boca abajo no muestra ningún signo de dolor o sufrimiento, todo lo contrario, demuestra total

impasibilidad. A su lado izquierdo, situada en el centro de la obra, se encuentra la única mujer que hay en la obra (sin tener en cuenta las representaciones artísticas). Está sentada en el primer escalón de la peana, y entre sus piernas retiene a un hombre que está de rodillas en el suelo, inmovilizándole los brazos con sus piernas, mientras le introduce el dedo corazón en la boca; puede interpretarse, igualmente, como un acto de tortura o tal vez de posesión sexual, ante el cual el hombre no muestra ningún signo de resistencia, presentándose una vez más la relación entre sufrimiento y goce.

Los dos hombres que no están del todo desnudos, ambos están sumidos en un acto de creación. Los dos dan la espalda al espectador, lo cual genera una sensación de concentración en su tarea. Uno de ellos está pintando un cuadro muy similar a una pintura que hay colgada en la pared de la derecha, si bien la imagen está invertida. Ambas pinturas son representaciones de la Piedad cristiana, un tema muy popular en el Renacimiento que representa a la Virgen María sosteniendo el cuerpo muerto de Jesucristo. Contiene, así, connotaciones relativas a la devoción, y al respeto y amor al prójimo. A continuación proponemos, como ejemplo este tipo de representación, la escultura de Michelangelo Buonarroti *Piedad del Vaticano* (1497-1499) y la pintura de Giovanni Bellini *La Piedad* (ca. 1505).

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES



120. *Pietà vaticana*, mármol, 174x195x69 cm., 1497-1499. Michelangelo Buonarroti



121. *Pietà*, óleo sobre tabla, 65x90 cm., ca. 1505. Giovanni Bellini

El otro hombre que se encuentra inmerso en un acto de creación está esculpiendo el busto de una mujer que alza la vista hacia arriba. En ella puede reconocerse una alusión al conocido episodio del éxtasis de Santa Teresa, o bien a Beata Ludovica Albertoni. El episodio que narra el éxtasis de Santa Teresa proviene de un sueño relatado en los propios escritos de Teresa de Ávila, donde describe que sintió cómo un ángel le atravesaba el pecho con una flecha, lo cual provocó en ella un sentimiento de dolor y gozo al mismo tiempo. Así, a lo largo de la historia del arte el gesto de la mujer es representado expresando una mezcla de sufrimiento y placer, entendiéndose que se trata de una experiencia mística donde la Santa disfruta de su unión con Cristo. Una de las representaciones más conocidas es la escultura de Gian Lorenzo Bernini que mostramos a continuación.



122. *El éxtasis de Santa Teresa*, mármol y bronce dorado, 350 cm. (alt.), 1647-1652. Gian Lorenzo Bernini.

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES



123. *El éxtasis de Santa Teresa* [detalle]

Fue al propio Bernini a quien, años más tarde de esculpir la escultura recién citada, le encomendaron la realización de la escultura de Beata Ludovica Albertoni tras su muerte. Una mujer que, tras una vida algo turbulenta, dedicó su vida al prójimo, aspecto que entra en relación con la piedad. Bernini la representó antes de morir, inmersa en el éxtasis místico en el que se dice que murió, expresando una mezcla entre el sufrimiento humano y la felicidad celestial.



124. *Beata Ludovica Albertoni*, mármol, 1671-1674. Gian Lorenzo Bernini.



125. *Beata Ludovica Albertoni* [detalle]

Si reparamos en el resto de pinturas que cuelgan de las paredes, observamos que en la parte derecha, sobre la obra ya citada que representa el episodio de la Piedad, hay una pintura donde aparece un hombre con un gesto de sufrimiento y con la muñeca encadenada. A continuación mostramos un detalle de la misma.



126. *Solve et Coagula* [detalle 1]

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

El cuadro no puede verse en su totalidad, pero se reconoce en él la escena mitológica que relata el castigo impuesto a Ticio, o tal vez a Prometeo (dado que ambos tuvieron una punición similar). Los dos fueron condenados a que un buitre (o águila) devorara su hígado eternamente (dada su inmortalidad), teniendo las muñecas encadenadas para no poder apartarlo, por lo que puede igualmente entenderse como tortura. Es por tanto una escena paradigma del castigo y del sufrimiento eterno por no cumplir con el orden establecido. Como ejemplo de la escena completa, proponemos la obra *Prometeo* de Theodoor Rombouts.



127. *Prometeo*, óleo sobre lienzo, 154x222'5 cm., s. XVII. Theodoor Rombouts

Más aún, esta escena resulta especialmente significativa si atendemos a los motivos de punición de Ticio y Prometeo. El primero fue por violación, lo cual añade connotaciones ligadas al placer y a la violencia, así como a los límites de la moral y al abuso de la libertad del prójimo (resultando antitético respecto a la Piedad). El segundo fue castigado por robar el fuego a los dioses, fuego que sería el motivo del desarrollo cultural de la humanidad. Es por tanto concebido como modelo de la vida sacrificial de los artistas. En palabras de Neumann,

El paralelismo prometeico permite una autoexaltación mítica del artista, la fantasía de un liderazgo en el espíritu como supercompensación de contradicción crasamente virulenta entre *status* social burgués y marginalidad y pobreza artísticas. [...] El mito del genio prometeico pone en armonía de manera ideal la contradicción entre la aspiración de liderazgo de un pensamiento elitista de genio con la desventajosa situación social de los artistas románticos.⁷³¹

Toma así relieve el arte como vía para la evolución cultural de la humanidad, que paradójicamente requiere un estado de sacrificio por parte del artista, pero que permitirá elevar al ser humano a un nivel superior. Según Neumann,

Sólo a partir de su ser cultural el hombre se eleva de su ser animal en el conocimiento de las deficiencias de su existencia, que para él son estímulo de emancipación de su ser defectuoso.⁷³²

Volviendo a la obra de Valls, observamos que al lado de la pintura recién citada hay un retrato ovalado que representa a un hombre. La obra está en la penumbra, y según nos lo ha indicado Valls, no se trata de nadie en particular. Sin embargo, cabe indicar que lleva puesto un alzacuello, y que puede ser situado aproximadamente entre los siglos XVI y XVII. Tal vez no haya sido premeditado por el artista, pero resulta interesante tener en cuenta que el siglo XVI fue la era del Renacimiento literario y artístico, y también la del comienzo de la Reforma católica, un aspecto que de alguna manera engloba el carácter argumental general de esta obra, reuniendo la relevancia del arte y la complejidad que conlleva establecer los límites morales y la manera de comprender la fe cristiana.

Si atendemos ahora a la parte superior de la pared de la izquierda, podemos observar un friso que representa un carro tirado por caballos y tras él varios guerreros. A su lado hay situado un busto de Minerva, diosa de la sabiduría, de las

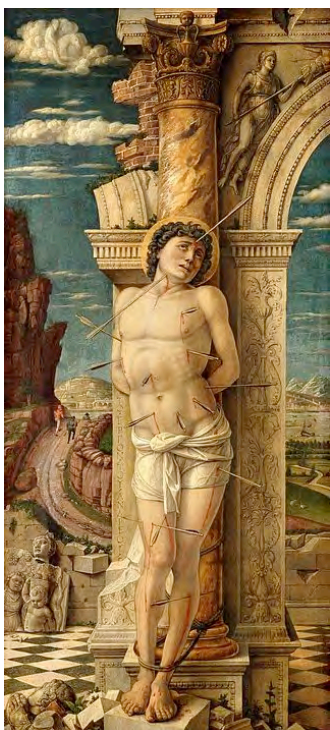
⁷³¹ Neumann (1986), 1992, p. 68.

⁷³² *Ibíd.*, 1992, p. 72.

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

artes y de la guerra en la mitología griega. Ambos elementos constituyen una fuerte simbolización de cuestiones que han formado parte de la historia de la humanidad desde sus inicios, como lo son el arte y la guerra.

Bajo el friso encontramos una pintura que representa a San Sebastián. Este santo fue un soldado romano condenado a muerte por no querer renegar del cristianismo, y por difundir la fe cristiana. Su martirio se produjo por medio de una lluvia de flechas clavadas en su cuerpo, pero no murió por ello: Santa Irene lo recogió por la noche y le curó las heridas. Más tarde, fue decapitado. Aun así el momento elegido para su representación en las obras clásicas es la lluvia de flechas, posiblemente por su potencialidad dramática. Una de las obras más representativas de este episodio es *San Sebastián* (1459), de Andrea Mantegna.



128. *San Sebastián*, temple sobre tabla, 68x30 cm., 1456-1459.
Andrea Mantegna

Desde Mantegna, y de manera habitual ya en todo el siglo XVI, este santo es representado de manera paradójica: se nos muestra con flechas clavadas en su cuerpo y atado de manos y pies, pero aparece tranquilo e incluso con cierto aire de placer, en oposición al dolor que debería reflejar. Esto ha sido interpretado como un éxtasis o gozo supremo ante la visión cercana de Dios, pero tiene también otro tipo de lectura: generalmente se muestra a un hombre semidesnudo donde placer y dolor se aúnan, de tal modo que a partir de finales del siglo XV se convirtió en el patrón popular de los homosexuales; si bien la iglesia mostró su rechazo ante este tipo de imágenes, siguió siendo un motivo de representación para muchos artistas⁷³³. A continuación mostramos otro ejemplo, la obra *San Sebastián* (ca. 1615) realizada por Guido Reni en la Escuela clasicista de los Carracci.

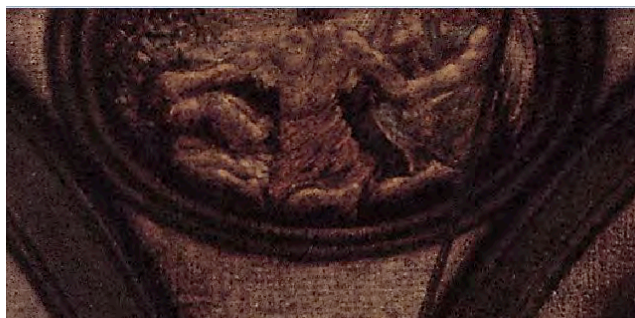


129. *San Sebastián*, óleo sobre lienzo, 127x920 cm., ca. 1615. Guido Reni

⁷³³ La iglesia intentó combatir esta costumbre, introduciendo decretos que impidieran la realización de obras excesivamente sensuales, poniendo veedores (expertos que calificaban las obras antes de su exposición pública) en todas las diócesis importantes. Sin embargo, dicha medida no tuvo demasiado éxito y la imagen de San Sebastián siguió siendo una de las más repetidas a lo largo del arte clásico.

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

Si dirigimos ahora nuestra mirada a la parte superior de la obra de Valls, observamos que hay un tondo situado en el centro de la pechina. Solo puede observarse la mitad de la obra, pero es posible detectar que recrea una escena del sacrificio de Isaac, cuando Abraham es detenido por el ángel. A continuación mostramos un detalle del tondo.



130. *Solve et coagula* [detalle 2]

El sacrificio de Isaac es uno de los episodios más paradójicos y controvertidos de la Biblia. Narra cómo Dios puso a prueba a Abraham pidiéndole que sacrificara a su hijo. Cuando pudo ver que Abraham estaba dispuesto a hacerlo, envió un ángel para detenerlo. Así, por medio de esta escena entra en colación un debate sobre los límites a los que podemos llegar impulsados por una fe ciega en Dios, llegando incluso a actuar de forma inmoral, y por tanto de un modo contrario al que dicta la Biblia, que supuestamente es la palabra de Dios.

Una vez realizada la revisión de los diversos elementos y figuras que componen *Solve et Coagula*, se hace patente que está impregnada por motivos y temáticas con una gran fuerza simbólica. Contemplados de manera general, nos encontramos con la guerra, fruto de la discordia, y por tanto de la oposición; el dolor y el goce, sentimientos contrapuestos que paradójicamente a menudo se funden en un mismo acto, muestra de los caprichos de la naturaleza, que no cesa en su empeño por recordarnos que apenas nos conocemos a nosotros mismos; y el arte, medio de

expresión de los sucesos y sentimientos que nos satisfacen y que nos atormentan, capaz de calmar los excesos y las incertidumbres, y de elevar el espíritu más allá de lo mundano. Temas acentuados por las piedades, que demuestran devoción y solidaridad humana; por el sacrificio, ya sea dedicado a Dios o al prójimo; por el misticismo, en tanto estado extático; por la tortura y el castigo, y por el difuso límite que los separa del placer y del goce. Así, el conjunto de elementos y personajes que componen la obra traen una y otra vez a colación un cuestionamiento sobre lo moralmente aceptado, y hacen patente la complejidad que conlleva el intento por comprender los misterios del alma humana, invitándonos a reconsiderar hasta dónde somos capaces de llegar para tratar de sobrellevar la incertidumbre de nuestra existencia y de nuestra naturaleza.

Llegados a este punto, observamos que el título de la obra añade a la imagen todo un plano signifiante que la complementa. *Solve et coagula* es una frase de origen latino que literalmente significa «disolver y coagular», y que hace referencia al proceder principal de la Alquimia. Según nos lo ha expresado Valls, es un lema alquímico que resume la Gran Obra en sus sucesivos procesos de disolución y precipitación (la Gran Obra, *Opus Magnum*, es un término alquímico que hace referencia al proceso de creación de la piedra filosofal).

Tal y como lo explica el escritor Sergio Fritz⁷³⁴, el dictado alquímico *Solve et Coagula* se corresponde con los dos principios rectores más importantes que actúan en la manifestación del Espíritu. Llanamente formulado, viene a describir cómo lo interno repercute en lo externo y viceversa. La disolución expresa la extensión de la materia y su transformación a un nivel menos fijo, es un movimiento hacia fuera; la coagulación, por el contrario, es la densificación de las cosas, implicando una fuerza centrípeta⁷³⁵. A este respecto, resultan igualmente aclarativas las siguientes palabras de Fernando José Agustín Barabino:

⁷³⁴ Sergio Fritz Roa (Chile, 1975).

⁷³⁵ Vid. Fritz Roa, Sergio, "Solve et Coagula I" [artículo en línea]. Disponible en URL: nyermia.blogspot.com.es/2010/07/solve-et-coagula-i-sergio-fritz.html

4. LA IRONÍA EN LA OBRA DE CUATRO ARTISTAS ACTUALES

SOLVE ET COAGULA, no es ni más ni menos que la posibilidad de descomponer y recomponer las realizaciones de nuestra *MENTE* que es la más penetrante de cuantas potencialidades tiene el hombre, para ascender por el Pilar del Medio, hasta la vivencia cognoscitiva e inefable de los altos planos espirituales desde los que es posible operar sobre lo "inferior" y en particular sobre el sujeto paciente de nuestra Obra que es nuestra alma-personalidad.⁷³⁶

El título trae así a colación la capacidades humanas para alcanzar un estado espiritual superior desde el que poder controlar nuestro propio ser. A partir de la interpretación que venimos realizando de la obra de Valls, puede comprenderse el arte como medio para llegar a dicho estado espiritual. Así, el espectador se ve inducido a adentrarse en un discurso que gira en torno a la inaprensible levedad de la naturaleza del ser humano, y sobre cómo el arte puede llegar a ayudarnos en el camino hacia un estado más sublime. Con todo, el título cumple una función complementaria, ya que consigue englobar y acentuar las diversas temáticas que transmite la obra por sí misma.

Con ello, es destacable que la escena muestra una clara alusión al taller del artista. Así, la labor de este se ve, de algún modo, equiparada con los procesos de transformación propios de la alquimia. Se enfatiza por tanto la comprensión de la creación artística en tanto modo de expresión capaz de transformar la realidad no solo física sino también espiritual, donde los más internos sentimientos de placer y sufrimiento, que en la realidad en la que vivimos se encuentran limitados por la moral establecida en la sociedad, encuentran una vía de escape.

En este orden de ideas, consideramos oportuno citar las siguientes palabras de Valls:

⁷³⁶ Barabino, Fernando José Agustín, "Solve et Coagula". *El Rosacruz*, vol. LIV, no. 1 y 2 (2000). Disponible en línea, vid. URL: biblioteca.amorc6.org/alquimia/cat_view/101-biblioteca-rc/104-alquimia?limit=50&limitstart=0&order=date&dir=ASC

Para mí, el Arte es un proceso místico y simbólico de proyección del inconsciente mediante la manipulación de la materia (o del procedimiento que el artífice utilice), como otros muchos procesos que el ser humano ha ido creando y desarrollando en su historia, entre ellos la Alquimia. Por eso el paralelo entre el *Opus Alchemicus* y la Academia de Arte que compone el cuadro.

El artífice sublima, espiritualiza, el cuerpo humano y la materia, e inversamente proyecta lo psíquico, lo espiritual o metafísico en la materia y el cuerpo.⁷³⁷

Se constata así el motivo general que engloba el sentido de esta obra, que puede comprenderse como una ventana que permite el acceso a un discurso abierto donde el arte se presenta como un proceso capaz de llevarnos al encuentro entre lo consciente y lo inconsciente, entre la materia y lo espiritual.

Atendiendo más detalladamente a los aspectos que nos inducen a adoptar una actitud irónica, observamos que en esta obra los motivos se repiten constantemente, tanto plástica como argumentalmente (adjunción), y que el contraste entre placer y dolor toma igualmente gran presencia (antítesis). Cabe señalar que las alusiones a motivos representados a lo largo de la historia del arte en este caso influyen en tanto símbolos y, del mismo modo, el título nos ayuda a reconocer la extensión de la carga simbólica de la obra, consiguiendo englobar lo que la imagen relata, e impulsándonos más fuertemente a realizar una relectura de la obra. Con todo, esta obra nos muestra una escena que aparentemente describe un taller de artista, pero su carga simbólica nos induce a sobrepasar dicha apariencia para descubrir que alberga un sentido plagado de significaciones. Siendo así, resulta de ayuda conocer el contexto artístico del artista, ya que permite adentrarse en la obra con un conocimiento de los temas y motivos que generalmente pueden encontrarse en sus obras, como por ejemplo la Alquimia y la relación entre lo consciente y lo inconsciente. Con todo, la obra nos induce constantemente a replantearnos la

⁷³⁷ Valls, Dino. Comunicación personal [correo electrónico, 20 mayo 2014].

naturaleza de nuestra moralidad, de la fe y de nuestro comportamiento respecto al prójimo, dejando entrever que no hay una forma justa de comprender nuestros actos, que nuestra naturaleza es de por sí paradójica. Es por tanto inevitable que esta obra suscite emociones contrariadas, ante todo teniendo en cuenta que trata sobre temas controvertidos, y que nos hace replantearnos una y otra vez la relación entre sufrimiento, castigo, tortura, sacrificio, placer y goce.

En suma, en esta obra puede decirse que subyacen los principales valores de la ironía romántica, en tanto muestra el arte como modo de acceder a lo infinito, de adentrarse en la eterna búsqueda de la verdad, poniendo de manifiesto la relatividad inherente a cualquier pensamiento o moralidad. Tal y como lo indica Eduardo García⁷³⁸, es una manera de tomar conciencia de nuestra naturaleza dual. Así, en *Solve et Coagula* la ironía nace desde el momento en el que, como espectadores, comenzamos a concebir los significantes ocultos en la obra, y a interrelacionarlos entre sí. Con todo, es posible reconocer un contraste entre la sutileza, la claridad, el orden y la calma que transmite la obra formalmente, y las posibilidades significantes que ofrece al espectador, cargadas de dureza y tormento, junto a las paradojas concernientes a nuestra existencia, ante las cuales cada cual debe posicionarse por sí mismo.



Adentrarnos en la interpretación de la obra de los cuatro artistas presentados nos ha permitido observar más detenidamente el modo en el que puede surgir la ironía en pintura. Hemos podido constatar, así, que la ironía no es sino un modo de abordar la realidad en la que vivimos con una actitud crítica e incrédula. Es por tanto necesaria una mirada atenta y curiosa dispuesta a trascender la significación superficial que ofrece una obra, y sumergirse en una reflexión personal en torno a aquello que el artista plantea.

⁷³⁸ Vid. supra, p. 84 [cap. I].

Cabe destacar que cada uno de los artistas sobre los que hemos trabajado realiza un tipo de pintura muy diferente. Si nos detenemos brevemente en cada uno de ellos, en el trabajo de Alfredo Pardo hemos podido observar obras de carácter actual, a causa del enfoque fotográfico que encuadra sus imágenes y de los colores desnaturalizados y saturados que utiliza. Destacan la exageración formal y caricaturesca, que consigue crear cierta distancia respecto a lo representado, acercándose al límite con la comicidad. Son obras donde la temática refleja la realidad en la que vivimos desde un punto de vista muy personal, y donde prevalecen los contrastes respecto al contexto comunicativo, si bien hemos podido observar, en la obra que hemos interpretado con mayor detenimiento, un contraste por alusión a otra obra pictórica. No obstante, generalmente las obras de este artista no hacen referencia a otras obras, sino a la vida cotidiana. En suma, con sus obras Pardo nos incita a reconsiderar las actitudes y los actos mundanos desde un nuevo enfoque, que en cierto modo nos obliga a ser críticos con la naturaleza de la sociedad en la que vivimos.

