



NAIARA HERRERA¹

UPV-EHU - naiara.herrera@ehu.eus

Artículo recibido: 4/01/2015 - aceptado: 29/05/2015

ENCUENTROS IDEOLÓGICOS: LA MIRADA IRÓNICA DE LA PINTURA ACTUAL

RESUMEN:

Cuando la pintura figurativa cuestiona las inercias y los dogmas vigentes del entorno que nos circunda, suele aparecer la ironía como parte de una expresión crítica e indirecta que exige la colaboración activa del espectador, proponiendo una mirada subversiva respecto a la realidad mediáticamente construida y consensuada. Cómo reconocer las ironías que suceden en la pintura figurativa contemporánea y su modo de interpelarnos y sacudirnos la mirada es el objeto principal de este artículo, que revisa algunas obras pictóricas de la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Pintura, ironía, humor, actualidad, contexto.

ABSTRACT:

When figurative art questions the inertia and current dogmas of the environment that surround us, irony usually appears as part of a critical and indirect expression that demands the active participation of the spectator, proposing a subversive view with respect to media-constructed and consensual reality. How to recognize the irony that occurs in contemporary figurative painting and its way of questioning and shaking up our views is the main objective of this article, which will review some current pictorial works.

KEYWORDS: Art, Irony, Humor, Current affairs, Context.

¹ Se licencia en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco (2006). Centra su interés en la comunicación y transferencia del conocimiento a través del arte. Escribe una tesis doctoral sobre la ironía en pintura. Realiza una estancia en la Facultad de Arte y Filosofía de Gante (Bélgica), tutelada por el Dr. Pierre Schoentjes, quien dirigirá su tesis junto al catedrático José Saborit (Facultad de Bellas Artes de Valencia). Este último ejerce gran influencia en la constitución final de la tesis. En 2014 se doctora cum laude con mención internacional. Redacta el texto íntegro del libro *ArtPopClassic*, by Marco Battaglini (Taschen, 2015). Actualmente trabaja en un breve ensayo sobre el Equipo Crónica.

Una economía global tan inextricable como impositiva y un consumo de tecnología tan inevitable como desquiciante se apoderan de la vida occidental del siglo XXI, llegando a unos límites de banalización que desacreditan cualquier ideología o valor trascendente. Las imágenes que saturan la iconosfera actual, en un sistema dominado por las pantallas y por la comunicación virtual, acostumbran a ponerse al servicio de las inercias encubiertamente ideológicas que promueven el consumo y la desigualdad, informando y desinformando al mismo tiempo, produciendo una enajenada y constante ficción de renovación. En ese contexto tal vez no sea mucho lo que pueden hacer las artes tradicionales, y en concreto la pintura, pero por medio de su capacidad subversiva algunas actitudes y acciones artísticas insisten en hacer frente a los dogmas establecidos y, más allá de la eficacia de su alcance, merecen ser tenidas en cuenta.

El contexto, instituido siempre bajo el mando de fuerzas político-sociales por medio de consensos que a menudo carecen de transparencia, es el que construye las morales, ideologías y realidades que determinan nuestras vidas. Y es que, tal y como indicara Nelson Goodman, la identidad existente en un mundo es, en sí misma, con respecto a aquello que está en ese mundo (1978: 26). El caso es que en muchas ocasiones no llegamos a ser conscientes de ello, lo que facilita la alienación proveniente del sistema. Todo pensamiento y toda visión dependen, por tanto, de una serie de factores externos que ejercen influencia sobre nosotros. Pero siempre queda un cabo suelto, un margen abierto que permite transformar los valores y las ideas que a menudo se instauran con gran fuerza en la sociedad. Un margen que hace posible distanciarse de aquello que se piensa, para contemplarlo desde otro punto de vista y poder recorrer las múltiples posibilidades que se nos ofrecen, alcanzando a observar que el éxito y el fracaso van de la mano y son igualmente relativos. En dicha tarea de distanciamiento el arte y la pintura pueden constituir un instrumento, una brecha, una salida que, cuando se ve alimentada por la ironía, se vuelve aún más eficaz, en tanto no alecciona o dogmatiza panfletariamente, sino que propone la reflexión dialogante y la participación implicada. A lo largo de este texto veremos algunas posibilidades significantes de la pintura y observaremos el papel que la ironía cumple en la expresión pictórica figurativa, a través de algunas pinturas actuales.