Con la serie de obras creada por Aurora Rumí hemos accedido a un modo muy diferente de abordar la pintura y sus posibilidades significantes. En ella hemos descubierto un particular universo plagado de contrastes espacio-temporales. Rumí toma como referentes paisajes idílicos realizados por pintores de los siglos XVII y XVIII, y al mismo tiempo imágenes de la vida actual, lo cual hace que sus obras se sustenten, de base, sobre una paradoja. Puede comprenderse así como un acto de intervención tanto formal como conceptual, entendiéndose que a partir de los contrastes formales se materializa la distancia entre el pasado y el presente, tanto del contexto social como del pictórico. Se trata, a su vez, de una serie de obras donde lo lúdico toma gran presencia, y donde nos vemos invitados a recrearnos en los numerosos detalles que conforman cada obra. Aun así, hemos podido observar que, una vez sobrepasada dicha capacidad lúdica, es posible acoger una mirada crítica e irónica, principalmente a partir del contraste que se genera entre el tipo de expresión pictórica que emplea y el contenido de las imágenes. De tal forma que nos hemos visto impulsados a reflexionar acerca del lugar que ocupa la pintura en

la sociedad, en torno al modo en el que los hábitos sociales van transformándose a lo largo del tiempo, y sobre nuestra relación con la naturaleza.

En referencia a las series realizadas por Kepa Garraza, estas conllevan un talante crítico más evidente y, con ello, un tipo de ironía más directa. Toman como referente los medios de comunicación, la fotografía y el mundo del arte, plasmando un tipo de crítica a los sistemas vigentes tanto en el panorama artístico como en el socio-político. Sucede así una mezcla entre ironía y humor, en este caso un humor menos cómico y más punzante. De hecho, frente a la caricaturización que trasciende de las obras de Pardo, en este caso nos encontramos con un tratamiento formal que lleva el hiperrealismo a su extremo, donde predominan la seriedad y una fría neutralidad capaces de generar la distancia necesaria para que el espectador adopte una actitud irónica. Puede decirse que en cierto modo materializa las palabras de Schopenhauer, aquellas que dictan que la ironía consiste en ocultar la broma tras lo serio⁷³⁹. Con todo, consigue reflejar la posible irrealidad de las escenas representadas y nos hace dudar sobre las cuestiones que plantea. Así, la relatividad toma gran relevancia y se pone en duda la aparente verdad que rodea a las esferas del poder, invitándonos a adoptar una actitud irónica.

Finalmente nos hemos sumido en el simbólico universo de Dino Valls, un artista cuya pintura genera un alto grado de incertidumbre y desconcierto. En sus obras toma como referentes el ser humano y su dimensión espiritual enfrentada a lo material o mundano, junto a los procesos de la Alquimia y, en algunos casos, como por ejemplo en la obra que hemos interpretado con mayor detenimiento, se sirve igualmente de alusiones al mundo del arte. Destacan un tratamiento formal muy cuidado y la intensidad de los juegos simbólicos, así como una intemporalidad que consigue descontextualizar las escenas, aspectos que nos hacen tomar distancia y replantearnos lo que aparentemente se nos muestra. Con todo, consigue que acojamos un enfoque muy personal respecto a cuestiones ligadas a la relación entre

⁷³⁹ Vid. supra, p. 161 [cap. I].

lo consciente y lo inconsciente y, tal vez por ello, en las obras de este artista la ironía aparece más oculta. Generalmente toma forma en base a un contraste entre la realidad representada y el contexto comunicativo, si bien en este caso dicho contexto no pertenece tanto a la realidad perceptible físicamente sino al modo en el que dicha realidad afecta a nuestro subconsciente. Aun así, también nos encontramos con obras que nos inducen a adoptar una actitud irónica a partir de un contraste entre la expresión y el contenido. Podría decirse, igualmente, que la ironía que surge a partir de sus obras llega al límite con lo siniestro, a causa de la gran ambigüedad y de la oscuridad que transmiten –entendido lo siniestro como un modo de expresión que se rige mediante desvíos que logran enrarecer lo natural, instando a una ambigüedad tanto intelectual como afectiva.

En suma, hemos podido observar que, gracias a las entrevistas realizadas, ha sido posible acceder a la obra de estos artistas a través de una mirada más educada, lo cual nos ha permitido interpretarlas con mayor especificidad. A su vez, hemos podido constatar que la ironía puede suceder en obras y estilos pictóricos muy dispares, y aparecer asociada a diversos tipos de expresiones, como lo cómico o lo siniestro. Asimismo, se ha evidenciado que, de algún modo, siempre está en relación con la realidad perceptible, y que es inherente a ella un factor crítico e interrogativo que es el que induce al espectador a replantearse aquello a lo que la obra hace referencia, y a adentrarse en una reflexión personal.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES

Gracias a la presente investigación ha podido constatarse que la pintura figurativa tiene la capacidad de promover en el espectador una actitud irónica que implica un replanteamiento de lo convencional y un ejercicio de introspección. De este modo, ha sido posible obtener diversas conclusiones que demuestran el interés y la necesidad de haber abordado el estudio del complejo entramado en el que pintura e ironía se fusionan e interactúan entre sí. A continuación exponremos una serie de conclusiones generales alcanzadas en el transcurso de la indagación, para presentar, tras ello, unas conclusiones más específicas que permiten contemplar más de cerca la particularidad de la ironía que surge en pintura y el interés que adquiere en la actualidad.

5.1 CONCLUSIONES GENERALES

Las obras pictóricas figurativas son un modo de reflejar la realidad perceptible por medio de un enfoque particular, ya que suponen una transformación de la misma. Una transformación que sucede en el proceso de creación: a través de la mirada del pintor, que interpreta dicha realidad, y en el momento en el que la plasma mediante la pintura. Un proceso creativo que se completa con la mirada del espectador, que deberá adentrarse en la obra y darle sentido. Puede así afirmarse que una obra pictórica proporciona una *realidad de realidades*, donde confluyen tanto la experiencia del autor y del espectador como sus respectivos contextos, junto con el contexto inmediato de la propia obra. De tal modo que la pintura remite a la realidad perceptible de manera interpretativa, consolidándose su capacidad para abrir múltiples cadenas significantes y para generar una distancia respecto a aquello que representa.

La ironía es una manera de demostrar la relatividad inherente a todo pensamiento, de tal forma que puede ser comprendida como un modo de interrogación. A causa de ello, a menudo es considerada como un arma, ya que permite aludir de manera crítica a cualquier tema, sin necesidad de adoptar una postura claramente

determinada; pero al mismo tiempo es un modo de defensa, puesto que, al dar la posibilidad de poner en duda cualquier idea, impulsa al intérprete a defender sus propias conclusiones, que podrán interactuar con las de cualquier otro. Se presenta, por tanto, esencialmente axiológica; es decir, supone un juicio de valor y por ende un enfoque crítico, pero no aboga por ningún tipo de ideología precisa. De ahí su carácter interrogativo, ya que no es un modo de dar respuestas sino de lanzar preguntas. De tal manera que, dependiendo de las conjeturas de cada espectador, la significación de una obra podrá desembocar en pensamientos y reflexiones de diversa índole. Aun así, ante una obra irónica la relación entre espectador y creador está siempre presente, dado que desde el momento en que el autor de una obra escoge un tema y adopta un modo de enfocarlo, crea un nexo de unión respecto a la mirada del espectador. Siendo así, la libertad interpretativa del lector se ve, de alguna manera, orientada por el modo de expresión del artista, que si bien no expondrá un posicionamiento concreto sobre el tema que trata, a menudo podrá vislumbrarse hacia dónde se dirige y cuáles son sus inclinaciones al respecto.

Lo propio de una expresión irónica es hacer alusión a la realidad en la que vivimos, por medio de un sentido figurado que lleve al espectador a sobrepasar el aparente significado de lo expresado, y a introducirse en un diálogo consigo mismo y con la obra, para poder construir el mapa signifiante que esta es capaz de transmitir. La ironía es, por tanto, una estrategia de comunicación que surge en el proceso de interpretación. Para que tome forma es primordial que el espectador esté dispuesto a descubrirla, es decir, que tenga una actitud abierta y distanciada, incrédula y perspicaz, que le permita alejarse de cualquier idea preconcebida y del sentido superficial de la obra. Con ello, y dada la implicación del artista, conocer el contexto de este último le permitirá al espectador atisbar su posible intencionalidad de generar una figuración irónica. Aun así, el creador de una obra pictórica no tiene por qué tener la intención consciente y explícita de generar ironía, sino el propósito de poner en duda algún tipo de convención, de plantear un nuevo enfoque crítico desde el cual contemplar tanto la realidad que nos circunda como nuestra propia realidad personal.

5. CONCLUSIONES

Para ello, es especialmente necesario, por parte del espectador, un amplio conocimiento contextual de carácter general. Pero, en la mayoría de los casos, un conocimiento más específico de la historia del arte será decisivo para poder contemplar la significación de las obras con mayor eficacia cooperativa. Puede afirmarse, igualmente, que a la hora de interpretar una obra, es la influencia de la contextualización la que permite limitar la ambigüedad polisémica propia de la pintura.

Se constata, por tanto, que entre pintura e ironía existe un fuerte nexo de unión, ya que la pintura, esencialmente polisémica, refleja la realidad perceptible ofreciendo un proceso de significación abierto que facilita el surgimiento de contrastes entre apariencia y realidad. Tanto la apertura de las posibilidades significantes como una continua oscilación entre lo aparente y lo real son aspectos necesarios para el surgimiento de la ironía, cuyo objetivo será inducir al espectador a realizar una doble lectura, y a reconsiderar la naturaleza de la realidad referida, e incluso el sentido de la propia obra.

Abordar una obra pictórica a través de un enfoque irónico nos obliga a valorar, en todo momento, las posibilidades significantes de la pintura. Deben observarse atentamente las correspondencias entre lo percibido y lo concebido, así como las capacidades significantes de los elementos que componen una pintura y el modo en el que se entrelazan con la realidad a la que hacen alusión. Al mismo tiempo, hemos podido observar que todas las obras capaces de promover una actitud irónica en el espectador comparten ciertos parámetros que deberán tenerse en cuenta en el proceso de interpretación: se ha constatado que habrá de ponerse en tela de juicio algún tipo de convención, y que la referencia a la realidad perceptible deberá implicar una relación oscilante entre lo aparente y lo real. Esto es, inducir al espectador a reconsiderar las diversas cadenas significantes que surgen entre la alusión a dicha realidad y los diversos modos desde los que podría ser abordada. Será igualmente necesario que la obra sea interpretada a partir de una mirada

pragmática, donde los aspectos contextuales cumplen un papel primordial; y, por último, la obra deberá ser capaz de provocar una sensación emotiva contrariada.

Aunque no siempre resulta fácil distinguir la capacidad de una obra para generar ironía, se ha constatado que existen ciertos indicadores que, en el transcurso de la interpretación, permiten detectar dicha posibilidad. A causa de ello, en la labor interpretativa toman gran relevancia tanto la significación de los textos que puedan acompañar a una obra, como el hecho de que se haya incumplido algún tipo de norma —ya sea referente a la propia pintura como al contexto general—, o la presencia de operaciones y figuras retóricas, que suponen, ya de por sí, la existencia de algún tipo de desvío.

Con todo, es remarcable que la pintura, en sí misma, es un modo de expresión cuya significación no es posible sin la cooperación del espectador. Esto es, la pintura como arte, como proceso comunicativo, sucede en el espectador. Un aspecto bien sabido que adquiere un mayor valor en las obras capaces de generar ironía. Si hemos creído oportuno subrayarlo es porque, el hecho de que la ironía sea una figuración que sucede a través de la mirada del espectador, nos lleva a considerar que no puede ser comprendida como un adjetivo aplicable a un conjunto preciso de obras. Siendo así, definir un tipo universal de *pintura irónica*, o bien precisar una tipología general de ironías, sería un ataque a la versatilidad de las expresiones irónicas y al carácter abierto de la pintura. De hecho, tal y como ha podido observarse, los parámetros necesarios para el surgimiento de la ironía son de carácter general. No obstante, y gracias a las consideraciones previas, es posible afirmar que la ironía que tiene lugar en las obras pictóricas es siempre promovida por un contraste.

Hemos llegado así a la conclusión de que en la pintura figurativa toda ironía radica en cuatro tipos de contrastes que son generados a partir de la obra. Lejos de constituir una tipología de ironías, es un planteamiento que caracteriza la raíz de la ironía que puede surgir en pintura. Es decir, no entraña cuatro tipos de ironías sino

5. CONCLUSIONES

cuatro tipos de contrastes que permiten su aparición en pintura. Los cuatro contrastes que hemos diferenciado son los siguientes:

(1) *Un contraste entre la expresión y el contenido.* En este caso el contraste es interno a la obra, pero ciertamente está en relación con los modos convencionales o contextuales con los que es considerada la representación de un elemento o de una idea. Es, así, el contraste donde más patente se hace la influencia de las convenciones pictóricas ligadas a la representación de lo perceptible.

(2) *Un contraste entre la obra y sus referentes icónicos.* Es decir, una incongruencia semántica entre la realidad que describe la obra y la realidad a la que hace referencia. Se trata de un conflicto donde, desde el principio, se ponen en juego las aptitudes asociativas del espectador. Conlleva una tarea de comparación a través de la cual la ironía podrá ser más evidente o menos, dependiendo del grado de distanciamiento que exista entre lo representado y aquello a lo que alude. Pueden así diferenciarse aquellas obras en las que lo representado se corresponde con una escena acorde (en base a lo convencional) a una situación propia de la realidad en la que vivimos, de las obras donde dicha correspondencia no se cumple, implicando, ellas mismas, cierta teatralización. En el segundo caso el distanciamiento respecto a la realidad perceptible es mayor, lo cual facilita el reconocimiento del contraste que puede suponer una figuración irónica.

(3) *Un contraste entre la obra y el contexto en el que se ubica.* Se trata de un contraste que depende de circunstancias espacio-temporales, de tal manera que surge cuando una obra, que en el contexto en el que es creada puede ser interpretada de manera literal, promueve una mirada irónica causada por una re-contextualización espacial y/o temporal.

(4) *Un contraste entre la obra y otras obras que en ella se aluden.* Este contraste tiene lugar en aquellas obras donde puede encontrarse una referencia a otra obra artística, que no tiene por qué ser pictórica. Cuando el espectador se vea invitado a

adoptar una perspectiva irónica, deberá contemplar críticamente el diálogo que se establece entre lo representado y lo referenciado, y reconsiderar así el aparente sentido de la obra. En este caso son la citación, la alusión, la apropiación y la parodia los modos de expresión más propicios para generar ironía en pintura.

Gracias a la diferenciación de estos cuatro tipos de contrastes, puede constatararse que la principal característica de la ironía que surge en las obras pictóricas viene a ser la existencia de una incongruencia semántica capaz de generar un conflicto respecto a la realidad perceptible, ya que, incluso cuando el contraste se produce entre la expresión y el contenido de una obra, depende del imaginario colectivo visual.

En suma, ha sido posible construir un marco teórico que funciona a partir de unas directrices que describen las características básicas que cumplen aquellas pinturas capaces de generar ironía, y donde han podido distinguirse las formas principales de ironía que pueden aparecer en las obras pictóricas. Debe advertirse, sin embargo, que no deja de ser un planteamiento general; esto es, una manera de orientar la mirada, sin la pretensión de dirigirla hacia un enfoque preciso y hermético. Consideramos, con ello, que es una teoría aplicable a obras pictóricas de cualquier contexto espacio-temporal. Incluso, superando los objetivos iniciales, también podría ser tenida en cuenta para la interpretación de obras artísticas de otros géneros. Es decir, se trata de una base teórica que puede ser transformada según las necesidades y características propias de otros modos de expresión que no tienen por qué estar directamente ligados a las imágenes. Aun así, no deja de ser una conclusión abierta a consiguientes investigaciones.

La pertinencia de dicho marco teórico ha sido demostrada mediante la interpretación de la obra de cuatro artistas, lo cual nos ha llevado, igualmente, a alcanzar diversas conclusiones más concretas. El hecho de haber entrevistado personalmente a dichos artistas nos ha permitido confirmar que conocer no solo su trayectoria artística, sino también su punto de vista sobre su propia obra, ofrece la

5. CONCLUSIONES

oportunidad de abordar la labor interpretativa por medio de un entramado significativo donde convergen las ideas y expectativas del espectador y las del autor, de tal modo que la obra cobra vida de una manera más intensa, alcanzando un valor significativo de gran interés, y demostrándose que, si bien la ironía es un proceso cognitivo que sucede en la interpretación, el conocimiento del contexto del artista puede llegar tanto a enfatizar dicha ironía como a volverla especialmente subjetiva. Con ello no queremos decir que para poder disfrutar de una obra pictórica sea necesario conocer la opinión del artista, pero esta puede favorecer una lectura más cooperativa.

Resumidamente, podemos afirmar que mediante una interpretación basada en los mecanismos que conducen al surgimiento de la ironía, es posible abordar las obras pictóricas a través de una perspectiva más perspicaz que ensalza su capacidad para inducir al espectador a sumirse en una tarea de introspección.

Finalmente, consideramos que queda de manifiesto que se trata de una indagación cuyo contenido tiene una aplicabilidad didáctica. Además de descubrir los mecanismos que subyacen bajo la unión entre pintura e ironía, se ha procurado un nuevo enfoque desde el cual interpretar una obra pictórica, ampliando las posibilidades de abordar su proceso de significación.

5.2 CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

Se ha comprobado que la función principal de una figuración irónica es poner en duda las convenciones sobre las que se sustenta la realidad perceptible, e implicar así al espectador en un discurso crítico y axiológico, donde deberá tener en consideración su propio modo de pensar y estar dispuesto a distanciarse del mismo, de tal forma que el proceso de significación de la obra se completará de una manera u otra dependiendo de la mirada y de las competencias de cada espectador y, al igual que ocurre en toda interpretación, será variable.

Por tanto, para que en una obra pictórica pueda surgir ironía es imprescindible, ante todo, una referencia a la realidad perceptible. Esta podrá ser en cierta medida clara, o presentarse de manera indirecta –como ocurre, por ejemplo, en aquellos casos en los que es necesario que el espectador posea una serie de conocimientos más específicos. Dicha referencia puede ser reconocida como una de las propiedades inherentes a toda obra capaz de generar ironía.

En relación con ello, resultan significativas las siguientes palabras de Schoentjes:

Alors que le masque superpose les visages, le miroir les met face à face et fait naître ainsi un double qui est à la fois identique et opposé. Le double ironique est parfois un double identique.

[...] Il est plus fréquent cependant que le double ironique naisse d'un miroir déformant.⁷⁴⁰

Se subraya, así, el peso que tiene la alusión a la realidad perceptible en las expresiones irónicas, y se evidencia el doble sentido propio de las mismas. En este sentido, cabe recordar que la ironía no es una mentira. No esconde la verdad sino

⁷⁴⁰ “Mientras que la máscara superpone los rostros, el espejo los pone cara a cara y hace así que nazca un doble que es al mismo tiempo idéntico y opuesto. El doble irónico es a veces un doble idéntico. [...] Es más frecuente sin embargo, que el doble irónico nazca de un espejo deformante” (trad. personal). Schoentjes, 2001, pp. 207-208.

5. CONCLUSIONES

que refleja las supuestas verdades que inundan la realidad en la que vivimos —a veces a través de un reflejo semejante y otras veces a través de un reflejo transformado—, tratando de conseguir que se agoten en sí mismas para poder devenir ella la única verdad posible. Concluimos, por tanto, que la ironía no es sino un medio para subrayar la ambigüedad y la relatividad inherentes a toda construcción o representación de la realidad.

Teniendo en cuenta que una figuración irónica sucede a raíz de una conexión entre la realidad pictórica y la realidad perceptible, podemos afirmar que toda obra pictórica capaz de generar ironía se mostrará como un doble de la realidad perceptible, el cual podrá contener diversos grados de semejanza respecto a ella, como ocurre por ejemplo en las obras de los artistas entrevistados, en las que puede verse una clara diferencia de referencialidad —desde el hiperrealismo propio de las obras de Garraza, pasando por las caricaturizaciones de Pardo y por los juegos visuales y temporales de Rumí, hasta las obras de Valls que, si bien formalmente muestran cierta naturalización, no tienen una correspondencia con escenas propias de la realidad perceptible—. Dicha conexión estará constituida por una interacción activa, es decir, ambas realidades deberán influirse mutuamente. Siendo así, la naturaleza de los constructos sobre los que se sustenta la realidad a la que una obra hace referencia será puesta en duda, y será la reflexión del espectador la que se impondrá para llegar a solucionar el conflicto que surge entre ambas realidades.