En este juego que consiste en alejarse de aquello que se piensa, en realizar un trabajo de introspección, subyace el origen de la ironía. Aquella planteada por Sócrates, quien pretendía hacer ver que no existe una verdad absoluta (si acaso esa es la única verdad posible). Tal y como dijera José Luis Ramírez, la ironía socrática «arraiga en esa condición humana que nos otorga conciencia de que, en el fondo, nada podemos saber ni expresar con adecuación plena» (1992: 8). Tras Sócrates, a la ironía se le atribuyó una carga retórica que acabó debilitando su lado más filosófico. Sin embargo, siglos más tarde los románticos recuperaron su componen-

te trascendente, y tintaron la ironía socrática con veladuras idealistas cargadas de subjetividad. Según Vladimir Jankélévitch, la sabiduría socrática desconfiaba del conocimiento, tanto de sí misma como del referente al mundo, mientras que la romántica debilitaba el mundo para tomarse a sí misma más en serio (1964, 2011: 16-17). Con el paso del tiempo, tanto la carga socrática como la romántica y la retórica se han aunado, y la ironía ha acabado siendo un concepto que, más allá de su uso común —que la reduce a un simple juego de contrarios—, sigue siendo más de lo que parece, sigue siendo un arma de doble filo, un modo de expresión que permite cuestionar el entorno que nos circunda a través de un prisma crítico. Tal y como señalan Alberto Carrere y José Saborit (2000: 428),

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.

Es un arma arriesgada para quien la expresa intencionadamente, porque puede no ser comprendida. Y es comprometedora para quien la interpreta, pues requiere una actitud retirada, alejada de uno mismo, y abierta a la incertidumbre de lo relativo. Una incertidumbre que es, de algún modo, una de las características lanzas de la ironía, que hiere y da placer al mismo tiempo, como las flechas que atraviesan a San Sebastián, como el éxtasis de Santa Teresa, como la inseguridad planteada por Zygmunt Bauman. Qué nos queda: el albedrío. Pero qué hacer con él o cómo vivirlo no es tarea fácil, y tal vez por ello la ironía se ve a menudo como algo negativo e incluso nihilista. Sin embargo, la ironía no lanza una crítica arremetadora y absolutista, sino abierta y constructiva. No oculta una información mostrando otra, sino que expone aquello que quiere expresar, pero lo hace indirectamente, con el fin de inducirnos a la reflexión. Tal y como señala Pierre Schoentjes, la ironía siempre deja una llave colgada al lado de la cerradura invitando y guiando, a quien esté dispuesto a sobrepasar lo superficial, a adentrarse en el juego significativo que ofrece (2001: 148).

Puede decirse que la ironía es una incitación al libre pensamiento, un modo de acceder a dicho albedrío. Tal vez por ello, el arte es uno de los espacios más idóneos para su expresión, ya que ofrece un marco donde lo subjetivo puede respirar y desarrollarse. Según Pere Ballart, es un fenómeno que crece en el campo del arte y en el mundo de las ideas, cuya efectividad artística «permite al creador encauzar y transmitir su imagen personal del mundo» (1994: 447), y, a diferencia de otras formas de expresión, hace posible negar y afirmar al mismo tiempo, decir algo sin decirlo.