Desde este punto de vista, concluimos que pueden distinguirse dos modos fundamentales de considerar la relación entre la realidad pictórica y la realidad perceptible: a través de un *doble semejante*, el cual se corresponde con aquellas obras que muestran una situación propia de la realidad perceptible, aparentemente sin ningún tipo de transformación significante; y, a través de un *doble transfigurado*, que se produce en aquellas obras en las que puede reconocerse una alusión a la realidad perceptible, pero sin que lo representado se corresponda con la naturaleza de dicha

realidad⁷⁴¹. Se trata de dos modos de concebir la realidad pictórica a partir de las convenciones que nos permiten identificar aquello que estamos habituados a reconocer. Su diferenciación no implica, sin embargo, que deban darse por separado. Es decir, en una misma obra pueden convivir elementos que guarden un alto grado de semejanza respecto a lo convencional, junto a otros que entrañen una transformación. Dependerá de la proporción en la que se dé cada uno de ellos para que la fuerza significativa de la obra se vea envuelta por un tipo u otro de relación respecto a la realidad perceptible.

Gracias a esta apreciación acerca del modo en el que la pintura hace referencia a la realidad perceptible, observamos que, generalmente, los conflictos de sentido más proclives a promover ironía forman parte de aquellas obras en las que predomina algún tipo de transformación respecto a los modos convencionales de concebir dicha realidad. Puede por tanto decirse que en pintura prevalece la ironía que aparece por medio de un *doble transfigurado*.

En suma, la ironía se resuelve como una estrategia que guía las significaciones que pueden surgir en una obra pictórica. Puede entenderse como un recurso de expresión del cual un artista puede valerse para generar un plano significativo basado en desplazamientos provocados por los diversos modos de percibir y de concebir la realidad. Su objetivo es el de poner en entredicho aquellas cuestiones que, como consecuencia del sistema social o de los hábitos culturales, han logrado cierto nivel de legitimación o de naturalización. Es, al mismo tiempo, una actitud que toma el espectador, de tal modo que, más allá de que la intención del autor haya sido, o no, la de expresarse irónicamente, la obra podrá tener la capacidad de suscitar ironía y de llevar al espectador a desarrollar un discurso y una reflexión

⁷⁴¹ Cabe subrayar que somos conscientes de que, desde el momento en el que nos encontramos ante una representación, el *doble* que se muestra pictóricamente sufre siempre algún tipo de transformación, incluso por medio de la expresión más fiel. Siendo así, al diferenciar un *doble semejante* y un *doble transfigurado*, lo hacemos dentro de los límites que impone el traducir una acción plástica al lenguaje verbal. Se trata, por tanto, de una distinción entre aquellas representaciones cuya transformación no es evidente –puesto que cumplen con el sistema figurativo al que estamos habituados–, y aquellas en las que se pone de manifiesto una intención de romper con dicho sistema.

5. CONCLUSIONES

donde prevalecerá la relatividad, haciéndose patente la fragilidad de cualquier pensamiento.

Siendo así, observamos que la ironía es un modo de expresión y de reflexión que, si bien está presente a lo largo de todo el legado de la pintura, se da con mayor profusión en aquellos contextos espacio-temporales en los que prevalece la debilidad de los valores vigentes, su agotamiento o falta de crédito, ya que dicha situación favorece la interrogación irónica como forma de intervención crítica y fuerza transformadora de la realidad social, política, económica o cultural. De ahí la pertinencia del estudio de la ironía en nuestro contexto, y el reconocimiento de su utilidad para ayudar a tomar conciencia crítica ante las inercias erróneas o cuestionables que arrastran nuestras vidas en una época que algunos han caracterizado como la fase terminal del sistema capitalista. Conciencia crítica que la ironía puede promover en el interior de cada cual a través de la pintura, instándole a desarrollar sus propias conjeturas y posiciones de un modo abierto, reflexivo e interactivo, lejos de la lógica del adoctrinamiento o del panfleto.

Del mismo modo, la ironía que se da en las transfiguraciones pictóricas de la realidad perceptible puede constituir un eficaz contrapunto a otras representaciones o construcciones visuales de la misma (mediáticas, científicas...), suministrando elementos valiosos para la confrontación y el debate, y enriqueciendo, en suma, la diversidad de modelos de realidad y conocimiento en un mundo complejo y confuso en el que, a falta de valores estables o soluciones universales, la reflexión que promueve el arte puede ayudar, si no a recuperar certidumbres perdidas, si al menos a transitar vías de conocimiento y reflexión hacia la autonomía del pensamiento creativo y el albedrío personal.

CONCLUSIONS

Grâce à la recherche présentée ci-dessus, on a pu constater que la peinture figurative a la capacité de promouvoir chez le spectateur une attitude ironique qui implique une reconsidération de ce qui est conventionnel et un exercice d'introspection. De cette façon, il a été possible d'obtenir diverses conclusions qui démontrent l'intérêt et la nécessité d'avoir abordé l'étude du réseau complexe où peinture et ironie s'entrelacent entre elles. Nous exposerons ci-après une série de conclusions générales obtenues au cours de l'investigation, pour présenter, ensuite, des conclusions plus spécifiques qui permettent de contempler de plus près la particularité de l'ironie qui surgit en peinture et l'intérêt qu'elle acquiert dans l'actualité.

a) *Conclusions générales*

Les œuvres picturales figuratives sont une façon de refléter la réalité perceptible à travers un point de vue particulier, puisqu'elles impliquent une transformation de celle-ci. Une transformation qui arrive dans le processus de création : à travers le regard du peintre, qui interprète cette réalité, et au moment où il la reflète au moyen de la peinture. Un processus créatif qui est complété par le regard du spectateur, qui devra s'immerger dans l'œuvre et lui donner un sens. On peut ainsi affirmer qu'une œuvre picturale offre une *réalité de réalités*, où confluent l'expérience de l'auteur et du spectateur mais aussi leurs contextes respectifs, conjointement avec le contexte immédiat de l'œuvre elle-même. De telle sorte que la peinture renvoie à la réalité perceptible de manière interprétative, et que se consolide sa capacité d'ouvrir de multiples chaînes signifiantes et de générer une distance par rapport à ce qu'elle représente.

L'ironie est une manière de démontrer la relativité inhérente à toute pensée, et elle peut être comprise, donc, comme un mode d'interrogation. À cause de cela, elle est

5. CONCLUSIONS

souvent considérée comme une arme, puisqu'elle permet de faire allusion à n'importe quel sujet d'une façon critique, sans besoin d'adopter une posture clairement déterminée ; mais en même temps c'est un mode de défense, puisqu'en offrant la possibilité de remettre en question n'importe quelle idée, elle pousse l'interprète à défendre ses propres conclusions, qui pourront interagir avec celles d'un autre. Elle est donc essentiellement axiologique ; c'est-à-dire qu'elle implique un jugement de valeur et en conséquence un point de vue critique, mais ne penche pas pour une idéologie précise. De là son caractère interrogatif, puisqu'elle n'est pas une façon de donner des réponses mais de poser des questions. De telle sorte que, selon les conjectures de chaque spectateur, la signification d'une œuvre pourra conduire à des pensées et des réflexions de nature diverse. Même ainsi, devant une œuvre ironique, la relation entre spectateur et créateur est présente à tout moment, puisque dès que l'auteur d'une œuvre choisit un sujet et adopte une façon de le focaliser, il crée un lien d'union par rapport au regard du spectateur. Cela étant, la liberté interprétative du lecteur est, d'une certaine manière, orientée par le mode d'expression de l'artiste, et bien qu'il ne expose pas de positionnement concret sur le sujet qu'il traite, on pourra souvent entrevoir vers où il se dirige et quelles sont ses inclinations à ce sujet.

Le propre d'une expression ironique c'est de faire allusion à la réalité où nous vivons, à travers un sens figuré qui induit le spectateur à dépasser le signifié apparent de ce qui est exprimé, et à s'introduire dans un dialogue avec lui-même et avec l'œuvre, pour pouvoir construire le réseau signifiant qu'elle est capable de transmettre. L'ironie est, donc, une stratégie de communication qui arrive dans le processus d'interprétation. Pour qu'elle prenne forme il est primordial que le spectateur soit disposé à la découvrir, c'est-à-dire qu'il ait une attitude ouverte et avec un certain recul, incrédule et perspicace, qui lui permette de se distancer de toute idée préconçue et du sens superficiel de l'œuvre. Avec cela, et à cause de l'implication de l'artiste, le fait de connaître le contexte de ce dernier permettra au spectateur de percevoir son éventuelle intentionnalité de générer une figuration ironique. Même ainsi, le créateur d'une œuvre picturale ne doit pas forcément avoir

l'intention consciente et explicite de générer de l'ironie, mais le propos de remettre en question une convention, de soulever un nouveau point de vue critique depuis lequel contempler aussi bien la réalité qui nous entoure que notre propre réalité personnelle.

Pour cela, il faut que le spectateur ait une ample connaissance contextuelle de caractère général. Mais, dans la plus part des cas, une connaissance plus spécifique de l'histoire de l'art sera décisive pour pouvoir contempler la signification des œuvres avec plus d'efficacité coopérative. On peut affirmer, également, qu'au moment d'interpréter une œuvre, c'est l'influence de la contextualisation qui permet de limiter l'ambiguïté polysémique propre à la peinture.

On constate, donc, qu'entre peinture et ironie il y a un fort lien d'union, puisque la peinture, essentiellement polysémique, reflète la réalité perceptible offrant un processus de signification ouvert qui facilite l'apparition de contrastes entre apparence et réalité. Aussi bien l'ouverture des possibilités signifiantes qu'une oscillation continue entre l'apparent et le réel sont des aspects nécessaires pour l'apparition de l'ironie, dont l'objectif sera d'induire le spectateur à réaliser une double lecture, et à reconsidérer la nature de la réalité référée, et même le sens de l'œuvre elle-même.

Aborder une œuvre picturale à travers un point de vue ironique nous oblige à tenir compte, à chaque instant, des possibilités signifiantes de la peinture. Il faut observer attentivement les correspondances entre ce qui est perçu et ce qui est conçu, ainsi que les capacités signifiantes des éléments qui composent une peinture et la façon dont ils s'entrelacent avec la réalité à laquelle ils font référence. En même temps, nous avons pu observer que toutes les œuvres capables de promouvoir un regard ironique chez le spectateur partagent certains paramètres, dont il faudra tenir compte dans le processus d'interprétation : on a constaté qu'il faudra remettre en question un certain type de convention, et que la référence à la réalité perceptible devra impliquer une relation oscillante entre l'apparent et le réel. C'est-à-dire,

5. CONCLUSIONS

induire le spectateur à reconsidérer les diverses chaînes signifiantes qui surgissent entre l'allusion à cette réalité et les diverses façons à partir desquelles elle pourrait être abordée. Il faudra également que l'œuvre soit interprétée à partir d'un regard pragmatique, où les aspects contextuels accomplissent un rôle primordial ; et, finalement, l'œuvre devra être capable de provoquer une sensation émotive contrariée.

Même s'il n'est pas toujours facile de distinguer la capacité d'une œuvre pour générer de l'ironie, on a constaté qu'il y a certains indicateurs qui, au cours de l'interprétation, permettent de détecter cette possibilité. À cause de cela, dans le travail interprétatif, la signification des textes qui peuvent accompagner une œuvre ainsi le fait que certaines normes ne soient pas accomplies – concernant la propre peinture ou le contexte général – prennent une grande importance, ou aussi la présence d'opérations et de figures rhétoriques, étant donné qu'elles impliquent, elles-mêmes, l'existence d'une déviation.

Avec tout cela, il est remarquable que la peinture en elle-même, est un mode d'expression dont la signification n'est pas possible sans la coopération du spectateur. C'est-à-dire que la peinture comme art, comme processus de communication, surgit chez le spectateur. Un aspect bien connu qui acquiert plus de valeur dans les œuvres capables de générer de l'ironie. Si nous avons cru opportun de le souligner, c'est parce que le fait que l'ironie soit une figuration qui arrive à travers le regard du spectateur, nous amène à considérer qu'elle ne peut pas être comprise comme un adjectif applicable à un ensemble précis d'œuvres. Cela étant, définir un type universel de *peinture ironique*, ou bien préciser une typologie générale d'ironies, serait une attaque à la versatilité des expressions ironiques et au caractère ouvert de la peinture. En fait, comme il a pu être observé, les paramètres nécessaires pour le surgissement de l'ironie sont de caractère général. Néanmoins, et grâce aux considérations préalables, on peut affirmer que l'ironie qui se trouve dans les œuvres picturales est toujours promue par un contraste.

Nous sommes arrivés ainsi à la conclusion que dans la peinture figurative toute ironie a son origine dans quatre types de contrastes qui sont générés à partir de l'œuvre. Loin de constituer une typologie d'ironies, c'est une approche qui caractérise la racine de l'ironie qui peut surgir en peinture. C'est-à-dire que cela n'entraîne pas quatre types d'ironies mais quatre types de contrastes qui permettent leur apparition en peinture. Les quatre contrastes que nous avons différencié sont les suivants :

(1) *Un contraste entre l'expression et le contenu.* Dans ce cas le contraste est interne à l'œuvre, mais il est certainement lié aux manières conventionnelles ou contextuelles avec lesquelles on considère la représentation d'un élément ou d'une idée. C'est, ainsi, le contraste où l'influence des conventions picturales liées à la représentation de ce qui est perceptible se manifeste le plus.

(2) *Un contraste entre l'œuvre et ses référents iconiques.* C'est-à-dire, une incongruité sémantique entre la réalité que l'œuvre décrit et la réalité à laquelle elle fait référence. Il s'agit d'un conflit où, dès le début, les capacités associatives du spectateur sont mises en jeu. Il implique une tâche de comparaison à travers laquelle l'ironie pourra être plus ou moins évidente, selon le degré d'éloignement qui existe entre ce qui est représenté et ce qui est évoqué. On peut ainsi différencier les œuvres où ce qui est représenté correspond à une scène conforme (en raison de ce qui est conventionnel) à une situation propre de la réalité dans laquelle nous vivons, et les œuvres où cette correspondance ne s'accomplit pas, impliquant, elles-mêmes, une certaine théâtralisation. Dans le deuxième cas le recul par rapport à la réalité perceptible est plus grand, ce qui facilite la reconnaissance du contraste que peut entraîner une figuration ironique.

(3) *Un contraste entre l'œuvre et le contexte où elle se situe.* Il s'agit d'un contraste qui dépend de circonstances spatio-temporelles, de telle sorte qu'il surgit lorsqu'une œuvre, qui dans le contexte où elle est créée peut être interprétée d'une façon littérale, promeut un regard ironique causé par une recontextualisation spatiale

et/ou temporelle.

(4) Un *contraste entre l'œuvre et d'autres œuvres auxquelles elle fait allusion*. Ce contraste a lieu dans les œuvres où on peut trouver une référence à une autre œuvre artistique, qui n'a pas besoin d'être picturale. Quand le spectateur se trouvera invité à adopter une perspective ironique, il devra contempler de façon critique le dialogue qui s'établit entre ce qui est représenté et ce qui est évoqué, et reconsidérer ainsi le sens apparent de l'œuvre. Dans ce cas la citation, l'allusion, l'appropriation et la parodie sont les modes d'expression les plus propices à générer de l'ironie en peinture.

Grâce à la différenciation de ces quatre types de contrastes, on peut constater que la caractéristique principale de l'ironie qui surgit dans les œuvres picturales c'est l'existence d'une incongruité sémantique capable de générer un conflit par rapport à la réalité perceptible, puisque, même quand le contraste se produit entre l'expression et le contenu d'une œuvre, il dépend de l'imaginaire collectif visuel.

En somme, il a été possible de construire un cadre théorique qui fonctionne à partir de certaines directrices qui décrivent les caractéristiques basiques accomplies par les peintures capables de générer de l'ironie, et où on a pu distinguer les formes principales d'ironie qui peuvent apparaître dans les œuvres picturales. On doit observer, cependant, qu'il s'agit d'une approche générale ; c'est-à-dire que c'est une façon d'orienter le regard, sans prétendre le diriger vers un point de vue précis et hermétique. Nous considérons, par là, que c'est une théorie applicable aux œuvres picturales de n'importe quel contexte spatio-temporel. Même, en dépassant les objectifs initiaux, elle pourrait être prise en compte pour interpréter des œuvres artistiques d'autres genres. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une base théorique qui peut être transformée selon les nécessités et les caractéristiques propres à d'autres modes d'expression qui n'ont pas besoin d'être directement liés aux images. Même ainsi, c'est une conclusion qui reste ouverte aux recherches qui en découlent.

La pertinence de ce cadre théorique a été démontrée moyennant l'interprétation de l'œuvre de quatre artistes, ce qui nous a amené, également, à atteindre diverses conclusions plus concrètes. Le fait d'avoir interviewé personnellement ces artistes nous a permis de confirmer que connaître, non seulement leur trajectoire artistique, mais aussi leur point de vue par rapport à leur œuvre, offre l'opportunité d'aborder le travail interprétatif au moyen d'un réseau signifiant où les idées et les attentes du spectateur et celles de l'auteur convergent, de telle sorte que l'œuvre prend vie d'une façon plus intense, atteignant une valeur signifiante de grand intérêt, et démontrant que, bien que l'ironie soit un processus cognitif qui a lieu dans l'interprétation, la connaissance du contexte de l'artiste peut aussi bien arriver à souligner cette ironie qu'à la rendre spécialement subjective. Nous ne voulons pas dire, par là, que pour pouvoir jouir d'une œuvre picturale il soit nécessaire de connaître l'opinion de l'artiste, mais elle peut favoriser une lecture plus coopérative.

En bref, nous pouvons affirmer que moyennant une interprétation basée sur les mécanismes qui conduisent à l'apparition de l'ironie, il est possible d'aborder les œuvres picturales à travers une perspective plus perspicace qui exalte sa capacité d'induire le spectateur à s'enfoncer dans une tâche d'introspection.

Finalement, nous considérons qu'il est évident qu'il s'agit d'une investigation dont le contenu a une applicabilité didactique. En plus de découvrir les mécanismes qu'il y a dans l'union entre peinture et ironie, on a procuré un nouveau point de vue pour interpréter une œuvre picturale, agrandissant les possibilités d'aborder son processus de signification.

b) Conclusions spécifiques

On a vérifié que la fonction principale d'une figuration ironique est de remettre en question les conventions sur lesquelles repose la réalité perceptible, et d'impliquer ainsi le spectateur dans un discours critique et axiologique, où il devra tenir compte de sa propre façon de penser et être disposé à prendre du recul par rapport à celle-ci, de telle sorte que le processus de signification de l'œuvre sera complété d'une manière ou d'une autre selon le regard et les compétences de chaque spectateur et, sera variable, comme il arrive toujours dans toute interprétation.

Pour que l'ironie puisse surgir dans une œuvre picturale, il faut donc qu'il y ait, avant tout, une référence à la réalité perceptible. Elle pourra être d'une certaine façon, claire, ou se présenter d'une manière indirecte –comme il arrive, par exemple, dans les cas où le spectateur doit nécessairement posséder une série de connaissances plus spécifiques. Cette référence peut être reconnue comme une des propriétés inhérentes à toute œuvre capable de générer de l'ironie.

À cet égard, ces paroles de Schoentjes sont significatives :

Alors que le masque superpose les visages, le miroir les met face à face et fait naître ainsi un double qui est à la fois identique et opposé. Le double ironique est parfois un double identique.

[...] Il est plus fréquent cependant que le double ironique naisse d'un miroir déformant.⁷⁴²

On souligne, ainsi, le poids que l'allusion à la réalité perceptible a dans les expressions ironiques, et on fait ressortir leur double sens. On doit rappeler, par là, que l'ironie n'est pas un mensonge. Elle ne cache pas la vérité mais reflète les vérités supposées qui inondent la réalité où nous vivons –parfois au moyen d'un reflet semblable et d'autres fois au moyen d'un reflet transformé–, essayant d'obtenir

⁷⁴² Schoentjes, 2001, pp. 207-208.

qu'elles s'épuisent pour pouvoir devenir l'unique vérité possible. Nous concluons, donc, que l'ironie n'est qu'un moyen pour exalter l'ambiguïté et la relativité inhérentes à toute construction ou représentation de la réalité.

Tenant compte du fait qu'une figuration ironique apparaît à travers une connexion entre la réalité picturale et la réalité perceptible, nous pouvons affirmer que toute œuvre picturale capable de générer de l'ironie se montrera comme un double de la réalité perceptible, lequel pourra contenir divers degrés de similitude par rapport à elle, comme il arrive, par exemple, dans les œuvres des artistes interviewés, où l'on peut observer une claire différence de référencialité –de l'hypperréalisme propre aux œuvres de Garraza, passant par les caricatures de Pardo et par les jeux visuels et temporels de Rumí, aux œuvres de Valls, qui, bien qu'elles montrent formellement une certaine naturalisation, ne correspondent pas à des scènes propres à la réalité perceptible—. Cette connexion sera constituée par une interaction active, c'est-à-dire que les deux réalités devront s'influencer mutuellement. Cela étant, la nature des constructions sur lesquelles repose la réalité à laquelle l'œuvre fait référence sera remise en question, et c'est la réflexion du spectateur qui s'imposera pour arriver à résoudre le conflit qui surgit entre les deux réalités.

De ce point de vue, nous concluons que l'on peut distinguer deux façons fondamentales de considérer la relation entre la réalité picturale et la réalité perceptible : à travers un *double semblable*, qui correspond aux œuvres qui montrent une situation propre à la réalité perceptible, apparemment sans aucun type de transformation signifiante ; et, à travers un *double transfiguré*, qui se produit dans les œuvres où on peut reconnaître une allusion à la réalité perceptible, mais sans que ce qui est représenté se corresponde à la nature de cette réalité⁷⁴³. Il s'agit de deux

⁷⁴³ Il faut souligner que nous sommes conscients que, dès le moment où nous nous trouvons devant une représentation, le *double* qui se montre picturalement subit toujours une certaine transformation, même moyennant l'expression la plus fidèle. Cela étant, lorsque nous différencions un *double semblable* et un *double transfiguré*, nous le faisons à l'intérieur des limites imposées par le fait de traduire une action plastique en langage verbal. Il s'agit, donc, d'une distinction entre les

5. CONCLUSIONS

façons de concevoir la réalité picturale à partir des conventions qui nous permettent d'identifier ce que nous sommes habitués à reconnaître. Sa différenciation n'implique pas, cependant, qu'elles doivent apparaître séparément. C'est-à-dire que, dans une même œuvre des éléments ayant un haut degré concernant ce qui est conventionnel peuvent coexister avec d'autres qui entraînent une transformation. Il dépendra de la proportion dans laquelle apparaît chacun d'eux pour que la force signifiante de l'œuvre soit mêlée par un type ou un autre de relation concernant la réalité perceptible.

Grâce à cette appréciation sur la façon dont la peinture fait référence à la réalité perceptible, nous observons qu'en général, les conflits de sens les plus enclins à promouvoir de l'ironie font partie des œuvres où il y a une transformation concernant les modes conventionnels de concevoir cette réalité. On peut donc dire que, dans la peinture, ce qui prédomine, c'est l'ironie qui apparaît à travers le *double transfiguré*.

En somme, l'ironie se résout comme une stratégie qui guide les significations qui peuvent surgir dans une œuvre picturale. Elle peut se comprendre comme un recours d'expression dont un artiste peut se servir pour générer un plan signifiant basé sur des déplacements provoqués par les diverses façons de percevoir et de concevoir la réalité. Son objectif est de remettre en cause les questions qui, en conséquence du système social ou des habitudes culturelles, ont obtenu un certain niveau de légitimation ou de naturalisation. C'est en même temps une attitude que le spectateur adopte, de telle sorte qu'au-delà de l'intention de l'auteur de s'exprimer ironiquement ou pas, l'œuvre pourra avoir la capacité de susciter de l'ironie et d'amener le spectateur à développer un discours et une réflexion où la relativité prévaudra, la fragilité de n'importe quelle pensée devenant alors évidente.

représentations dont la transformation n'est pas évidente -puisqu'elles répondent au système figuratif auquel nous sommes habitués-, et celles où l'intention de rompre avec ce système est manifeste.

Cela étant, nous observons que l'ironie est un mode d'expression et de réflexion qui, bien que présent tout au long de l'héritage pictural, apparaît avec une plus grande profusion dans les contextes spatio-temporels où il prédomine la faiblesse des valeurs en vigueur, son épuisement ou son manque de crédit, puisque cette situation favorise l'interrogation ironique comme forme d'intervention critique et force transformatrice de la réalité sociale, politique, économique ou culturelle. De là la pertinence de l'étude de l'ironie dans notre contexte, et la reconnaissance de son utilité pour aider à prendre conscience de façon critique devant les inerties erronées ou discutables qui traînent nos vies dans une époque que certains ont caractérisé comme la phase terminale du système capitaliste. Une conscience critique que l'ironie peut promouvoir à l'intérieur de chacun à travers la peinture, l'induisant à développer ses propres conjectures et positions d'une manière ouverte, réfléchissante et interactive, loin de la logique de l'endoctrinement ou du pamphlet.

De la même façon, l'ironie qui arrive dans les transfigurations picturales de la réalité perceptible peut constituer un contrepoint efficace à d'autres représentations ou constructions visuelles de la même (médiatiques, scientifiques...), en fournissant des éléments précieux pour la confrontation et le débat, et en enrichissant, en somme, la diversité de modèles de réalité et de connaissance dans un monde complexe et confus où, face au manque de valeurs stables ou de solutions universelles, la réflexion qui promeut l'art peut aider, sinon à récupérer des certitudes perdues, à circuler au moins sur des voies de connaissance et de réflexion vers l'autonomie de la pensée créatrice et de la liberté personnelle.

APÉNDICE

ENTREVISTAS AUDIOVISUALES

Interviews audiovisuelles

En el cuarto capítulo nos hemos adentrado en la interpretación de la obra de cuatro artistas actuales: Alfredo J. Pardo, Aurora Rumí, Kepa Garraza y Dino Valls. Con ello, hemos podido observar más detenidamente el modo en el que la ironía puede surgir en obras pictóricas de diverso género. Tal y como hemos indicado en su momento, antes de abordar la interpretación de sus obras hemos entrevistado audiovisualmente a dichos artistas, para poder acercarnos más íntimamente a su persona y a su trayectoria artística, y para poder conocer, de primera mano, su opinión sobre la relación entre pintura e ironía.

Como apéndice presentamos, por tanto, la transcripción de las entrevistas y un documento audiovisual donde puede accederse a su visionado.

A. Transcripción de las entrevistas

Para realizar las entrevistas hemos elaborado una única rejilla de preguntas que ha sido utilizada en los cuatro casos. En base a las cuestiones planteadas hemos podido conocer de primera mano el modo en el que estos artistas abordan la creación de su obra, tanto plástica como semánticamente, y su manera de entender el papel que la ironía cumple en pintura. Sin embargo, no hemos podido evitar que las entrevistas derivasen en conversaciones donde cada uno de los artistas se ha expresado más intensamente sobre uno u otro punto. Siendo así, en lugar de presentar las entrevistas a modo de cuestionario, hemos considerado oportuno transcribir cada una de ellas a modo de texto continuo.

Las cuatro conversaciones siguen el mismo hilo conductor, de tal modo que, con tal de facilitar su lectura, las hemos dividido en tres bloques: *Proceso de creación*, *Motivación*, e *Intencionalidad*. Podrá observarse, así, que cada artista comienza hablando acerca del modo en el que se sumerge en la creación de sus obras, para continuar explicando aquello que le genera interés y que conforma el contenido de las mismas. Finalmente, exponen una reflexión en torno a la intención que subyace

PINTURA E IRONÍA

bajo su pintura, y sobre su perspectiva personal respecto al papel que la ironía juega en la pintura en general, y en sus obras en particular.

Cada uno de los textos va acompañado por un fotograma obtenido de la grabación de las entrevistas.

ALFREDO J. PARDO (Xàtiva, 1976)

Xàtiva, 21 de julio de 2012

Alfredo nos abre la puerta de su casa bajo un sol aplastante y nos guía hasta su estudio, en la parte de arriba. Subimos por unas estrechas escaleras, y vamos observando, colgadas de la pared, algunas de sus obras. Una pequeña cocina en la entrada deja paso a una sala amplia con un escritorio y un ordenador, con lienzos y bastidores apoyados sobre las paredes, pinceles y demás útiles repartidos por diferentes estantes. Una de sus obras, "La llamada ganadora", impera en la estancia, y junto a ella nos encontramos con un cuarto blanco, idóneo para realizar fotografías.

Este artista no busca un por qué, no parte de una intención definida. Sin embargo es aficionado a escudriñar la realidad, a captar aquellos instantes que a menudo pasan inadvertidos y a transformarlos en base a una visión muy personal. Sus pinturas son así un reflejo deformado de lo cotidiano, que nos induce a replantearnos los hábitos del día a día a través de un estilo pictórico y de un tipo de representaciones que se sitúan en el límite con la comicidad, pero que son capaces de provocar una emoción contrariada que nos lleve a adoptar una actitud crítica.



❖ Proceso de creación

Para realizar mis obras parto de la fotografía. Hago fotografías, y casi siempre todos los personajes los represento yo: yo hago de padre, de madre, de hijo... Es como una familia, y esa familia va viviendo diferentes situaciones. Monto las fotos y me planteo cómo va a ir la composición. Luego, a la hora de trabajar tengo en cuenta el tamaño del lienzo, que sea proporcional, que las figuras no sean más grandes de lo normal. Siempre las realizo un poco más pequeñas que del natural, y en base a eso hago el bastidor. Después, cuando estoy trabajando no plasmo lo que tengo en la fotografía tal cual: sitúo cada elemento donde a mí más me interesa. Voy variando para intentar que la composición se englobe y que quede todo bien, a mi manera.

El tema de los fondos blancos es por una cuestión de no dar excesiva información. No quiero ofrecer una descripción muy detallada de todas las cosas, que no deje lugar a la imaginación, para que así el espectador pueda imaginarse su casa, su campo, o su río. Por eso utilizo fondos blancos, y pongo ciertos detalles para que se intuya que es una cocina, un comedor, un cuarto de baño, una playa... pero sin cerrarlo. Porque cada uno tiene su playa, su comedor, y tiene su historia, de modo que deberá construirse su propia imagen; me gusta que el espectador haga suya la obra. Por otra parte, lo hago porque no quiero que el espectador se pierda en la anécdota, sino que se fije más en la historia que se está contando, o en aquellas pequeñas cosas a las que a mí me interesa dar importancia.

Como no me gusta que todo el cuadro tenga la misma importancia de por sí, trabajo unas zonas más que otras; hay partes del cuadro que parece que ni siquiera están terminadas, pero siempre pueden intuirse las figuras. Poniendo un ojo y media nariz, por ejemplo, se sabe que es una cara. No hace falta poner los dos ojos, nuestra mente lo completa en base a su experiencia.

Con el color ocurre lo mismo. Utilizo un rojo fuerte para crear puntos de atención. De hecho suelo empezar pintando de rojo las partes que yo creo que son importantes. Después, en la medida en que voy trabajando voy resumiendo, quitando, y me voy quedando con las partes que considero que son las más importantes. Con el color también trato de trazar recorridos visuales, y de crear tensiones.

❖ Motivación

En mis obras siempre me baso en situaciones y personajes cotidianos. Me interesa plantear cosas cotidianas, cosas pequeñas; creo que de las cosas pequeñas puede llegarse a lo grande. Cada cuál puede plasmar una escena cotidiana de un modo, acentuando aquello que más le llama la atención: el silencio, un momento de conversación y de tranquilidad, o un momento de tensión. Yo intento contar historias, no me gusta crear situaciones puramente anecdóticas. Es un poco reivindicar esos momentos que estás viviendo, lo que se vive día a día. Me motiva lo que veo a mi alrededor, y cuando algo llama mi atención, retuerzo ese momento. Son cosas cotidianas, cosas tontas. Pero, como ya he dicho, creo que son pequeñas cosas que pueden extrapolarse a cosas grandes y que pueden ser tan universales como otras.

Me gusta contar historias, pero no me gusta cerrarlas. Ofrezco unas pautas pero sin dar un resultado final, sin cerrar una historia. Cada uno debe completarlas como quiera, y reflexionar por sí mismo; habrá gente que le dé más importancia a una cosa que a otra, y ellos mismos cierran la historia y es para ellos. Tampoco me gusta explicar la obra; yo planteo mi punto de vista, pero el que lo está viendo no tiene por qué compartirlo. De modo que creo que mis obras incitan a la reflexión, pero quedan abiertas.

Por eso no doy demasiada información al espectador. Si quisiera decirle algo exacto sí que le ofrecería unas pautas directas, planteando una descripción definida, e incluso por medio del título. Pero eso sería para transmitir a todo el mundo una misma cosa, y no creo que sea posible. Me gusta dejarlo todo abierto, y que no pueda llegarse a una sola conclusión sino a tantas conclusiones como espectadores puede haber, porque no somos iguales. Yo, que he creado la obra, tengo una opinión, pero no es la válida, es la mía, nada más; el espectador puede tener otra visión. Cada cual debe crear su propia situación dentro del cuadro.

❖ Intencionalidad: el suceder de la ironía

No trabajo en base a una intención. Aunque a menudo me dicen que mi obra es cercana a la caricatura, mi intención no es caricaturizar. Yo lo que hago es captar un segundo de la vida de alguien, y en ese segundo se capta el pasado y el futuro. Aunque también busco el momento justo donde los gestos parecen algo deformados, pero sin intentar hacerlo más exagerado de lo que es. Trato de representar ese momento que resulta algo grotesco, pero que es propio de lo real. Comprendo que mi obra puede generar ironía, pero yo no la realizo con intención de ironizar; ni de que se rían, ni de que lloren... Mi única intención es expresar algo, y que cada cual realice su propia lectura. Es como en un guión: das unas pautas, y cada espectador recibe la historia de una manera. Sin embargo yo, como persona, soy muy irónico; aun así, como he dicho, en mis obras no cocino previamente el *ser irónico*. De hecho, cuando me preparo mucho algo, no lo hago, me sale mal. Al ser irónico yo mismo, tal vez por eso no me doy cuenta de la ironía que pueden provocar mis obras.

AURORA RUMÍ (Almería, 1977)

Madrid, 25 de junio de 2012

Aurora nos ha abierto la puerta de su casa y nos ha invitado a pasar al salón. Ha puesto una cafetera y mientras el aroma a café impregnaba el ambiente nos ha enseñado algunas de sus obras, apiladas en una habitación. Tras charlar sobre el camino que nos ha conducido a conocernos, hemos pasado a un amplio balcón desde donde pueden verse los tejados de una calurosa Madrid de finales de junio. Un balcón con encanto, habitado por plantas, pinceles, objetos varios que colorean el ambiente y una bola de cristales que hace brillar todo el espacio.

Estar frente a frente con Aurora nos ha permitido observar que es una persona curiosa y observadora que se vale de la pintura para expresar aquello que más le llama la atención, tratando de generar discursos que inciten a la reflexión. En este caso es una de sus series, titulada "Slumming on Past" (2008), la que ha despertado nuestro interés. En ella se entremezclan un tipo de expresión pictórica costumbrista, propia del siglo XVIII, y elementos pertenecientes a la sociedad actual, dando lugar a un diálogo planteado desde una perspectiva ligada a lo lúdico.



❖ Proceso de creación

Casi siempre me ha influenciado muchísimo la fotografía. La utilizo como parte del proceso. Antes de crear una obra me gusta observar situaciones; me llama mucho la atención la gente en general, el comportamiento social. Entonces, en cierto modo voy buscando una cosa muy concreta a la hora de tomar una foto. No es una instantánea que después utilizo para crear una obra, sino que voy buscando un comportamiento que me llame la atención porque se repite, y cuando consigo capturarlo lo manipulo y lo utilizo como parte de la obra. De modo que también me valgo del collage, a veces directamente sobre la obra, y otras veces mediante una preparación que yo hago con el ordenador para componer una obra que luego voy a pintar en un soporte final.

En las obras de *Slumming on Past*, concretamente, utilizo el collage. Tienen de fondo un cuadro que ya existe, sobre el que incorporo elementos de fotografías mías, intentando que estén muy fusionadas con la luz del cuadro, con la composición; tratando que no se note que es un collage, y que a primera vista parezca una composición coherente. Pero conforme se van observando los elementos que aparecen dentro de esa composición, puede notarse que están fuera de época, que no tienen nada que ver con la escena costumbrista del cuadro.

En esta serie en concreto, tenía dos tipos de elementos que quería utilizar. Por un lado, una serie de carpetas de fotografías que había reunido a lo largo del tiempo, sin ninguna intención concreta, donde se retratan escenas que yo observaba en la calle, o viajando. Una especie de archivo que yo había ido construyendo de cosas que me gustaban. Quería utilizar esos elementos tal y como aparecían en las imágenes, pero darles otro valor, intentar que tuvieran un significado concreto.

Por otro lado, aparecieron los cuadros. El primer cuadro de esta serie me lo encontré en la calle. Además es el más interesante y el que más elementos tiene;

lleva por título *Girls Slumming on Past*. Es un cuadro grande, donde hay una escena en un lago, con un bosque alrededor. Cuando encontré ese cuadro, quería hacer algo con él. Parecía un cuadro de los años sesenta, una reproducción de una obra clásica. Uno de los que te encuentras en el salón de una casa como una supuesta obra al óleo, pero que en realidad no lo es, no es más que una lámina barnizada de tal manera que simula ser una obra original, y hasta resulta horterera. Me interesaba cambiarle el valor y el significado a esos cuadros que pasaban por original.

Me hacía mucha gracia el hecho de tener un cuadro y estamparlo sobre un lienzo para que parezca que es un original, y quería darle juego a esa idea. Entonces vi que en ese paisaje podría meter un montón de elementos, escalarlos y colocarlos en lugares clave de ese escenario de tal manera que ellos cobraban sentido, y el cuadro también cambiaba de significado. Luego fui buscando más cuadros, pero no obras o autores en concreto sino cuadros similares al primero. No tenían que ser necesariamente conocidas, pero sí pertenecientes a una época en la que la pintura era costumbrista.

Al mismo tiempo esta serie ha estado influenciada por el libro que cito en el texto que acompaña a las obras: *La ciudad invisible*, de Italo Calvino. Este escritor hace una descripción de ciudades que en realidad no existen, sino que él las ha creado a partir de la recopilación de muchos viajes. Son ciudades que él crea de manera imaginaria, y que describen cosas que le han gustado de cada una de ellas. Cuando encontré el primer cuadro que utilizaría para esta serie, me pareció muy buena la idea de retomar los elementos que tenía archivados y que individualmente no les encontraba ningún valor, y mandarlos al pasado y que de repente tuvieran un significado totalmente diferente, y con un valor añadido por ese contraste que plasman sobre el fondo en el que aparecen.

Es evidente que hay una referencia a otras obras, ya que las utilizo directamente. Pero mi idea no era tanto la de hacer una referencia directa a una obra en concreto, a una etapa concreta. He querido hacer referencia a los cuadros que la gente pone

en su salón como «obra de arte», y de darle un nuevo valor. Traer a la mente la manera en la que se utilizaban las reproducciones de cuadros veinte o treinta años atrás, pretendiendo que fueran los originales y convirtiéndolos así en una cosa un poco rara, e incluso desprestigiándolos. Se trata de jugar un poco con ese factor social de querer tener arte pero no poder permitírtelo, y tener una lámina que simula ser el original.

❖ Motivación

Jugar con los contrastes cambiando el significado de cada uno de los elementos me parece muy divertido, y creo que en cierto modo puede generar ironía. Es un recurso interesante y divertido a la hora de crear una obra. Pero mi intención es ante todo que el espectador pueda hacer una lectura, sin que haya ningún tipo de mensaje oculto. Que vaya comprendiendo esos pequeños elementos que aparecen fuera de tono dentro del cuadro, y que vaya disfrutando, riéndose, y haciendo pequeños descubrimientos. La verdad es que hay una parte muy lúdica en la ejecución de la obra.

Para mí es muy importante que a mí me resulte divertido, y utilizar elementos de cosas personales mías, de observaciones personales. Pero me interesa que la obra no tenga un mensaje encriptado, me interesa que la gente la pueda disfrutar. Que tenga contenido, y que cada uno entienda ese contenido de un modo. Aun así, no soy de la opinión de hacer la obra pensando solamente en el espectador, necesito hacer lo que a mí me gusta y lo que me resulta interesante; pero por la trayectoria que tengo, me apetece que sea comprensible.

Esta serie está dirigida a un público amplio, pero creo que va a entenderla mejor un público cercano a mi generación. Porque puede tener un conocimiento de qué tipo de obras estoy utilizando como telón de fondo, y qué implican los elementos que yo incorporo, que están fuera de lugar, que son totalmente irreverentes con el cuadro.

❖ Intencionalidad: el suceder de la ironía

La intención crítica casi siempre me ha llamado la atención en otros pintores, pero cuando me muevo a pintar pienso en algo muy personal. Aun así, intento que la obra sea comprensible, que no genere un nivel muy subjetivo, y que tenga una lectura. Que no sea una simple representación de algo que tengo delante y que me gustaría copiar y reproducir fotográficamente. Necesito que la obra esté contando algo además de lo que uno puede ver a primera vista.

La intención primera al crear estas obras no era buscar ironía sino una parte lúdica por medio de contrastes. Pero, por supuesto, estaba queriendo provocar, estaba creando una obra provocativa y divertida, de modo que todo quedaba englobado dentro de algo muy cercano a la ironía.