No son pocas las ocasiones en que la pintura figurativa, valiéndose de su polisémica ambigüedad, comparte esa invitación al libre pensar que la ironía tiene como

fin. Pero en este caso no se nos invita a alejarnos de la realidad de manera disimulada sino directamente, sin ningún tapujo. Soy pintura, soy mentira, soy trampantojo. O tal vez no. Porque también soy reflejo, retrato del lado más abstracto y trascendente (y tal vez por ello el más *verdadero*) de la realidad, espejo de aquello que requiere ser representado para acceder a su interior, ámbito desconocido que se construirá con la mirada de quien ose abrir la puerta y adentrarse en el abstracto espacio de ideas y significaciones que propongo. Tengamos en cuenta que la pintura figurativa se define por un grado de semejanza con la *realidad* del mundo exterior, siendo la experiencia que el espectador posea respecto a esa realidad la que definirá su contenido. Tal y como señalan Carrere y Saborit, «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» (2000: 94). Puede así entenderse la pintura como una máscara reveladora, siempre y cuando el espectador esté dispuesto a traspasar su superficie y a poner en duda sus propias inercias perceptivas, dispuesto a vérselas con la incertidumbre.

Umbral entre realidad y ficción, la pintura puede criticar oblicuamente la realidad en la que vivimos. Cuando se alía con la ironía, se genera un universo semántico de dimensiones infinitas que fricciona el pensamiento del autor con el del espectador para sugerir una nueva realidad, aún sin construir, que habrá de ser interpretada de manera perspicaz y lúcida, jugando a ser arquitectos de la misma. No hay verdad o mentira, nada es sino resonancia dentro de cada cual, construcción provisional, tarea cíclica en busca de albedrío en los márgenes de una realidad opresiva.

Si bien la ironía siempre ha estado, de un modo u otro, presente en la historia del arte, cuando se presenta con sus lados fenoménico y retórico de la mano, cuando consigue traspasar los límites impuestos con mayor eficacia, es en tiempos en que los valores se debilitan. Allí donde la credibilidad en el funcionamiento del sistema socio-político se pierde, donde los horizontes se enturbian y cuesta construir o vislumbrar algo en lo que creer o a donde dirigirse. En el panorama pictórico cobró especial relevancia en las vanguardias del siglo XX, explotando de manera particular en el Dadaísmo y en el Pop Art, por la sencilla razón de que ponían en duda tanto los sistemas artísticos como los sociales, no por puro azar, sino influenciados por un desarrollo industrial que iba más veloz que la vida *real*. Hoy en día es el desarrollo tecnológico, junto a la sobreinformación mediática, lo que se impone en nuestras vidas sin darnos márgenes para asimilar los continuos cambios; de ahí que sean cada vez más los pintores que se sirven de los mecanismos que ofrece la ironía para expresar sus inquietudes respecto al nuevo marco social en el que nos encontramos. Según exponía Valeriano Bozal en las puertas de este nuevo siglo, 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. Consideraba, con ello, que la lucidez es el rasgo central de la ironía (1999: 103). Una lucidez que no es sino signo del complejo entramado significativo y simbólico que se expande a través de ella.

Así pues, ni que decir tiene que la actualidad es un escenario idóneo para el suceder de la ironía; estamos sumidos en una realidad construida de parches placebos, una realidad cuyo maquillaje comienza a resquebrajarse después de años y años de retoques tratando de sostener la aparente sociedad del bienestar desarrollada en las últimas décadas. Ahora parece pedir a voces un cambio brusco desde la raíz, y qué mejor manera para sacudir raíces que una ironía crítica que nos aliente a reconsiderar las convenciones y los dogmas que nos circundan. Se vuelve así necesario reflexionar sobre el poder comunicativo de la pintura y del arte en general, ahora que los museos y el mercado se comen a bocados las expresiones antisistema, en las que la banalidad y lo superfluo encuentran fácilmente un espacio donde son loadas y aclamadas. Lo conceptual ha adquirido un nuevo estatus de pancarta que trata de abrírnos los ojos, de quitarnos la venda de esa realidad *placeba*, poniéndonos unas gafas de reivindicación. De ahí que la pintura, acaso menos sospechosa *ideológicamente*, pueda cooperar *irónicamente* en la tarea de desempañar o incluso romper las lentes de las formas más oficiales del arte comprometido con el presente, para dejarnos a solas en la deliberación de aquello que nos muestra.

Los artistas en cuya obra puede reconocerse una carga irónica no manifiestan abiertamente su opinión respecto a aquello que plantean —haciendo eco del carácter transideológico que Hutcheon acuña a la ironía (1994: 10). Aun así, a menudo puede verse reflejado el lado hacia el que se inclinan sus ideas. Es el caso de artistas como Kepa Garraza, Andrey Budayev o Peter Ravn, en cuya obra puede apreciarse una clara actitud crítica respecto al poder dominante. No dan una opinión concreta, no crucifican a nadie; simplemente plantean pictóricamente ideas que reflejan el funcionamiento de la sociedad en la que vivimos, y muestran aquello que puede llevarnos a tomar distancia, cuestionar o disentir.



Action of Assault on Art 18, Bregenz, óleo sobre lienzo, 200x300 cm., 2010. K. Garraza

Por tanto, incluso cuando puede atisbarse de qué lado recae el posicionamiento del pintor, siempre queda una apertura por donde el espectador puede deslizarse. Así, ante una ironía es necesario adentrarse escrupulosamente en la obra, para poder apreciar los giros de sentido que suceden. Pero si bien la ironía acaece, en última instancia, en la mirada del espectador, un estudio acerca de su proceder en la pintura figurativa nos ha permitido constatar que existen ciertos parámetros que pueden ayudarnos a situarnos en la interpretación de la misma.

Así, hemos podido observar que en toda obra pictórica figurativa capaz de promover ironía siempre se da una relación oscilante entre lo aparente y lo real, que obligará al espectador a reconsiderar el aparente sentido de aquello que puede observarse a primera vista. Esta es, a su vez, una de las principales características que acercan la ironía a otro ámbito expresivo no menos complejo, como lo es el del humor (entendido este en toda su extensión). Un humor a veces más cercano a lo cómico y otras veces más dramático, a veces provocador de sonrisas y otras veces punzante y libre de escrúpulos. En este sentido, resultan significativas las siguientes palabras de Henri Bergson (1899, 1958: 8-9):

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.

De hecho, ironía y humor se encuentran siempre en un difuso límite, y a menudo será la mirada de cada espectador la que cumplirá la tarea de decantarse más sobre uno o sobre el otro. Según Schopenhauer, cuando lo serio se esconde tras la broma nace la ironía, mientras que cuando la broma nace tras lo serio, aparece el humor (1818-19, 2003: 103-104). Aunque ambos modos de expresión no pueden ser totalmente diferenciados, la afirmación del filósofo polaco puede vislumbrarse en algunas obras de artistas como Marco Battaglini o Tetsuya Ishida.



Eram quasi agnus innocens, técnica mixta (digital, aerógrafo, acrílico), 106x135 cm., 2014. M. Battaglini

En la obra *Eram quasi agnus innocens* (2014), por ejemplo, Battaglini mezcla diversos estilos pictóricos (práctica propia del arte, especialmente a partir de las vanguardias del siglo XX), e introduce símbolos y pintadas que hacen alusión al consumo de masas, presentando en algunos casos giros de sentido que hacen explícita su intención de generar dobles sentidos (pueden observarse las letras propias de *Cola-Cola* sustituidas por el lema *Con-Ciencia*, o a Blancanieves sujetando una