Desde que comenzamos el periodo de crisis, cuando he ido a exposiciones de nivel internacional, a ARCO y ferias similares, me he dado cuenta de que el arte que utiliza la ironía como protesta ya no llama tanto la atención. Sin embargo, yo la defiendo porque me parece que estimula mucho el estado de ánimo, y de manera positiva, puesto que te hace pensar y reflexionar sobre el cuadro, más allá del “me gusta/no me gusta”. Por eso, me parece muy interesante plantearla. Aun así, aparte del contenido que pueda tener una obra, defiendo que no se deben olvidar los valores estéticos. La verdad es que mi obra ha sido siempre muy pro-estética, valoro el disfrute de lo bello; pero, por supuesto, contando una historia, que no se trate de una obra que puede interpretarse con un primer vistazo.

Considero que la ironía es una forma muy sana de planteamiento y de pensamiento, ya que está bien que seamos críticos, que no obremos solamente bajo convencionalismos. Me parece una forma muy cómoda de poder ser sincero con lo que uno está pensando, de poder ser crítico con los demás y no sentirse culpable

por ello. Ayuda a decir lo que estamos pensando, y siempre tenemos la posibilidad de refugiarnos alegando que se trata de una expresión en clave de humor.

KEPA GARRAZA (Berango, 1979)

Bilbo, 14 de noviembre de 2012

Kepa nos ha citado en su estudio. Nos espera en la puerta, ya que parece ser que el timbre no funciona a causa de que unos mocosos se dedican a rompérselo para pasar el rato. Nos guía por unas escaleras estrechas hasta una sala muy amplia, con un gran ventanal que da a la ría de Bilbao. El frío nos envuelve, pero es soportable. La sala está repleta de pinturas, pinceles, lienzos y demás utensilios. Nos acomodamos al lado de las obras de la última serie que está realizando, y mientras preparamos la entrevista se muestra tranquilo, relajado, sin ningún temor a la cámara.

Este artista ha realizado diversas series de obras, y en todas ellas puede percibirse una mezcla entre ficción y realidad, una característica muy proclive a generar ironía. De hecho, él mismo nos ha asegurado que si bien cada serie que realiza trata acerca de un tema diferente, bajo todas ellas subyace cierta intención de despertar una actitud irónica en el espectador. Se trata de obras con una gran carga crítica, que ponen en tela de juicio cuestiones ligadas tanto a la sociedad en general como al panorama artístico. Inducen así al espectador a realizar una reflexión personal sobre aquello que se le plantea.



❖ Proceso de creación

Mi proceso es muy metódico. Trabajo siempre la imagen por medios digitales, principalmente con el *photoshop*, que es un programa de edición fotográfica, y ahí es donde más o menos desarrollo la imagen. En la mayoría de mis obras suelo partir de una imagen real, que ya existe, y la manipulo, normalmente introduciendo personajes que no existen. Entonces el proceso es muy sencillo: parto de una imagen original y mediante el *photoshop* introduzco, copiando la luz, intentando imitar la composición, personajes que no existen, y luego lo llevo al lienzo. Antes de empezar a pintar en el lienzo la imagen está totalmente desarrollada. Hay muy poco cambio de lo que es el boceto fotográfico a lo que luego termina siendo la obra pictórica.

❖ Motivación

Yo soy un contador de historias. Hablo de temas universales y cercanos a la gente. Precisamente porque mi obsesión siempre ha sido llegar a una cantidad de público muy amplia, aunque luego no todos puedan descifrar todos los pequeños mensajes que hay implícitos dentro de la obra. La pintura no tiene que ser simplemente una herramienta al alcance de unos pocos, yo creo que tiene que tener una vocación casi universalista. Y por eso escojo estos temas, y me decanto por una pintura directa, que casi que interroga al espectador, que le fuerza a hacerse sus propias preguntas, a responderlas, y a emitir un juicio crítico.

Sin embargo, mi juicio crítico lo reservo para mi intimidad. Jamás hago un apostolado de nada, pero me quedo contento si el espectador lo hace. Porque esa es mi mayor intención, que mis obras sirvan para algo, que mis obras hagan que la gente se vaya a casa dándole vueltas al coco, sino esto no tendría demasiado sentido. No creo en la palabra crítica o por lo menos no creo en la palabra crítica según se entiende en la actualidad, porque creo que está desvirtuada. Pero mi obra

sí que tiene un anhelo de reflexión por parte del espectador. Quiero forzar al espectador para que reflexione por sí mismo y para que saque sus propias conclusiones. Por eso también mi obra es irónica, porque habla de temas universales, y es muy accesible para la mayoría de la gente.

Como intento dirigir mi obra hacia un público lo más amplio posible, en mi obra el contexto es fundamental. Eso sí, para apreciar todos los matices que planteo necesitas cierto *background* cultural. Muchas de mis obras hablan sobre el propio sistema del arte, sobre todo lo que rodea al arte pero que no es estrictamente arte: el mercado, la vida de los artistas, la estructura de los museos...

Mis tres últimas series⁷⁴⁴, que prácticamente son las únicas profesionales que he desarrollado en mi vida como artista, las tres tratan acerca del mundo del arte, las tres están relacionadas. La primera, *Fallen Angels*, escenifica la muerte de artistas famosos, o la idea que tenemos sobre la muerte de esos artistas. La segunda, B.I.D.A., es un grupo de terroristas que agrede el mundo del arte. La última, *Kepa Garraza*, como me llamo yo, es una falsa autobiografía sobre un Kepa Garraza de ficción que se convierte en un gran artista de los siglos XX y XXI. Las tres están ampliamente relacionadas, las tres tienen que ver con el mundo del arte y reflexionan en torno a un aspecto concreto del mundo del arte. Se pueden establecer muchísimas conexiones entre ellas, porque hablan prácticamente de lo mismo, aunque se centren en tres aspectos diferentes.

En *Fallen Angels* hay una carga irónica muy importante. Es una forma de desacralizar y de reírse un poco de esa especie de idea que tenemos del artista que muere con 33 años, en unas condiciones de miseria, y luego su obra se revaloriza y

⁷⁴⁴ Como ya hemos indicado, esta entrevista ha sido realizada en noviembre del 2012. Desde entonces, tal y como puede observarse en el cuarto capítulo, Kepa Garraza ha realizado otra serie de obras al completo y trabaja en la siguiente. A causa de ello, desde que le hicéramos la entrevista hemos continuado en contacto con él, y hemos podido hablar acerca de las otras dos series sobre las que no habla en esta entrevista. Aun así, en las imágenes del documento audiovisual adjunto a la investigación puede observarse que, mientras le realizábamos la entrevista, en su estudio estaban presentes las obras de su cuarta serie, titulada "Osama", en las que se encontraba trabajando en esa época.

se vende por cantidades astronómicas. Me parecía un tema muy divertido sobre el que reflexionar; elegir doce o trece muertes significativas de artistas dentro de la historia del arte y recrearlas según todo el mito y todo el drama que las acompaña. Aunque esa idea que nos ha vendido la historia sobre la muerte de esos mitos, seguramente sea falsa. Posiblemente habrán sido muertes mucho más normales. La muerte de Modigliani, por ejemplo, a quien después de una juerga de tres días se lo encuentra su mujer moribundo, rodeado de botellas de champán y de latas de sardinas abiertas, me parece demasiado cómica, incluso viniendo de un personaje tan extremo como él. Pero bueno, el arte es vender humo, y estoy convencido de que es necesario adornar la vida de los artistas para que el producto se venda mejor.

El proyecto B.I.D.A. surgió como una necesidad para reflexionar acerca de los aspectos más estridentes que rodean al mundo del arte, que normalmente son aspectos relacionados con el mercado y con la *museificación* de las obras. Es una serie donde se plantea un hecho tan sencillo pero ridículo a la vez, como que a un grupo terrorista se le pasa por la cabeza acabar con todos los emblemas del arte occidental para así generar un nuevo arte más puro. Esto está claramente inspirado en las vanguardias históricas de principios del siglo XX, e incluso en los movimientos de extrema izquierda sociales y políticos de los 60 en Estados Unidos y de los 70 en Europa. La intención de la obra yo creo que queda muy clara, es una forma de des-sacralizar las instituciones y los símbolos de la cultura occidental y del arte occidental, pero no solo quería hacer una labor de crítica incendiaria. Lo que quería, y creo que al final lo conseguí, es que el propio espectador sacase sus propias conclusiones.

Con la serie *Kepa Garraza* se cierra un ciclo. Además se cierra con la muerte del Kepa Garraza de ficción, que es el último cuadro de la serie, un cuadro ambientado en el futuro. Entonces ya no hay vuelta atrás, es casi como una censura autoimpuesta, algo que me he autoimpuesto para decir “esto llega hasta aquí y desde ahora mis temáticas serán otras”.

Mis obras siempre estarán relacionadas con la ironía. Seguramente vuelva en el futuro a tratar sobre temas ligados al mundo del arte, pero está claro que estas tres series están relacionadas entre sí, y esta última es la que pone el broche final. Y qué mejor broche que crearte una vida a tu antojo, donde se cumplen todos los clichés del mundo del arte. Crear la vida de un alter ego donde no se muestra la obra, donde nadie sabe por qué es famoso ese personaje. Pero simplemente el hecho es que es famoso porque está rodeado de famosos. Que por otra parte no deja de ser algo muy actual. Seguramente solo en la actualidad se ha dado una cosa tan bizarra como el crear famosos simplemente porque están rodeados de famosos. Eso es un fenómeno sociológico completamente novedoso, y esta serie al final no deja de ser un broche de oro a toda una reflexión acerca del mundo del arte y de sus excesos.

❖ Intencionalidad: el suceder de la ironía

Mi obra básicamente se centra, o por lo menos esa es mi intención, en generar una reflexión aguda por parte del espectador. Que el espectador se vincule con la obra, y como ya he mencionado, que saque sus propias conclusiones. A mí no me gusta dogmatizar. Por eso utilizo la ironía, porque es muy versátil; puedes reflexionar acerca de cuestiones delicadas o hirientes para un determinado tipo de público, pero al tratarlas de forma irónica todo queda como en un terreno de nadie, todas las barreras morales e ideológicas se convierten en algo mucho más difuso. Y precisamente por eso la utilizo; en mi caso está predeterminado, está claro y está decidido que la ironía viene implícita desde el principio. Eso sí, me niego a ofrecer dogmas, a mostrar mis ideas de una forma clara; siempre juego a una ambivalencia. Planteo unas cuestiones y espero que el espectador saque sus propias conclusiones. Yo lanzo preguntas al aire y es el espectador el que debe cerrar el círculo; debe dar, si le apetece, por supuesto, sus propias respuestas y encontrar una razón a las cuestiones que yo propongo.

Al final creo que no deja de ser un síntoma generacional; esa forma de entender el arte de un forma muy irónica y universal a la vez. Tratar temas muy directos pero filtrándolos, como una forma de quitarles importancia. Y seguramente esté condicionado porque vivimos en una época completamente desideologizada, y porque ya no creemos ni en ideologías ni en políticas ni en la capacidad casi de movimiento social... Ahora parece que se está recuperando, pero por una cuestión de imposición social, porque sino al final nos toman demasiado el pelo.

Creo que la ironía es, ahora mismo, el único vehículo eficaz para reflexionar acerca de la sociedad actual. El ponerse tremendista, el obsecarse con unas ideas, el dogmatizar, acaba siendo ridículo, casi hasta patético. Es decir, considero que ahora mismo, en la actualidad, la ironía es la única forma de debate o de ideologización de un discurso posible. Vivimos en una época donde las ideologías tradicionales han perdido todo su peso, todo su fundamento, con lo cual creo que la ironía es el único medio que tenemos todos para reflexionar con lucidez, no solo acerca del arte sino acerca de la sociedad, de la política, y de todo lo que nos rodea. Vivimos en un sistema tan netamente absurdo, que creo que la ironía es un medio natural. Creo que a la mayoría de nosotros nos sale de forma espontánea, porque el propio sistema, tanto político como social o cultural, es a veces tan irresponsable consigo mismo, es tan ridículo, que te entra la risa. Entonces está claro, la ironía es un medio muy natural para reflexionar sobre las contradicciones del propio sistema.

DINO VALLS (Zaragoza, 1959)

Madrid, 26 de junio de 2012

Dino nos espera en la puerta de su casa. Nos invita a pasar hasta el salón, donde podemos disfrutar de algunas de sus obras. Vistas en primera persona, toman una fuerza impresionante. Tras ofrecernos algo de beber nos conduce a su estudio, un lugar amplio e impecable que refleja la meticulosidad con la que trabaja. Hay un pequeño espacio con una biblioteca y unos sofás, y en el resto de la estancia encontramos una mesa de dibujo, caballetes y estanterías repletas de pinceles, pinturas y demás materiales dispuestos en perfecto orden. Sobre un caballete, bajo un techo con una amplia claraboya, podemos ver la última obra que está realizando. La luminosidad cenital del espacio es magnífica.

Conocer a este artista nos ha permitido acercarnos a la esencia de sus obras con una mirada más intensa. Hemos podido conocer sus motivaciones y su trayectoria artística, y observar que su pintura conforma un universo muy personal que, al mismo tiempo, brinda al espectador la oportunidad de descubrirse a sí mismo. De hecho, tal y como él mismo nos lo ha indicado, “no son cuadros, son espejos”. Espejos donde el espectador puede ver reflejado su propio interior, ya que es inducido a adentrarse en un juego entre lo consciente y lo inconsciente.



❖ Proceso de creación

Respecto al proceso de elaboración de mis obras, no parten de la realidad exterior. Suelen partir de una idea inicial, muy imprecisa a veces, sentida *numinosamente* como portadora de una especial carga psíquica. Viene después un periodo de aislamiento personal de días o semanas, en el que va generándose un estado de obsesión sobre el tema, durante el cual voy realizando decenas de pequeños bocetos a lápiz en los que se va componiendo un escenario figurativo y verosímil que va intelectualizando el contenido inconsciente inicial mediante la impregnación consciente de la cultura y la razón. Es un proceso de imaginación activa similar al descrito por Jung en la función transcendente, en el que el nivel de la consciencia va descendiendo para dejar aumentar la sensibilidad al contenido inconsciente. Las imágenes hipnagógicas⁷⁴⁵ e hipnopómpicas⁷⁴⁶ enriquecen también el escenario visual que se va proyectando en la composición. Se trata de utilizar la consciencia para racionalizar el inconsciente y simultáneamente *irracionalizar* la consciencia por medio del contenido inconsciente.

Llego a un boceto final con una composición a lápiz (algunas veces también un esbozo a color sobre una pequeña tabla, o algunos estudios preparatorios al carbón a tamaño definitivo) y entonces decido el formato y tamaño del soporte y preparo el mismo, habitualmente tabla.

Durante el proceso de elaboración de la pintura, a partir de ese boceto final que he vuelto a dibujar ya en el soporte definitivo, voy desarrollando los procedimientos pictóricos que van dando cuerpo a la composición, continuando siempre sin utilizar modelos reales sino configurando una idealización, tanto de las figuras como de los

⁷⁴⁵ IMÁGENES HIPNAGÓGICAS. Imágenes de cualquier modalidad sensorial, frecuentemente de un carácter casi alucinatorio, que se experimentan en ese estado de letargo que precede al sueño profundo. Warren, Howard C. (ed.) (1934), *Diccionario de Psicología* (trad. E. Ímaz, A. Alatorre y L. Alaminos). México: FCE, 1963⁴, p. 175.

⁷⁴⁶ HIPNOPÓMPICO. Caracteriza el estado soñoliento que sigue al sueño profundo y que precede al despertar. [Apl. Generalmente a las imágenes experimentales en ese estado. Cf. *imágenes hipnagógicas*]. *Ibíd.*, p. 163.

escenarios. Este proceso de idealización hace que siga aumentando la impregnación inconsciente, cosa que sería muy difícil partiendo de modelos reales, además de permitirme una mayor libertad de elección de escenarios, temas, ideal estético de las figuras, etc. El nivel de verosimilitud que consigo mediante mi memoria visual y mi intuición plástica, es para mí el suficiente para mi propósito de proyección de un contenido psíquico en una representación visual. En este sentido, soy más flamenco en la técnica que utilizo, pero soy más italiano en la idealización de lo representado.

❖ Motivación

De alguna manera, mis cuadros son como teselas; son piezas que, desde que empecé a pintar hasta el día en el que termine, siempre habrán sido una única obra en muchos fragmentos, en muchas viñetas, que conforman un continuo. En ellas se refleja que realmente no soy el mismo en cada momento, por lo cual estoy interpretando mi mundo de otra manera en cada instante, en cada nuevo cuadro.

Además de ello, creo que mi obra tiene cierta coherencia. Forma parte de diversas épocas en las que han ido variando una serie de procedimientos y de estructuras visuales pero, curiosamente, desde un principio muy remoto en mi pintura, ya hubo algo que la definió y que ha continuado. Con sus variaciones, pero ha habido un hilo conductor, un *continuum* que me hace muy reconocible incluso en épocas muy pretéritas dentro de mi pintura. Quizá porque mis conocimientos teóricos han ido a la par que mi crecimiento como pintor, y no han venido recibidos desde fuera, en sentido autodidacta.

En mis obras hay una serie de elementos básicos, comunes. Puede decirse que son arquetipos de nuestro inconsciente colectivo que son patrimonio de toda la humanidad, que son atemporales, y que tienen esa lectura muchas veces inconsciente, más profunda, inicial; de allí van creciendo referencias. Muchas de ellas son voluntarias, por mi parte. Otras muchas son involuntarias, inconscientes,

no han sido hechas a través de la razón sino a través de una emoción. Han sido, por supuesto, generadas por mí, porque son elementos que surgen de mi imaginación en la composición del cuadro, pero van dirigidas hacia el espectador. Pero conforme se va individualizando y profundizando mi subjetividad en la creación, puede divergir de la subjetividad del receptor. En ese momento, cuando comienza a ampliarse el círculo desde ese punto común a todos, evidentemente nuestras diferencias vitales, personales, individuales, van haciendo que nuestra forma más evolucionada de recibir las imágenes de mis cuadros pueda diferir. Puede incluso divergir de mí mismo, de mí mismo en otros momentos, porque yo tampoco soy el mismo ahora que hace diez años, que hace veinte.

Si, además, una persona reconoce las alusiones, si está viendo el cuadro en detalle y dice *ah, esto es una cita de tal obra literaria, de tal obra musical, de tal obra pictórica o de tal elemento* (también hay elementos culturales que no son solamente artísticos), entonces la reelabora, añade todos sus conocimientos a los que yo hago alusión, y la obra puede ir creciendo. Incluso por medio de las referencias de los títulos en latín.

La base del cuadro tiene que ser entendible por todo el mundo, no es una pintura hecha para iniciados que si no conocen ciertos temas resulta hermética e indescifrable. Hay una comunicación de imágenes, muchas de ellas inconscientes, que son naturales, tienen que ser naturales.

Evidentemente, habrá gente que pueda poner un prejuicio delante de uno de mis cuadros y considerar que no quiere recibir lo que se le muestra. ¿Por qué? Bueno, a lo mejor es porque ha notado que ahí hay algo más en lo que no quiere meterse, y me parece en muchos casos hasta una decisión saludable. Para poder sobrevivir hace falta tener una pequeña coraza, y una de las cosas a las que más obliga una sociedad es a eso, a no enfrentarse a los propios fantasmas; es una salida lógica y respetable, evidentemente. Pero creo que, si mis cuadros tienen un sentido, es, hasta cierto punto, un sentido terapéutico. El que quiera, puede proyectar su propio contenido intelectual psíquico en ellos. Muchas veces he hecho el paralelismo de

que son como un test de Rorschach. Es decir, realmente no quiero ofrecer un lenguaje hermético en el que puedan encontrarse las instrucciones de uso; no hay un sistema simbólico descifrable, esto no es un código de circulación. Pero estamos hablando de símbolos, y los símbolos, incluso los creados por mí, realmente entran dentro de una ambigüedad que hacen que el espectador proyecte, tal como yo lo he hecho, su propio interior más profundo.

Cuando hago una referencia, como por ejemplo a Prometeo, o a cualquiera de sus derivaciones posteriores dentro del mundo del arte, no estoy hablando de una obra de Goethe, o de una obra de... estoy hablando del arquetipo humano, de la chispa divina que de alguna manera conformó el premio y el castigo del ser humano. En todo caso, cuando estoy haciendo una citación a una obra, estoy citando no a la obra sino al arquetipo que la fundamentó.

No es solamente la transmisión de un contenido, un lenguaje que explica algo; mi pintura no está hecha para explicar sino todo lo contrario. Mi pintura aporta oscuridad. Que es la necesaria para que empecemos a reflexionar y a ver desde nuestra amplitud de posibilidades todo, la luz y la sombra. Entonces, plantean preguntas, no respuestas. De modo que, lo que menos puede hacer un espectador, es preguntarme qué significa, porque es lo que nunca voy a hacer; mi lenguaje es la pintura y mi lenguaje es ser lo suficientemente ambiguo y sugerente como para que sea el espectador el que continúe ese trabajo de creación.

Es el espectador el que tiene que seguir creando, aunque no sea artista, o lo que se considera en una sociedad como un artista; creo que artista es cualquier persona que es capaz de crear —crear también es una palabra muy grandilocuente—, de combinar elementos de una forma novedosa. Y en ese sentido todos somos creadores o podemos serlo, y todos somos artistas o podemos serlo. Cualquier espectador, aunque sea incapaz de coger un pincel, o de escribir o de componer, es capaz de recrear artísticamente algo a partir de lo que recibe. Sea algo que ha recibido de fuera, sea algo que ha recibido creado o interpretado por otros. Es un

punto de creación que todos podemos tener, y depende de la propia idiosincrasia personal el que la gente se dedique más o menos a hacerlo.

❖ Intencionalidad: el suceder de la ironía

La imagen utiliza un discurso diferente al de la literatura; esta última conlleva un desarrollo más temporal, al cual estamos acostumbrados a asociar un lenguaje irónico. La pintura parece que en una primera visión tiene una imagen más fija, más única y atemporal. Pero también es verdad que el lenguaje tiende más a definir; y la indefinición que una imagen pueda tener, nos abre un campo semántico mucho más amplio que permite otro tipo de juego. Este, aunque no discorra tanto en el tiempo, abarca unas posibilidades que, de alguna manera, podríamos adoptar para que el desarrollo de la ironía se presente como una de las maneras de conducir un discurso. En ese sentido, creo que la pintura va a tener no una competencia sino una complementariedad respecto a esa otra forma irónica de describir mediante el lenguaje.

De hecho, un tipo de desarrollo narrativo más amplio —que puede tenerlo por ejemplo un retablo—, nos permite incluso una secuenciación temporal y una lectura más narrativa, y abriría otras posibilidades a esa amplitud del tiempo cronológico dentro de la lectura de la imagen. Pero el utilizar, por ejemplo, dentro del lenguaje irónico o del doble sentido, la citación o ciertas referencias, sea a la historia del arte o a las imágenes simbólicas o referencias de cualquier tipo, ofrece también nuevas posibilidades a la lectura de la obra. Dentro de la pintura pueden simultanearse una variedad de conceptos simbólicos, aparte de que también entran diferentes capas de profundidad de lectura, muchas de ellas inconscientes.

En mis obras hay cierto sentido irónico. Una lectura de doble sentido donde aquello que hasta ese momento considerábamos como un mundo construido con unas bases lógicas, se trastoca y nos obliga, de alguna manera, a verlo desde otro punto

de vista que nos abre nuevas formas de ver y de entender la realidad como hecho relativo en sí, que no existe como hecho absoluto y entra también dentro de la subjetividad. Mi pintura se basa totalmente en eso, y no en el sentido que la ironía adquiere a menudo en relación con el sarcasmo, la burla, con el hecho de quedar en ridículo a otra persona. Vamos al sentido más originario que definía la ironía, y en ese sentido, creo que mi pintura tiene esa doble lectura. Es más, la lectura de mis cuadros no es la que en un principio una pintura figurativa se podría auto-explicar, sino que continuamente va a una referencia de un metalenguaje que no es el directo y el primero, superficial.

B. Entrevistas: documento audiovisual [15']

Adjunto a la investigación puede encontrarse un DVD donde hemos reunido y editado las cuatro entrevistas realizadas. Para ello hemos seleccionado la información más relevante, consiguiendo así crear una pieza documental donde puede accederse a una síntesis del discurso de cada artista, acompañada por imágenes de sus obras.

FICHA TÉCNICA:

Dirección: Naiara Herrera

Edición: David Rodríguez Muñiz y Enrique Cacicedo

Operadores de cámara: David Rodríguez Muñiz y Rodrigo Molleda

Sonido: Eneko Aberasturi

Música:

The End. [Álbum: The Doors, 1967]. THE DOORS

Stranger in Paradigm. [Álbum: Mètode de rocanrol, 2007]. PASCAL COMELADE

Retour sur terre [Álbum: Le voyage dans la lune, 2012]. AIR

Moon Fever [Álbum: Le voyage dans la lune, 2012]. AIR

BIBLIOGRAFÍA
Y FUENTES DE INFORMACIÓN
Bibliographie et sources d'information

Libros

AA.VV. (2003), *La especificidad del conocimiento artístico* (coord. Martín, José Vicente). Elche: Universidad Miguel Hernández.

AA.VV. (2009), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía* (eds. Ruiz Gurillo, Leonor y Padilla García, Xose A.) Frankfurt: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

ADES, Dawn (1974), *El Dadá y el Surrealismo* (trad. Marcelo Covián). Barcelona: Labor, 1975.

ALMANSI, Guido (1984), *Amica ironia*. Milan: Garzanti.

AQUINO, Santo Tomás de (1265-1272), *Suma de teología* (vol. 4). Parte II-II(b)-Cuestión 113-Artículo 1, pp. 262-263. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
Disponible en URI: biblioteca.campusdominicano.org/suma.htm

ARISTÓTELES (s. IV a. C.), *Poética* (trad. Francisco de P. Samarach). Madrid: Aguilar, Biblioteca de Iniciación al Humanismo, 1963.

ARNHEIM, Rudolf (1954), *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador – Nueva Versión*. Madrid: Alianza Forma, 1981³.

AUMONT, Jacques (1998), *La estética hoy* (trad. Marco Aurelio Galmarini). Madrid: Cátedra, Signo e Imagen, 2001.

AZÚA, Félix de (1995), *Diccionario de las artes. Nueva edición ampliada*. Barcelona: Debate, 2011.

BALLART, Pere (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, Biblioteca general 18.

BARTHES, Roland (1982), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (trad. C. Fernández Medrano). Barcelona: Paidós Comunicación, 1995.

BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura* (trad. Carmen Santos). Madrid: Antonio Machado libros, La balsa de la Medusa 25, 2001².

— (1855) “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, en *Curiosités esthétiques*. Genève: Milieu du Monde, Collection Classique 18.

BAUMAN, Zygmunt (1995-1997), *La società dell'incertezza* (trad. Roberto Marchisio y Savina Neirotti). Bologna: Il Mulino, Intersezioni 193, 1999.

BERGER, John (1980), *Mirar* (trad. Pilar Vázquez). Barcelona: Gustavo Gili, 2006³.

BERGEZ, Daniel (2004), *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin.

BERGSON, Henri-Louis (1899), *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1958¹²³.

BOBES NAVES, Mari Carmen (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos, Bibl. Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos 341.

BOOTH, Wayne C. (1974), *Retórica de la ironía* (trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito). Madrid: Taurus, Teoría y Crítica Literaria, Pérsiles 160, 1986.

BOZAL, Valeriano (1999), *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa 101.

BRESLIN, James E. B. (1993), *Mark Rothko: A Biography*. Chicago: University of Chicago Press.

BURKE, Kenneth (1945), *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press, 1969.

BUTOR, Michel (1969), *Les mots dans la peinture*. Genève: Albert Skira, Les sentiers de la création 87.

CALABRESE, Omar (1987), "La citazione «neobarocca»", en *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, Sagittari Laterza 8, pp. 182-195.

CALLE, Román de la (1981), *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres, Ensayos de teoría del arte 27.

— (2006), *Gusto, Belleza y Arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Metamorfosis 7.

CALVO SERRALLER, Francisco (2001), *El Arte Contemporáneo*. Madrid: Taurus, Pensamiento, p. 299.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José (2000), *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen 59.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

CASABLANCAS Domingo, Benet (2000), *El humor en la música. Broma, parodia e ironía*. Kassel-Berlín: Reichenberger, DeMusica3.

CASSIRER, Ernst (1923-1929), *Filosofía de las formas simbólicas III. Fenomenología del reconocimiento* (trad. Armando Morones). México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

CASTAÑARES, Wenceslao (1994), *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones, Parteluz 7.

CAIVANO, José Luis y LÓPEZ, Mabel Amanda (2002), "Usos retóricos del color: tropos en publicidad y arte", en CAIVANO, José Luis, AMUCHÁSTEGUI, Rodrigo Hugo y LÓPEZ, Mabel Amanda (comp.), *Color: arte, diseño, tecnología y enseñanza. ArgenColor 2002, Actas del sexto congreso argentino del color, Rosario, 9-12 sept. 2002*. Buenos Aires: Grupo Argentino del color y La Colmena, 2004.

CHIPP, Herschel B. (1968), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.

CIRLOT, Lourdes (1990), *Las últimas tendencias pictóricas*. Barcelona: Vicens-Vives, Historia Visual del Arte, p. 2.

CLASS, Arnaud (2012), *Le réel de la photographie*. Trézélan: Filigranes.

COMPTE-SPONVILLE, André (1995), *Petit traité des grandes vertus*. Paris: PUF.

DEBRAY, Régis (1992), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (trad. Ramón Hervás). Barcelona: Paidós, Paidós Comunicación 58, 1994.

DORFLES, Gillo (1962), *Simbolo, comunicazione, consumo*. Torino: Einaudi, Saggi 303.

DORON, Roland y PAROT, Françoise (dir.) (1991), *Diccionario Akal de Psicología* (trad. Bernadette Juliette Fabregoul y Agustín Arbesú Castañón). Madrid: Akal, Diccionarios 16, 1998.

ECO, Umberto (1962), *Obra abierta* (trad. Roser Berdagué). Barcelona: Planeta-De Agostini, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo 8, 1985.

— (1973) *Signo* (trad. Francisco Serra Cantarell). Barcelona: Labor, 1988.

— (1976) *Tratado de semiótica general* (trad. Carlos Manzano). Barcelona: Lumen, Palabra en el tiempo 122, 1977.

— (1990) *Los límites de la interpretación* (trad. Helena Lozano). Barcelona: Lumen, Palabra en el tiempo 214, 1992.

ECHEGOYEN OLLETA, Javier (1995), *Historia de la filosofía. Vocabulario y ejercicios* (vol. 1, Filosofía Griega). Madrid: Edinumen, Iniciación Universitaria.

EISENMAN, Stephen F. [et al.] (1994), *Historia crítica del arte del siglo XIX* (trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal, Arte y Estética 59, 2001.

ESCARPIT, Robert (1960), *L'humour*. Paris: PUF, Que sais-je? 877, 1976⁶.

FERRATER MORA, José (1941-1979), "Ironía", en *Diccionario de Filosofía* (4 vols.). Madrid: Alianza, Alianza Diccionarios (vol. 2), 1981³, pp. 1759-1761.

FISH, Stanley (1989), "Los bajitos no tienen razón de vivir: Lectura de la ironía", en *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional* (trad. José Luis Fernández-Villanueva). Barcelona: Destino, 1992, pp. 135-139.

FLETCHER, Angus (1964), *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, Teoría literaria, 2002.

FOULQUIÉ, Paul (1962), *Diccionario del lenguaje filosófico*. Barcelona: Labor, 1967.

FREUD, Sigmund (1905), *El chiste y su relación con lo inconsciente* (trad. Luis López Ballesteros y de Torres). Madrid: Alianza, Libro de Bolsillo, 1969.

FURIÓ, Vicenç (1991), *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Universidad de Barcelona, UB 59, 2002².

GÁLVEZ GIMÉNEZ, Alberto (2004), *Cita de la pintura. Estrategias autorreferenciales en la pintura*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, Formes Plàstiques 18.

GARRONI, Emilio (1972), *Progetto di semiotica. Messaggi artistici e linguaggi non-verbali. Problemi teorici e applicativi*. Bari: Laterza.

GAUTHIER, Guy (1982), *Vingt leçons sur l'image et le sens*. Paris: Ediling, Médiathèque.

GOMBRICH, Ernst H. (1959), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (trad. Gabriel Ferrater). Madrid: Debate, 2002².

— (1963) *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (trad. José María Valverde). Madrid: Debate, 1998.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

— (1972) *Imágenes simbólicas* (trad. Remigio Gómez Díaz). Madrid: Alianza, Alianza Forma 34, 1983.

GÓMEZ FERNÁNDEZ, Francisco José (2007), *Dioses, templos y oráculos. Creencias, cultos y adivinación en las grandes civilizaciones del pasado*. Madrid: Nowtilus, Historia Incógnita.

GOODMAN, Nelson (1978), *Maneras de hacer mundos* (trad. Carlos Thiebaut). Madrid: Visor, La balsa de la Medusa 30, 1990.

GREIMAS, Algirdas J. y COURTÉS, Joseph (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (tome 2). Paris: Hachette, Langue-Linguistique-Communication.

GRIS, Juan (1924), "De las posibilidades de la pintura", en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón (1979), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, Fundamentos 147, pp. 84-92.

GRUPO μ (1982), *Retórica general* (trad. Juan Victorio). Barcelona: Paidós, Comunicación 27, 1987.

— (1992), *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen* (trad. Manuel Talens Carmona). Madrid: Cátedra, Signo e Imagen 31, 1993.

GUIMÓN UGARTECHEA, José, "Color y psiquiatría", en ROMERO DE SOLÍS, Diego, LÓPEZ LLORET, Jorge, MURCIA SERRANO, Inmaculada (coord.), *Variaciones sobre el color* (2007). Sevilla: Universidad de Sevilla, Filosofía 15, pp. 23-38.

HAMON, Philippe (1982), "Analyser l'ironie", en CHAMBERS, Ross (ed.), *Discours et pouvoir. Textes réunis par Ross Chambers*. Ann Arbor: Michigan Romance Studies 2, University of Michigan, pp. 165-17.

HARTMANN, Eduard von (1890), *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo Inconsciente en el arte* (trad. Manuel Pérez Cornejo). Valencia: Universitat de València, Estética & Crítica 14, 2001.

HAURY, August (1955), *L'ironie et l'humour chez Cicéron*. Leiden: E. J. Brill.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1832-1845), *Estética I* (vol. 1, *Lecciones de estética*), (trad. Raúl Gabás). Barcelona: Península, Historia-Ciencia-Sociedad 215, 1989.

HEIDEGGER, Martin (1927), *El ser y el tiempo* (trad. José Gaos). Madrid: Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía, 1991².

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2002), *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

HJELMSLEV, Louis (1943), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* [trad. José Luis Díaz de Liaño (Diorki)]. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos 155, 1974².

HUTCHEON, Linda (1994), *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.

IACOBONI, Marco (2009), *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros* (trad. Isolda Rodríguez Villegas). Buenos Aires: Katz, Conocimiento.

IZQUIERDO, Violeta (2002), *Movimientos artísticos contemporáneos. Manual para estudiantes*. Madrid: Universidad Camilo José Cela.

JAMES, William (1911), *Some problems of philosophy. A beginning of an Introduction to Philosophy*. Toronto: Longmans, Green and Co.

JAMESON, Fredric (1982), "Posmodernismo y sociedad de consumo", en FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad* (trad. Jordi Fibla). Barcelona: Kairós, Ensayo, 2006⁶, pp. 165-186.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1964), *L'ironie*. Paris: Flammarion, Champs Essais 1066, 2011.

JAUSS, Hans Robert (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, Teoría y Crítica Literaria, Persiles 167, 1986.

JOLY, Martine (1994), *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris: Nathan, Image.

— (2002), *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción* (trad. Gilles Multigner). Barcelona: Paidós, Comunicación 144, 2003.

JUNG, Carl Gustav (1952), *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós, Psicología Profunda 7, 1963.

KANDINSKY, Wassily (1955), *Punto y línea sobre plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (trad. Roberto Echavarren). Barcelona: Barral, Bolsillo, 1984⁷.

KANIZSA, Gaetano (1980), *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*. Bologna: Il Mulino, Scienze social e politiche.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

KIERKEGAARD, Søren, *Escritos de Søren Kierkegaard. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía* (vol. 1), (trad. Darío González y Begonya Sáez Tajafuerce). Madrid: Trotta, Estructuras y procesos, Serie Filosofía, 2000.

LAUSBERG, Heinrich (1960), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (2 vols.), (trad. José Pérez Riesco). Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales 15, 1967.

LAWSON, Thomas (1981), "Última salida: la pintura", en WALLIS, Brian (1984), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (trad. Carolina del Olmo y César Rendueles). Madrid: Akal, Arte Contemporáneo, 2001, pp. 153-165.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

MAESTRO, Jesús G. (1997), *Introducción a la teoría de la literatura*. Vigo: Academia del Hispanismo.

MANZANERO, Antonio L. (2008), *Psicología del testimonio. Una aplicación de los estudios sobre la memoria*. Madrid: Pirámide, Psicología.

MARCHESE, Angelo (1978), *Dizionario di retorica e di stilistica: arte e artificio nell'uso delle parole, retorica, stilistica, metrica, teoria della letteratura*. Milano: Arnoldo Mondadori, Dizionari, 1984⁴.

MARCOS ÁLVAREZ, Fernando (1993), *Diccionario básico de recursos expresivos*. [S.l.]: Palibrio, 2012.

MARINA, José Antonio (1993), *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama, Compactos 221, 2000.

MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

MOHOLY-NAGY, László (1929), *La nueva visión y Reseña de un artista* (trad. Brenda L. Kenny). Buenos Aires: Infinito, Biblioteca de Diseño y Artes Visuales vol. 2, 1972².

MONDRIAN, Piet (1917-1918), *La nueva imagen en la pintura. La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy* (trad. Alice Peels). Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Colección de Arquitectura 9, 1983.

MORIER, Henri (1961), « Ironie ». *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: PUF, 1975³, pp. 555-595.

MORTARA GARAVELLI, Bice (1988), *Manual de retórica* (trad. M^a. José Vega). Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 1991².

MOUSSARD, Christian (1996), *Le mot d'esprit et réciproquement*. Besançon: Aux Éditions de Moi-même.

MUECKE, Douglas Colin (1969), *The Compass of Irony*. New York: Methuen & Co. Ltd., 1980.

NEUMANN, Eckhard (1986), *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad* (trad. Miguel Salmerón Infante). Madrid: Tecnos, Metrópolis, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich (1873), "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral", en NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, y VAIHINGER, Hans, *La voluntad de ilusión en Nietzsche* (trad. Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña). Madrid: Tecnos, 2007⁵, pp. 15-38.

ORTEGA, Santiago Javier, "Interrelaciones verbo-plásticas con función poética", en AA.VV. (2001), *Mestizajes. Soportes pictóricos, electrónicos y fotoimpresos*. Leioa: Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 116-150.

PABON, José Manuel (1967), *Diccionario Manual Griego Clásico-Español*. Barcelona: Vox.

PANOFSKY, Erwin (1927), *La perspectiva como forma simbólica* (trad. Virginia Careaga). Barcelona: Tusquets, Cuadernos marginales 31, 1985⁵.

PEIRCE, Charles Sanders (1878), "Cómo hacer nuestras ideas claras", en *Mi alegato a favor del pragmatismo* (trad. Juan Martín Ruiz-Werner). Buenos Aires: Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica 117, 1971.

PESSOA, Fernando (1982), *Libro del desasosiego* (trad. Perfecto E. Cuadrado). Barcelona: El Acanalado 65, 2002.

PRADA, Juan Martín (2001), *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, Arte/Crítica.

REIK, Theodore (1952), "Saint Irony [Sur Anatole France et Goethe]", en *The Secret Self. Psychoanalytic Experience in Life and Literature*. New York: Farrar.

REYES, Alfonso (1984), *Retratos reales e imaginarios*. Barcelona: Bruguera, Libro Amigo.

ROMO FEITO, Fernando (2005), *La retórica. Un paseo por la retórica clásica*. Barcelona: Montesinos, Biblioteca de divulgación temática 81.

SÁNCHEZ LARA, Rosa María (1990), *Los retablos populares. Exvotos pintados*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Monografías de arte 18.

SANTAELLA, Lucia y NÖTH, Winfried (1998), *Imagen. Comunicación, semiótica y medios* (trad. Roque Graciano; supervisión, Juan Magariños de Moretín). Kassel: Reichenberger, 2003.

SANZ, Juan Carlos, *El lenguaje del color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual*. Madrid: H. Blume, Imagen, arte, color y fotografía 10/Akal, 2009². (1ª ed. 1985, *El lenguaje del color*. Madrid: H. Blume).

SCHLEGEL, Friedrich von, *Fragmentos. Seguido de Sobre la incomprendibilidad* (trad. Pere Pajeroles). Barcelona: Marbot, 2009.

SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, Point Essais-Lettres 467.

— (2007) *Silhouettes de l'ironie*. Genève: Droz, Romanica Gandensia XXXIV.

SCHOPENHAUER, Arthur (1818-19), *El mundo como voluntad y representación* (vol. 2, Complementos) (trad. Roberto R. Aramayo). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

SCRIMIEMI MARTÍN, Rosario (2005), *Despertar del alma. Estudio junguiano de la "vita nova"*. Madrid: Complutense.