metralleta). Los contrastes entre marcas de consumo, personajes como Blancanieves o Superman, y la pintura clásica que aparece en primer término, acercan la obra a una expresión irrisoria. Sin embargo, tras una interpretación más minuciosa puede reconocerse una crítica hacia la sociedad de consumo, especialmente a sus argucias. Para ello es necesario atender más detenidamente a las figuras que destacan en primer término, que de algún modo dirigen el discurso de la obra: se trata de una apropiación de la obra *Vertumnus and Pomona* (s. XVIII) del pintor francés François Boucher. Es la representación de una historia de seducción y engaño perteneciente a la *Metamorfosis* de Ovidio. En ella Vertumnus, dios romano de las estaciones y de la noción del cambio, con el don de la transformación, aparece encarnando a una anciana junto a Pomona, diosa romana de la fruta, a quien le habla de sí mismo con el fin de enamorarla. A pesar del final feliz de la historia de Ovidio, la estratagema de Vertumnus induce a diversas interpretaciones acerca de la persuasión y del engaño. Ligado a esta historia, resulta igualmente significativo el título que Battaglini nos ofrece (*Era como un cordero inocente*), que vuelve sobre la idea del engaño y del poder. Con todo, se nos incita a reflexionar acerca de los conflictos de sentido propios de la sociedad en la que vivimos, donde la manipulación está a la orden del día. La manera jocosa en la que el artista nos lleva hasta este pensamiento, nos conduce a una reflexión aún mayor: aun siendo conscientes de la distorsión existente en los diversos ámbitos del sistema político-social, hemos acabado por asumirlo como algo natural. Un signo de la principal angustia moderna que llega hasta nuestros días: la conciencia, de sociedades cada vez más ricas y desarrolladas, de que dichas riquezas y adelantos no impedirán la inevitable presencia de la muerte. La obra refleja, al mismo tiempo, un eco de las prácticas sexuales, sugerido por una pintada que dice «viva la masturbación», por la diligencia que presenta Blancanieves, y por varios monigotes en pose de actos sexuales, todo ello en contraste con el engaño al que sucumbe Pomona. En su conjunto puede por tanto interpretarse una llamada a la libertad en los diversos ámbitos de la vida, que deja cuestiones de reflexión a su paso: ¿Es posible librarse de las influencias ajenas? ¿Realmente deseamos no ser manipulados?

Para que la ironía tenga lugar también es necesario que la obra requiera una contemplación pragmática. Es decir, un marco comunicativo en el que entrarán en relación autor, espectador y obra con sus respectivos contextos, siendo las relaciones que se dan entre ellos las que potenciarán la ironía que el espectador intuya. Así, para reconocer una ironía lo más importante no es poseer una gran inteligencia, sino un amplio conocimiento contextual que permita el acceso a los dobles sentidos que se generan en la obra. En palabras de Schoentjes, «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» (2001: 182-183). Idea que se ve subrayada en las teorías de Hutcheon, quien explora la ironía no solo como un acto de comunicación, sino como una práctica discursiva ligada a las relaciones socio-culturales (1994). Por tanto, serán los conocimientos de cada espectador los que le permitirán actualizar la significación de la obra, proporcionándole las competencias necesarias para advertir la existencia de una ironía.

Otra característica de las pinturas que nos inducen a adoptar una mirada irónica es el hecho de que en ellas siempre se da la ruptura de algún tipo de convención. Aspecto que refuerza la necesidad de poseer un amplio conocimiento contextual, pues será este el que permita detectar las convenciones que pueden ser interferidas. Con ello se demuestra que la ironía no tiene por qué ser intencionada por parte del artista, ya que la influencia de los diversos contextos, de las relaciones que se dan en ese complejo marco comunicativo recién aludido, pueden llevar al espectador a comprender una ironía incluso si el artista no la ha previsto. No obstante, será necesario que este último tenga el propósito de poner en duda algún tipo de convención, alguna estructura consolidada cuya ruptura generará un giro de sentido.

Por último, y no por ello menos importante, cabe destacar que la ironía siempre surge en obras que tratan sobre temas de carácter universal, temas concernientes a cuestiones compartibles. Puede estar dirigida a comunidades específicas (en tal caso los que quedamos fuera de dicha comunidad es probable que no podamos comprender la ironía, deviniendo víctimas de la misma), o plantear cuestiones de carácter más general, que forman parte de un imaginario colectivo más vasto (como pueden serlo la religión, la política o las incongruencias del comportamiento humano).

Estos cuatro parámetros, la relación entre lo aparente y lo real, la ruptura de alguna convención, el funcionamiento de un marco comunicativo pragmático y los efectos emotivos, se encuentran en toda obra capaz de incitar al espectador a acoger una actitud irónica. Una vez observados, la tarea de interpretación se vuelve más viable. Con todo ello, y tomando como referencia la teoría que Ballart expone al respecto dentro del campo literario (1994: 324-355), tras un estudio dentro del campo pictórico hemos podido llegar a la conclusión de que es posible distinguir diversos tipos de contrastes a partir de los cuales surge toda ironía en pintura. No se trata de una clasificación hermética, ya que ello iría en contra de la capacidad polisémica de la pintura y de la apertura significativa de la ironía, sino de una diferenciación básica a partir de la cual podrán realizarse nuevas distinciones.

Por una parte es posible diferenciar un contraste entre la expresión y el contenido, es decir, entre lo representado y el modo en el que es expuesto pictóricamente.



Retrato nupcial, óleo sobre tela, 54x97 cm., 2001. Serie «Putrefactos». A. G. Ibáñez

Un ejemplo de ello puede observarse en la obra *Retrato nupcial* (2001) de Andrés García Ibáñez. A pesar de tratarse de la representación de un día supuestamente dichoso, los rostros de los personajes aparecen desfigurados. Una hipérbole causada por la exageración de sus rasgos, especialmente en los ojos y en las sonrisas, forja cierta incertidumbre y un estado de turbación, y de algún modo alude a la obra *La familia de Carlos IV* de Goya. La repetición de tipo icónico, propia de los retratos de familia, es generada por la similitud de las poses de los personajes, y acrecienta la extrañeza de la imagen. Así, lo que a priori podría parecer una manera burlesca de mostrar un retrato familiar, consigue provocar cierta sensación de desasosiego, acentuada por el cromatismo de dominante grisácea que inunda la obra. Todo ello nos incita a reconsiderar la supuesta felicidad de dichos acontecimientos, y a pensar que este tipo de retratos a menudo no son sino muestra de una apariencia que no se corresponde con la realidad: tras las elegantes vestimentas y las sonrisas impostadas se halla la esencia mundana de cada día.

Por otra parte se encuentra el contraste que se da entre la obra y sus referentes icónicos. Sucede cuando se genera una inadecuación entre la escena que representa la obra y la realidad a la que alude.



El pastor, óleo sobre tela, 81x130 cm., 2001. Serie «La Falacia del Signo». A. G. Ibáñez



Recién llegados II, óleo sobre lienzo, 60x82 cm., 2006. U. Murillo
«Encuentros ideológicos: la mirada irónica de la pintura actual»

Puede darse en obras que hacen referencia a una situación que no es propia de lo cotidiano, tal y como sucede en la obra *El pastor* (2001) de Andrés García Ibáñez, o en aquellas que muestran una situación representativa de la realidad en la que vivimos, como puede observarse en la obra *Recién llegados II* (2006) de Ubay Murillo. En la primera de ellas tiene lugar un giro metafórico en la relación entre cura/pastor, fieles y borregos. Una clara invitación a reconsiderar las actitudes, a menudo inconscientes, que asumimos dejándonos llevar por poderes alienantes como la religión (comparable con cualquier otro dogma vigente como el propio mercado, el fútbol de masas o las políticas de plató televisivo). En *Recién llegados II*, dentro de su naturalidad la escena hace patentes los contrastes existentes entre las diversas clases sociales, oponiéndose las vacaciones de ocio de algunos a los viajes en patera, perseguidos por la policía, de otros. Una cuestión en la que los medios de comunicación ocupan un importante lugar en su labor informativa, a menudo planteada desde el *reality*, formato imperante en la mayoría de las emisiones televisivas actuales.