SELMA, José Vicente (1996), *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia: Generalitat Valenciana, Arte, Estética y Pensamiento. [En especial capítulo VI: "Ironías", pp. 161-172].

SONTAG, Susan (1961), *Contra la interpretación* (trad. Horacio Vázquez Rial). Madrid: Alfaguara, Textos de escritor, 1996.

— (2003), *Ante el dolor de los demás* (trad. Aurelio Major). Madrid: Punto de Lectura, Suma de Letras, 2004.

SOTO, Myrna (2005), *El Arte Maestra. Un tratado de pintura novohispano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SOURIAU, Étienne (1990), *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, Quadrige, 2004².

SPANG, Kurt (1979), *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*. Barañain: Universidad de Navarra (Eunsa), 1991³.

THIEBAUT, Carlos, “La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)”, en AA.VV. [Valeriano Bozal (ed.)] (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Madrid: Antonio Machado Libros S.A., La balsa de la Medusa 81, 2002³.

TOLOSA, José Luis (2003), *Enseñar la pintura*. Bilbao: UPV-EHU, Arte-Textos 2.

VINCI, Leonardo da (ca. 1498), *Tratado de pintura* (trad. Ángel González García). Madrid: Akal, Básica de bolsillo, 2007⁶.

WARREN, Howard C. (ed.) (1934), *Diccionario de Psicología* (trad. E. Ímaz, A. Alatorre y L. Alaminos). México: Fondo de Cultura Económica, 1963⁴.

WILDE, Oscar (1889), “La decadencia de la mentira”, en *Intenciones* (trad. José Rafael Hernández Arias). Madrid: Valdemar, Letras Clásicas 14, 2012, pp. 23-64.

WITTKOWER, Rudolf y Margot (1963), *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (trad. Deborah Dietrick). Madrid: Cátedra, 1982.

ZECCHETTO, Vitorino (2002), *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Abya-Yala.

Tesis doctorales y Proyectos de investigación

CALDERÓN BLANCO, José Antonio (1994), *Análisis de la retórica de la imagen en la obra del Equipo Crónica*. Tesis Doctoral (dir. Julián Irujo Andueza). Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Bilbao.

D'ANGELO, Mariela Andrea (2007), *La gramática del signo icónico*. Proyecto de Investigación. Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires.

ESPIELL Jovaní, Mercé (2002), *Escultura e ironía. Propuesta de una tipología de las formas irónicas en la escultura. Análisis de los casos de De Saint Phalle, Flanagan, Torres, Brosa y Muñoz*. Tesis doctoral (dir. Josep Roy Dolcet). Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Barcelona.

HERNÁNDEZ MARMOLEJO (2009), Carlos Aurelio, *La apropiación en las artes plásticas actuales*. Tesis para obtener el grado de maestro en artes visuales con orientación en pintura (dir. Arturo Miranda Videgaray). Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.

ONETTO MUÑOZ, Breno Marcelo, "Ironía clásica e ironía temprano-romántica. Prehistorias de la dicción". Manuscrito, dentro del Proyecto de Investigación *Ironía y pathos trágico. La rehabilitación de la aisthesis en la filosofía alemana del s. XIX*. Instituto de Filosofía y Estudios Educativos, Universidad Austral de Valdivia (Chile), 2006.

Disponible en línea, vid. URL: humanidades.uach.cl/articulos/onetto2.pdf [1ª consulta en marzo 2010].

ZAVALA, Lauro (2007), *La ficción posmoderna como espacio fronterizo: Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine*. Tesis doctoral (dir. Rose Corral). El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México D.F.

Artículos impresos. Revistas, periódicos y monografías.

BALDIZ FOZ, Manuel, "Notas (parcialmente psicoanalíticas) sobre el humor y la ironía". *Intercanvis* [Revista digital de psicoanálisis]. No. 12 (jun. 2004), pp. 11-19. Asociación Intercanvis, papers de psicoanàlisis (Barcelona).

Disponible en línea, vid. URI: intercanvis.es/autor/manuel_baldiz.html [1ª consulta en agosto 2012]

BALLART, Pere, "La ironía como (último) recurso". *Quimera* [Revista de literatura]. No. 232-233 *Humor y literatura* (jul.-ag. 2003), pp. 12-18.

BARABINO, Fernando José Agustín, "Solve et Coagula". *El Rosacruz*, vol. LIV, no. 1 y 2 (2000). Disponible en línea URL: biblioteca.amorc6.org/alquimia/cat_view/101-biblioteca-rc/104-alquimia?limit=50&limitstart=0&order=date&dir=ASC [1ª consulta en junio 2014]

BARTHES, Roland, "Rhétorique de l'image". *Communications* [Revue thématique]. Vol. 4, no. 4 *Recherches Sémiologiques* (1964), pp. 40-51.

DUPRIEZ, Bernard, "Les figures de style". *Revue Études françaises*. No. 4, vol. 3 (nov. 1967), pp. 414-425. Presses de l'Université de Montréal.

Disponible en línea, vid. URI: id.erudit.org/iderudit/036285ar [1ª consulta en septiembre 2011]

GREIMAS, Algirdas Julien (1984), "Semiótica figurativa y semiótica plástica" (trad. José María Nadal). *ERA* [Revista Internacional de Semiótica]. Vol. I, no. 1-2 (1991), pp. 7-38. Asociación Vasca de Semiótica (Bilbao).

HAVERKATE, Henk, "La ironía verbal: un análisis pragmalingüístico". *Revista Española de Lingüística*. Vol. 15, no. 2 (jul.-dic. 1985), pp. 343-392. Sociedad Española de Lingüística (Madrid). Disponible en línea, vid. URI: sel.edu.es/?q=node/101 [1ª consulta en mayo 2009]

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, "El Marte imprudente de Velázquez". *Ars Longa. Cuadernos de Arte*. No. 1 (1990), pp. 43-47. Universidad de Valencia.

HUTCHEON, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure». *Poétique* [Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires]. No. 9 (36), Paris (avril 1978), pp. 467-477.

Disponible en línea, vid. URI: hdl.handle.net/1807/10265 [1ª consulta en mayo 2013]

— "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique* [Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires]. 12 (46), Paris (avril 1981), pp. 140-155.

Disponible en línea, vid. URI: hdl.handle.net/1807/10253 [1ª consulta en mayo 2013]

LUCIE-SMITH, Edward (2001), "La pintura de Dino Valls", en *Dino Valls - Ex picturis*.

[Monografía]. Zaragoza: Mira. Disponible en línea, vid. URI: dinovalls.com/es/textos/

[1ª consulta en mayo marzo 2014]

RAGA ROSALENY, Vicente, "Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna". *Thémata* [Revista de Filosofía]. No. 39 *La filosofía en el futuro de los discursos antropológicos* (2007).

Disponible en la plataforma Dialnet, vid. URI: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3310460

[1ª consulta en abril 2009]

SUBERCASEAUX SOMMERHOFF, Bernardo, "Reproducción y apropiación: dos modelos para enfocar el diálogo intercultural". *Diálogos de la comunicación*. No. 23 (mzo. 1989), pp. 97-102. Lima (Perú).

Disponible en línea, vid. URL: dialogosfelafacs.net/reproduccion-y-apropiacion-dos-modelos-para-enfocar-el-dialogo-intercultural/ [1ª consulta en octubre 2013]

MACHÍN, Mari Fran, "Ironía". Nota de prensa sobre la exposición *Ironía* (comisario Ferran Barenblit). Koldo Mitxelena Kulturunea, Gipuzkoako Foru Aldundia (4 dic. 2001).

Disponible en línea, vid. URL:

kmk.gipuzkoakultura.net/es/sala-de-exposiciones/exposiciones/317-ironia [1ª consulta en abril 2009]

TRÍAS, Eugenio, "La ironía estética". *El Mundo*, Opinión (2 en. 1997).

Disponible en línea. Vid URL: elmundo.es/1997/01/02/opinion/02N0017.html [1ª consulta en mayo 2012]

VIDAL OLIVERAS, Jaume, "El arte de la ironía". *El Mundo*, El Cultural (26 sept. 2001).

Disponible en línea, vid. URL: elcultural.es/version_papel/ARTE/1509/El_arte_de_la_ironia

[1ª consulta en abril 2012]

Catálogos

MESTRE, Joël y ALDÁS, Ximo, “La pintura como antiambiente”. Exposición colectiva de alumnos de Bellas Artes *Pintura y Medios de Masas*, Espai Cultural Biblioteca Eduard Escalante, Valencia (mayo 2010). Disponible en línea. Vid. URL: joelmestre.com [1ª consulta en marzo 2013]

OLMO, Santiago B., “Del efecto de parodia a la metafísica de lo cotidiano”. Exposición *Relatos de Bolsillo*, de José Arturo Martín y Javier Sicilia, Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca (oct.-nov. 2003).

PALAZUELO, Pablo. Escrito de correspondencia cruzada con el poeta e hispanista francés Claude Esteban (París, 1935-2006). En: Catálogo de la exposición “Palazuelo: la línea que sueña” (comisario Alfonso de la Torre), Galería de Arte Fernández-Braso, Madrid (dic. 2011/feb. 2012).

Disponible en línea, vid. URL: galeriafernandez-braso.com/html/pdf/palazuelo.pdf [1ª consulta en marzo 2013]

Entrevistas

GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés. En: “Andrés García Ibáñez. Arte y compromiso”, entrevista realizada por Enkil (16 abr. 2010).

Disponible en línea, vid. URL: enkil.org/2010/04/16/andres-garcia-ibanez-arte-y-compromiso/ [1ª consulta en enero 2012]

GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés. En: “Fundido a Goya”, entrevista realizada por Juan Muro. Entrevista a Andrés García Ibáñez [en línea, blog]. 11 enero 2012.

Disponible en línea, vid. URL: eldibujante.com/?p=9014 [1ª consulta en enero 2012]

MARIÑO, Armando. En: “Advertencias desde el margen”, entrevista realizada por Suset Sánchez. *Revolución y Cultura*. No. 5 (sept.-oct. 2000), pp. 55-57.

Disponible en línea, vid. URL: susetsanchez.wordpress.com/entrevistas/armando-marino/ [1ª consulta en noviembre 2013]

MESTRE, Joël. En: “Mitología doméstica”, entrevista realizada por Cristóbal Álvarez Teruel, con motivo de la exposición en la Galería *My Name's Lolita Art* de Madrid (en. 2006).

Disponible en línea, vid URL: joelmestre.com [1ª consulta en marzo 2013]

MONTOTO, Arturo. En: “Arturo Montoto: Frente al estanque”, entrevista realizada por Argel Calcines. *La Guirnalda Polar* [Revista Electrónica de Cultura Latinoamericana en Canadá]. No. 77 (mzo. 2003). Disponible en línea, vid. URL: lgpolar.com/page/read/157

[1ª consulta en marzo 2013]

Simposios, conferencias y congresos

MAGARIÑOS DE MORETÍN, Juan, “Lo que explica la semántica visual”. II Congreso Internacional de Semiótica. Univ. Nacional de Colombia, Bogotá (Colombia), 30 de nov. y 1 de dic. 2006. Disponible en línea, vid. URL: centro-de-semiotica.com.ar/VISIOGoran.doc [1ª consulta en mayo 2010]

MATEWECKI, Natalia, “Arte y nuevas tecnologías. ¿Plagio o apropiación?”. Tercer Simposio *Prácticas de comunicación emergente en la cultura digital*. Córdoba (Argentina), 24 ag. 2006. Disponible en línea, vid. URL: liminar.com.ar/simposio/pdf/matewecki.pdf [1ª consulta en octubre 2013]

RAMÍREZ, José Luis, “La existencia de la ironía como ironía de la existencia”. Ponencia leída ante el *Seminario de Antropología de la conducta*. Universidad de Verano, San Roque (Cádiz), 1992. Disponible en línea, vid. URL: ub.es/geocrit/sv-63.htm [1ª consulta en junio 2009]

REINA PALAZÓN, Antonio, “El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX”. *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso “El costumbrismo romántico”* (27-30 mar. 1996, Nápoles, Italia). Centro Internacional de estudios sobre el romanticismo hispánico “Ermanno Caldera”, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Roma: Bulzoni, pp. 265-273. Disponible en línea, vid. URL: cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/menu/roman_seis.html [1ª consulta en agosto 2013]

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, “Introducción a la Estética de la Recepción. Sus antecedentes y fuentes teóricas”. Conferencia dentro del *Ciclo Ética y Política*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (México D. F.), 24 sept. 2004. Disponible en línea, vid. URI: hdl.handle.net/10391/1842 [1ª consulta en octubre 2012]

Artículos electrónicos. Revistas, periódicos y monografías

ALMELA, Ramón, “La imagen del artista actual, snobismo y enigma”. *Critic@rte* [Revista digital de crítica de arte]. (Abr. 2002). Disponible en URI: criticarte.com/ [1ª consulta en junio 2013]

— “Figuración y Abstracción. Teresa Morán y Lazcarro”. *Critic@rte* [Revista digital de crítica de arte]. No. 2 (jun. 2000). Disponible en URL: criticarte.com/Page/file/art2001/TeresaMoran_Lazcarro.html [1ª consulta en agosto 2012]

— “La ironía con Humberto Chávez y Cisco Jiménez”. *Critic@rte* [Revista digital de crítica de arte] (sept. 2002). Disponible en URI: criticarte.com/ [1ª consulta en octubre 2010]

ALVARADO ORTEGA, María Belén, “La ironía y la cortesía: una aproximación desde sus defectos”. *ELUA. Estudios de Lingüística*. No. 19 (2005). Universidad de Alicante. (Dentro del proyecto: “Análisis pragmático de la ironía verbal. Tipología y aplicaciones a la enseñanza del español como lengua extranjera”, Grupo Grialé, Universidad de Alicante).

Disponible en URL: rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6090/1/ELUA_19_02.pdf [1ª consulta en abril 2009]

— “Las marcas de la ironía”. *Interlingüística*. No. 16 (2006). Asociación de Jóvenes Lingüistas, Universidad de Alicante. Disponible en URI: rua.ua.es/dspace/handle/10045/8076 [1ª consulta en abril 2009]

ARMENDÁRIZ ARMENDÁRIZ, Clara Irene, “La ironía y algo más”. *UPIICSA. Tecnología, ciencia y cultura*. No. 37 (en.-abr. 2005). Disponible en URI: 148.204.210.204/revistaupiicsa/ [1ª consulta en septiembre 2010]

AUDEN, Wystan Hugh (1963), “El poeta y la ciudad” (trad. Edgardo Russo). *Abanico* [Revista de letras de la Biblioteca Nacional] (dic. 2005).

Disponible en URL: bn.gov.ar/abanico/A20512/russo.auden.htm [1ª consulta en octubre 2012]

BRUZOS MORO, Alberto, “Sobre el problemático concepto de mención irónica”. *ELUA. Estudios de Lingüística*. No. 20 (2006). Universidad de Alicante.

Disponible en URI: rua.ua.es/dspace/handle/10045/6073 [1ª consulta en agosto 2012]

CABRERA, Vicente, “La ironía cervantina en La Galatea”. *Hispania* [Revista oficial de la American Assoc. of Teachers of Spanish and Portuguese]. Vol. 74, no. 1 (mzo. 1991). Universidad del sur de California, Los Ángeles. Disponible en URL:

cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361664235684833200024/p0000001.htm [1ª consulta en agosto 2012]

ESPINOSA, Nolberto A., “Ernst Behler, Ironie und literarische Moderne (Ironía y modernidad literaria). Verlag Schöningh, Paderborn et al., 1997, 336 p.”. *Filosofía. Reseñas de libros*. No. 10, reseña no. 17/18, (2001). Univ. de Mendoza, Argentina. Disponible en URI: um.edu.ar/web/index.php?option=com_content&view=article&id=69:resenas&catid=18:principal [1ª consulta en abril 2009]

FAJARDO FAJARDO, Carlos, “Estructuras, figuras y categorías en el arte de fin de siglo”. *Espéculo* [Revista de estudios literarios]. No. 11 (jun. 1999), Univ. Complutense de Madrid. Disponible en URI: dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=2067 [1ª consulta en abril 2009]

FERNÁNDEZ DE LA GALA, Juan V., “No son cuadros, son espejos. Un itinerario simbólico por las páginas de *Panacea@*”. *Panacea@* [Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción]. Vol. XI, no. 32 (2010), pp. 238-245.

Disponible en URL: tremedia.org/panacea/PanaceaPDFs/Panacea32_Diciembre2010.pdf [1ª consulta en marzo 2014]

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Francisco, "Lo sublime y lo cómico. Estudio sobre la metafísica de lo bello". *Revista Ibérica de ciencias, política, literatura, artes e instrucción pública*. No. 3, tomo II (1862). Disponible en URL: filosofia.org/hem/186/ibe/index.htm [1ª consulta en abril 2009]

FRITZ ROA, Sergio, "Solve et Coagula I" [artículo en línea, blog] (jul. 2010). Disponible en URL: nyermia.blogspot.com.es/2010/07/solve-et-coagula-i-sergio-fritz.html [1ª consulta en enero 2014]

GARCÍA, Eduardo, "Ironía Romántica y Posmodernismo. Apuntes para una poética del límite". *Clarín* [Revista de literatura]. No. 54 (nov.-dic. 2004). Disponible en URL: eduardogarcia.eu/index_archivos/Page435.htm [1ª consulta en abril 2009]

GRAFICA MUSEUMS, "Joël Mestre Froissard". *Artistas* (20 en. 2012). Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni, Vilafamés (Valencia). Disponible en URL: museovilafames.wordpress.com/2012/01/20/joel-mestre-froissard/

HAMON, Philippe, "Texto e ideología: para una poética de la norma". *Criterios* [Revista y colección editorial internacionales de pensamiento teórico sobre literatura, artes, cultura y sociedad]. No. 25-28 (en. 1989-dic. 1990). Disponible en URL: criterios.es/pdf/hamontextideol.pdf [1ª consulta en mayo 2011]

HIDALGO HERMOSILLA, Germán, "El paisaje de la apariencia: una historia del paisaje a partir de una conferencia de John Ruskin". *DC* [Revista de crítica arquitectónica]. No. 1 (1998), pp. 21-33. Disponible en URL: hdl.handle.net/2099/1910 [1ª consulta en octubre 2012]

LÓPEZ GUTIÉRREZ, María de Lourdes, "La pintura del siglo XX". *Episteme* [Revista Académica Electrónica]. No. 5, Año 2 (jul.-sept. 2005). Universidad del Valle de Méjico. Disponible en URL: uvmnet.edu/investigacion/episteme/numero405/enfoque/a_pintura2.asp [1ª consulta en abril 2009]

LÓPEZ VELÁSQUEZ, Germán, "Ética y crítica de arte en el mundo contemporáneo". *Letralia. Tierra de letras*. No. 209 (mayo 2009). Disponible en URL: letralia.com/209/ensayo03.htm [1ª consulta en octubre 2012]

MARTÍNEZ, Alejandro, "«El gesto y la ironía» se dan cita en Zaragoza". *Ars Magazine* [Revista de arte y coleccionismo]. No. 12. (oct. 2011). Disponible en URL: arsmagazine.com/noticias/actualidad/201110311032/el-gesto-y-la-ironia-se-dan-cita-en-zaragoza [1ª consulta en noviembre 2013]

MUJICA, Valentina, "Entre el presente y la actualidad: la posibilidad de crítica en el arte contemporáneo". *Crítica cl.* [Revista Latinoamericana de ensayo]. (Nov. 2010). Disponible en URL: critica.cl/artes-visuales/entre-el-presente-y-la-actualidad-la-posibilidad-de-critica-en-el-arte-contemporaneo [1ª consulta en junio 2013]

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN

OLIVEIRA, Lílian Manes de, "Ironia e metáfora - a Linguagem figurada: o seu efeito argumentativo e a sua aplicação no ensino da língua materna". *Cadernos do CNLF*. Vol. X, no. 11-A *Estilística na Obra Literária*, CIFEFIL. (Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos) (2011?). Disponible en URL: filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_090.pdf

[1ª consulta en marzo 2010]

ORDÓÑEZ GARCÍA, José, "Símbolo y laberinto". *A Parte Rei* [Revista Electrónica de Filosofía]. No. 26 (mzo. 2003).

Disponible en URI: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page9.html#veintiseis [1ª consulta en abril 2010]

PAULO, Míriam, "Mark Rothko y el artista que nunca fue: la narrativa del espacio en los *jointed-schemes*". *Disturbis*. No. 19 (otoño 2011).

Disponible en URI: disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_10.html [1ª consulta en diciembre 2013]

PEÑUELA V., L. Alejandro; Luis Álvarez García, Guillermo, "Imaginario, colectivos: implicaciones sociales. Una aproximación psicológica a las agendas de información". *Razón y palabra* [Revista de América Latina especializada en Comunicación]. No. 26. (abr.-mayo 2012). Disponible en URL: razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/lpenuela.html

[1ª consulta en octubre 2012]

PUNSET, Eduard, "El momento en que aprendimos a mentir". *Eduard Punset* [Artículo en línea, blog], (en. 2010).