También hay que tener en cuenta el contraste que tiene lugar entre la obra y otras obras que en ella se aluden, ya sean estas pictóricas o pertenecientes a otro género artístico. Para ello existen diversas estrategias, si bien las más proclives a provocar ironía en pintura son la citación, la alusión, la apropiación y la parodia. Para ello es siempre necesario que entre la obra en cuestión y las otras obras a las que hace referencia exista un vínculo que las imbrique en su significación, que exista un *objetivo argumentativo* (Carrere y Saborit 2000: 440). Tal y como indica Goodman, «Una imagen cita directamente a otra sólo si se refiere a ella y si también la contiene o incluye» (1978, 1990: 75). Del mismo modo, según Omar Calabrese la relación entre dos textos debe estar construida por medio de una isotopía, es decir, debe ser una unión en la que exista un acuerdo entre los planos semánticos de ambas obras (1987: 184). A continuación ofrecemos un ejemplo de apropiación, entendida esta como un modo de hacer referencia a otra obra apropiándose de ella al completo o, tal y como lo defiende Carlos Hernández Marmolejo (2009: 100), únicamente de un fragmento.

En este caso se trata de la apropiación de una parte de la obra *L'aurore* (1881) del pintor William-Adolphe Bouguereau, realizada por Marco Battaglini en su obra *Back to nature* (2013). Ambas entran súbitamente en un diálogo a causa del contraste entre el escenario de la obra de Battaglini y el contexto al que pertenece la obra de Bouguereau: Battaglini sitúa la escena ante un muro con pintadas (entre ellas destacan un *stencil* de Banksy -que constituye una metonimia, en tanto representación del capitalismo americano-, y una placa de una plaza de Florencia que en su momento fue lugar de burdeles). Bouguereau, por su parte, pertenecía al grupo de pintores apodados *pompieri*, cuyas obras relamidas exaltaban la belleza rayando

la cursilería, sin aportar gran contenido ni plástica ni argumentalmente. Se nos ofrecen por tanto una serie de signos y contrastes de sentido que se ven englobados por un título que los define de manera burlesca (*Vuelta a la naturaleza*). Battaglini nos lleva así a recapacitar sobre el papel crítico de la pintura, y a su vez nos invita a desarrollar un discurso acerca de los placeres mundanos y de su proyección en los valores sociales, e incluso sobre el modo en el que la naturaleza se ve eclipsada por el consumismo.



Back to Nature, técnica mixta (digital, aerógrafo, acrílico), 102x200 cm., 2013. M. Battaglini

La unión entre pintura e ironía se presenta, en suma, como un modo de expresión que estimula la capacidad subversiva de lo artístico. Como dijera Jankélévitch, nos vuelve «atentos a lo real» (1964, 2011: 35), cuestionando los límites conceptuales que nos impone el entorno en el que vivimos. Estimula, por tanto, la distancia crítica y la reflexión personal. Mas sería una ingenuidad, tal vez, afirmar abiertamente que a través de la *ironización* de la pintura es posible hacer frente a las convenciones e inercias que rigen la vida. No obstante, quizás no lo sea creer, con cautela, que cuando la pintura ironiza es la libre expresión la que gana y el miedo a cualquier integrismo o dogma lo que retrocede ante su paso, un paso silencioso a veces y a veces ambiguo o hasta equívoco, pero siempre encaminado a la inteligencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Bergson, Henri-Louis. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 1899. Paris: Presses Universitaires de France, 1958¹²³.
- Bozal, Valeriano. *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor, 1999.
- Calabrese, Omar. «La citazione “neobarocca”». *L'età neobarocca*. Bari: Laterza, 1987.
- Carrere, Alberto, y Saborit, José. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Trad. Carlos Thiebaut. 1978. Madrid: Visor, 1990.
- Hernández Marmolejo, Carlos A. *La apropiación en las artes plásticas actuales*. Tesis doctoral. Dir. Arturo Miranda Videgaray. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. 1964. Paris: Flammarion, 2011.
- 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, URL: ub.es/geocrit/sv-63.htm
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Roberto R. Aramayo. Vol. 2, Complementos. 1818-1819. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.