Disponible en URL: eduardpunset.es/3349/general/el-momento-en-que-aprendimos-a-mentir [1ª consulta en septiembre 2012]

RAGA ROSALENY, Vicente, "La ironía se dice de muchas maneras". *Δαίμων*. *Daimon* [Revista Internacional de Filosofía]. Suplemento 2 (2008), pp. 113-120. Universidad de Murcia. Disponible en URI: revistas.um.es/daimon/issue/view/9911 [1ª consulta en diciembre 2012]

ROSSI, Paula, "Dos pragmatistas, dos pragmatismos". *A Parte Rei* [Revista Electrónica de Filosofía]. No. 40 (jul. 2005). Disponible en URI: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page50.html [1ª consulta en julio 2010]

RUIZ CABALLERO, Josefa M., "Ironía y Arte". *Punto de Fuga* [Revista de Estudiantes de Teoría e Historia de Arte]. (Jul. 2010). Universidad de Chile.

Disponible en URL: revistapuntodefuga.com/?p=264 [1ª consulta en abril 2012]

SCILLAMA, Mora, "La crítica hegeliana de la doctrina de la ironía de Friedrich Schlegel". *Boletín de Estética* [Monografía]. Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas de Buenos Aires (mzo. 2008).

Disponible en URI: boletindeestetica.com.ar/monografias/ [1ª consulta en abril 2009]

SILVESTRI, Goffredo, “Quel genio che ritraeva i lord Pompeo Batoni, la «star» del ‘700”, *La Repubblica.it*, Arte-Recensioni, Grandi Mostre (25 dic. 2008).

Disponible en URL: repubblica.it/2008/12/sezioni/arte/recensioni/batoni-lucca/batoni-lucca/batoni-lucca.html [1ª consulta en diciembre 2013]

SOPEÑA BALORDI, Emma, “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”. *Thélème* [Revista Complutense de Estudios Franceses]. No. 12 (1997), Universidad Complutense de Madrid.

Disponible en URI: revistas.ucm.es/fll/11399368/articulos/THEL9797220451A.PDF [1ª consulta en junio 2010]

VALDECANTOS, Antonio, “La ironía se hizo método”. *Revista de Libros*. No. 102 (jun. 2005). Fundación Caja Madrid.

Disponible en URL: revistadelibros.com/articulos/la-ironia-se-hizo-metodo [1ª consulta en abril 2012]

WAGNER, Claudio, “Semántica (clases de significado)”. *Documentos Lingüísticos y Literarios*. No. 6. (1980), pp. 77-81.

Disponible en URI: humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=737

[1ª consulta en septiembre 2011]

Páginas Web - General

Retórica. Manual de Retórica y recursos estilísticos. Elaborado por Ángel Romera.

URL: retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/transtextualidad [1ª consulta en febrero 2009]

Diccionario de la Real Academia Española, Microsoft Encarta. URI: rae.es/rae.html

Ciudad de la pintura. Pinacoteca virtual. URI: pintura.aut.org

El poder de la palabra. URI: epdip.com

Museo del Prado (Madrid). URI: museodelprado.es

Van Gogh Museum (Amsterdam) - Letters.

URL: vangoghletters.org/vg/letters/let497/letter.html

Linda Hutcheon [web personal]. URI: individual.utoronto.ca/lindahutcheon/ [1ª consulta en mayo 2013]

*Páginas Web – Artistas**

[*consultadas a partir de enero de 2009]

Adán, Carolina. URI: carolinaadan.blogspot.com.es

Alba, Víctor. URI: victoralba.com

Amorós, Lorena. URI: lorenaamoros.com

Banksy. URL: wolko2.blogspot.com.es/2005/04/entrevista-banksy.html.

– URL: flickr.com/groups/banksy/.

– URL: proyecto-oxido.blogspot.com.es/2007/11/street-art-reseas-banksy-un-disidente.html

Batoni, Pompeo Girolamo. URI: pompeobatoni.it

Battaglini, Marco. URI: marcobattaglini.com.

– URI: saatchionline.com/mbattaglini001

Bestard, Rafael. URI: rafelbestard.tumblr.com/

Borrell del Caso, Pere. URL: epdlp.com/pintor.php?id=6203

Bouguereau, William-Adolphe. URI: bouguereau.org

Cabanel, Alexandre.

URL: musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no_cache=1&numid=98

Cámara, Javier. URI: javiercamarapintor.blogspot.com.es/

Celis Gutiérrez, Agustín *de*. URI: pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=17.184

Chami, Carmen. URI: aldama.com/Carmen%20Chami%20home.html

Charris. URI: charris.es/

Clemente, Francesco. URI: francescoclemente.net

Espinar, Jaime. URI: jaimeespinar.wordpress.com/

Gadea, Antonio. URI: antoniogadea.com

Gallego, Jorge. URI: jorgegallego.es

García Ibáñez, Andrés. URI: museocasaibanez.org/ibanez/

Garraza, Kepa. URI: kepagarraza.com

Giordano, Luca. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/giordano-luca/

PINTURA E IRONÍA

Goya, Francisco *de*. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/goya-y-lucientes-francisco-de/

Goytisolo, Gonzalo. URL: gonzalogoytisolo.com/

Hanson, Duane. URL: saatchigallery.com/artists/duane_hanson.htm

Magritte, René. URL: musee-magritte-museum.be

Mariño, Armando. URL: armandomarino.com

Martín y Sicilia. URL: martinysicilia.com

Mestre, Joël. URL: joelmestre.com

Millais, John Everett. URL: tate.org.uk/art/artists/sir-john-everett-millais-bt-379

Montoto, Arturo. URL: lasiemprehabana.com/913-catalogo-montotoa01.htm

Murillo, Ubay. URL: ubaymurillo.com

Pardo, Alfredo J. URL: alfredopardo.blogspot.com.es/

Rubens, Peter Paul. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/rubens-pedro-pablo/

Rumí, Aurora. URL: issuu.com/aurora_rumi.
– URL: aurorarumi.blogspot.com.es

Valls, Dino. URL: dinovalls.com

Velázquez, Diego Rodrigo de Silva *y*. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/velazquez-diego-rodriguez-de-silva-y/

Vicente, Fernando. URL: fernandovicente.es/

Vilaró, Xevi. URL: xevivilaro.com

Warhol, Andy. URL: warhol.org

Watteau, Jean Antoine. URL: nationalgallery.org.uk/artists/jean-antoine-watteau

Williams, Walter. URL: mystudios.com/bios/Walter_Williams.html

Zurbarán, Francisco *de*. URL: museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/zurbaran-francisco-de/

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Table des illustrations

[Fig. 1]. Ubay Murillo, <i>Falsa imagen del amor</i> , 2007	72
[Fig. 2]. René Magritte, <i>La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)</i> , 1928-1929	85
[Fig. 3]. René Magritte, <i>La condition humaine</i> , 1933	86
[Fig. 4]. Pere Borrell, <i>Huyendo de la crítica</i> , 1874	86
[Fig. 5]. Armando Mariño, <i>Los cómplices</i> , 1999	136
[Fig. 6]. Duane Hanson, <i>Tourists II</i> , 1988 [escultura]	137
[Fig. 7]. Armando Mariño, <i>Lectura profunda de un cuadro</i> , 1999	138
[Fig. 8]. Carmen Chami, <i>Lady Equus</i> , 2009	140
[Fig. 9]. Carmen Chami, <i>Gertrudis Bocanegra como pretexto</i> , 2010	142
[Fig. 10]. Marco Battaglini, <i>It's like a jungle sometimes</i> , 2013	145
[Fig. 11]. Banksy [stencil]	146
[Fig. 12]. Luca Giordano, <i>El arcángel San Miguel y los ángeles caídos</i> , 1666	146
[Fig. 13]. Marco Battaglini, <i>Gentlemen prefer blondes</i> , 2013	148
[Fig. 14]. Pompeo G. Batoni, <i>Allegoria delle arti</i> , 1740	148
[Fig. 15]. Andy Warhol, <i>Marilyn</i> , 1964	149
[Fig. 16]. Andrés García Ibáñez, <i>Las tres gracias</i> , 2001 (serie "Prêt-à-porter")	151
[Fig. 17]. Peter Paul Rubens, <i>Las tres gracias</i> , 1636-1639	152
[Fig. 18]. Andrés García Ibáñez, <i>Turba V</i> , 2005 (serie "La Masa")	153
[Fig. 19]. Javier Cámara, <i>Anunciación on-line</i> , 2009	155

PINTURA E IRONÍA

[Fig. 20]. Javier Cámara, <i>Ofelia muerta</i> , 2009	156
[Fig. 21]. John Everett Millais, <i>Ofelia</i> , 1851-1852	156
[Fig. 22]. Víctor Alba, <i>Paisaje I</i> , 2008	214
[Fig. 23]. Agustín de Celis, <i>Pleamar</i> , 2003	214
[Fig. 24]. Jorge Gallego, <i>Juguetes</i> , 2007	255
[Fig. 25]. Carolina Adán, <i>La profesión de Teresa</i> , 2005	256
[Fig. 26]. Fernando Vicente, <i>Beso sour</i> , 2007 (serie "Vanitas")	257
[Fig. 27]. Arturo Montoto, <i>La dulzura del abismo</i> , 2002	258
[Fig. 28]. Xevi Vilaró, <i>White Series</i> , 2008	277
[Fig. 29]. Lorena Amorós, <i>Voluntad de-forma</i> , 1999-2002 [serie]	279
[Fig. 30]. Francesco Clemente, <i>Carlyle</i> , 1994	280
[Fig. 31]. Lorena Amorós, <i>Txikillers</i> , 2002-2004 [serie]	282
[Fig. 32]. Javier Cámara, <i>A lo que hemos llegado</i> , 2009	284
[Fig. 33]. Joël Mestre, <i>Retrato de un gentil espectador</i> , 1997	285
[Fig. 34]. Rafael Bestard, <i>Al bosc I</i> , 2005	287
[Fig. 35]. Fernando Vicente, <i>Maasai</i> , 2004 (serie "Atlas")	288
[Fig. 36]. Martín y Sicilia, <i>Decisión de vital importancia</i> , 2003 (serie "Vidas ejemplares")	291
[Fig. 37]. Andrés García Ibáñez, <i>El pecado</i> , 2000 (serie "La falacia del signo")	325
[Fig. 38]. A. G. Ibáñez. <i>El pecado</i> [detalles 1, 2 y 3]	326
[Fig. 39]. Gonzalo Goytisolo, <i>La teoría del príncipe azul</i> , 2004	331
[Fig. 40]. Jorge Gallego, <i>Retrato de familia</i> , 2008	351
[Fig. 41]. Jorge Gallego, <i>Bienvenida al mundo</i> , 2011	353
[Fig. 42]. Andrés García Ibáñez, <i>Dorotea</i> , 2008 (serie "Retablos")	358
[Fig. 43]. Simone Pignoni, <i>Santa Dorotea</i> , 1669	360
[Fig. 44]. Francisco de Zurbarán, <i>Santa Dorotea</i> , 1648	360
[Fig. 45]. Andrés García Ibáñez, <i>Retrato nupcial</i> , 2001 (serie "Putrefactos")	373

INDICE DE ILUSTRACIONES

[Fig. 46]. Francisco de Goya, <i>La familia de Carlos VI</i> , 1800	374
[Fig. 47]. Antonio Gadea, <i>Apolo-David-Picasso</i> , 2011	376
[Fig. 48]. Johann Heinrich Füssli, <i>El artista desesperado ante la grandeza de las ruinas antiguas</i> , 1778-1780	377
[Fig. 49]. Andrés García Ibáñez, <i>El Pastor</i> , 2001 (serie "La Falacia del Signo").....	382
[Fig. 50]. Charris, <i>The Price of Paradise</i> , 1999	384
[Fig. 51]. Ubay Murillo, <i>Los recién llegados II</i> , 2006.....	387
[Fig. 52]. Alexandre Cabanel, <i>El nacimiento de Venus</i> , 1863	391
[Fig. 53]. Weitzmann, Kurt (ed.) (1979), <i>Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century</i> [portada de libro].....	393
[Fig. 54]. Martín y Sicilia, <i>La conferencia</i> , 1997	399
[Fig. 55]. Diego Velázquez, <i>El dios Marte (El descanso de Marte)</i> , 1640-1642	400
[Fig. 56]. Lisipo, "Ares Ludovisi" (Marte en reposo), s. IV a.C. [escultura]	402
[Fig. 57]. Michelangelo Buonarroti "Il Penseroso" (Lorenzo Medici), s. XVI [escultura].	402
[Fig. 58]. Andrés García Ibáñez, <i>Vanitas II</i> , 2005 (serie "Vanitas")	404
[Fig. 59]. Diego Velázquez, <i>La venus del espejo</i> , 1647-1651	405
[Fig. 60]. Marco Battaglini, <i>Back to nature</i> , 2013.....	412
[Fig. 61]. William-Adolphe Bouguereau, <i>L'Aurore</i> , 1881	413
[Fig. 62]. Banksy [stencil]	415
[Fig. 63]. Jaime Espinar, <i>El almuerzo</i> , 2004	423
[Fig. 64]. Diego Velázquez, <i>Tres hombres a la mesa (El almuerzo)</i> , 1617-1618.....	424
[Fig. 65]. Charris, <i>El desasosiego</i> , 2009	427
[Fig. 66]. Alfredo J. Pardo, <i>Hora de comer</i> , 2007	468
[Fig. 67]. Alfredo J. Pardo, <i>Escena de baño</i> , 2003	470
[Fig. 68]. Alfredo J. Pardo, <i>Quiero Pepsi</i> , 2005.....	472
[Fig. 69]. A. J. Pardo, <i>Quiero Pepsi</i> [detalle 1].....	473
[Fig. 70]. A. J. Pardo, <i>Quiero Pepsi</i> [detalle 2].....	474

[Fig. 71]. Francisco de Goya, <i>Fernando VII con manto real</i> , 1814	478
[Fig. 72]. Alfredo J. Pardo, <i>El deseado</i> , 2008	478
[Fig. 73]. Alfredo J. Pardo, <i>Nos hemos olvidado al niño en la feria</i> , 2005.....	480
[Fig. 74]. Alfredo J. Pardo, <i>La llamada ganadora</i> , 2010	482
[Fig. 75]. Fotograma del concurso "La paella rusa", 1989-1992 (Canal 9-TVV)	483
[Fig. 76]. Alfredo J. Pardo, <i>Comedores de patatas</i> , 2005	485
[Fig. 77]. Vincent van Gogh, <i>Comedores de patatas</i> , 1885.....	489
[Fig. 78]. Aurora Rumí, <i>Beach Cowboy</i> , 2005.....	496
[Fig. 79]. Aurora Rumí, <i>Con la Chispi</i> , 2005.....	496
[Fig. 80]. Aurora Rumí, <i>Girls Slumming on Past</i> , 2008	499
[Fig. 81]. A. Rumí, <i>Girls Slumming on Past</i> [detalles 1 y 2].....	500
[Fig. 82]. A. Rumí, <i>Girls Slumming on Past</i> [detalles 3 y 4].....	500
[Fig. 83]. Walter Williams, <i>Peaceful glade</i> , (18??).....	501
[Fig. 84]. Aurora Rumí, <i>Fajas Ruiz</i> , 2008.....	502
[Fig. 85]. Francisco de Goya, <i>Partida de caza</i> , 1775	503
[Fig. 86]. Aurora Rumí, <i>Live Show</i> , 2008.....	508
[Fig. 87]. Sandro Botticelli, <i>Historia de Nastagio degli Onesti</i> (escena primera), 1483.....	509
[Fig. 88]. Alberto Gálvez, <i>El cuento de Anastasio degli Onesti</i> , 1998.....	510
[Fig. 89]. Aurora Rumí, <i>The Past is Fun</i> , 2008	511
[Fig. 90]. Aurora Rumí, <i>Carol & Marta</i> , 2008.....	514
[Fig. 91]. Aurora Rumí, <i>Carol & Marta</i> , 2008.....	515
[Fig. 92]. Jean Antoine Watteau, <i>L'échelle de l'amour</i> , 1715-1718	517
[Fig. 93]. Kepa Garraza, <i>Amadeo Modigliani, Paris</i> , 1920, 2006 (serie "Fallen Angels")	525
[Fig. 94]. Kepa Garraza, <i>Mark Rothko, New York</i> , 1970, 2006 (serie "Fallen Angels")	526
[Fig. 95]. Kepa Garraza, <i>Ana Mendieta, New York</i> , 1985, 2007 (serie "Fallen Angels")	527
[Fig. 96]. Kepa Garraza, <i>Bild</i> , 2008 (serie "B.I.D.A.").....	532

INDICE DE ILUSTRACIONES

[Fig. 97]. Kepa Garraza, <i>Action of Assault on Art 4, Paris, 2007</i> (serie "B.I.D.A.").....	533
[Fig. 98]. Kepa Garraza, <i>Action of Assault on Art 2, Madrid, 2007</i> (serie "B.I.D.A.")	534
[Fig. 99]. Kepa Garraza, <i>Action of Assault on Art 5, London, 2007</i> (serie "B.I.D.A.")	534
[Fig. 100]. Kepa Garraza, <i>Action of Assault on Art 16, London, 2007</i> (serie "B.I.D.A.")	534
[Fig. 101]. Kepa Garraza, <i>Kepa Garraza, Julian Schnabel. New York, 1986, 2010</i> (serie "Kepa Garraza")	537
[Fig. 102]. Kepa Garraza, <i>Kepa Garraza, Margaret Thatcher. London, 1988, 2011</i> (serie "Kepa Garraza")	537
[Fig. 103]. Kepa Garraza, <i>Kepa Garraza, Cindy Sherman. Los Ángeles 2000, 2011</i> (serie "Kepa Garraza")	537
[Fig. 104]. Kepa Garraza, <i>Descubrir el ARTE, 2021, 2012</i> (serie "Kepa Garraza")	537
[Fig. 105]. Kepa Garraza, <i>The execution, 2013</i> (serie "Obama").....	540
[Fig. 106]. Kepa Garraza, <i>TV, 2012</i> (serie "Obama").....	540
[Fig. 107]. Kepa Garraza, <i>Celebration 2, 2012</i> (serie "Obama").....	541
[Fig. 108]. Kepa Garraza, <i>The Times, 2012</i> (serie "Obama")	541
[Fig. 109]. Kepa Garraza, <i>The Times, June 2013, 2013</i> (serie "This is the end of the world as you know it")	543
[Fig. 110]. Dino Valls, <i>Imago, 2000</i>	552
[Fig. 111]. Dino Valls, <i>Mutus liber, 1996</i>	557
[Fig. 112]. D. Valls, <i>Mutus liber [detalle]</i>	558
[Fig. 113]. Dino Valls, <i>Nigredo, 2012</i>	560
[Fig. 114]. Dino Valls, <i>Dissectio, 2006</i>	563
[Fig. 115]. D. Valls, <i>Dissectio [detalles 1 y 2]</i>	564
[Fig. 116]. D. Valls, <i>Dissectio [detalles 2 y 3]</i>	565
[Fig. 117]. D. Valls, <i>Dissectio [detalles 4 y 5]</i>	566
[Fig. 118]. Dino Valls, <i>Solve et Coagula, 1992</i>	571
[Fig. 119]. Francisco de Goya, <i>Saturno devorando a un hijo, 1820-1823</i>	573
[Fig. 120]. Michelangelo Buonarroti, <i>Pietà vaticana, 1497-1499 [escultura]</i>	575

PINTURA E IRONÍA

[Fig. 121]. Giovanni Bellini, <i>Pietà</i> , ca. 1505.....	575
[Fig. 122]. Gian Lorenzo Bernini, <i>El éxtasis de Santa Teresa</i> , 1647-1652 [escultura]	576
[Fig. 123]. G. L. Bernini, <i>El éxtasis de Santa Teresa</i> [detalle].....	577
[Fig. 124]. Gian Lorenzo Bernini, <i>Beata Ludovica Albertoni</i> , 1671-1674 [escultura]	577
[Fig. 125]. G. L. Bernini, <i>Beata Ludovica Albertoni</i> [detalle]	578
[Fig. 126]. D. Valls, <i>Solve et Coagula</i> [detalle 1]	578
[Fig. 127]. Theodoor Rombouts, <i>Prometeo</i> , s. XVII.....	579
[Fig. 128]. Andrea Mantegna, <i>San Sebastián</i> , 1456-1459	581
[Fig. 129]. Guido Reni, <i>San Sebastián</i> , ca. 1615.....	582
[Fig. 130]. D. Valls, <i>Solve et coagula</i> [detalle 2]	583

INDICE DE ILUSTRACIONES

}