

**UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE BELLES ARTS
DEPARTAMENT D'ESCULTURA**

Tesi doctoral presentada per En/Na

Mercè ESPIELL JOVANÍ

amb el títol

ESCULTURA I IRONIA

Proposta d'una tipologia de les formes iròniques
en l'escultura. Anàlisi del casos de De Saint
Phalle, Flanagan, Torres, Brossa i Muñoz.

per a l'obtenció del títol de Doctor/a en

BELLES ARTS

Barcelona, 22 de novembre de 2002

AGRAÏMENTS

Aquest projecte és ara realitat gràcies a l'ajut i col·laboració d'especialistes, doctors, professors, artistes i, sobretot, d'amics dels quals en tot moment he rebut el recolzament intel·lectual i anímic que he necessitat.

Gràcies al Dr. Josep Roy Dolcet, director d'aquesta tesi i al Departament d'Escultura de la Facultat de Belles Arts Sant Jordi de la Universitat de Barcelona.

Gràcies a Francesc Torres pel seu temps i per l'atenció de permetre'm entrevistar-lo, gràcies per tota la informació comunicada en el nostreencontre. Gràcies a Ivon que el va fer possible.

Gràcies a Pedro per l'ajuda en la realització.

Gràcies a Meritxell per l'ajuda en la maquetació.

Gràcies a Joan per l'ajuda en la correcció.

Gràcies a Carmen i Josep que han fet possible la materialització.

Gràcies a totes les col·legues i a tots els que heu suportat les meues neguits amb la tesi.

Evidentment, gràcies a tots els artistes creadors de bones obres d'art, iròniques o no iròniques.

Gràcies a tots els lectors de la tesi, a vosaltres pertanyen els resultats de l'enorme munt d'hores de feina invertides en el treball.

I gràcies a Déu per haver acabat ja!

ESCULTURA I IRONIA. Proposta d'una tipologia de les formes iròniques en escultura. Anàlisi dels casos de De Saint Phalle, Flanagan, Torres, Brossa i Muñoz.

TAULA

INTRODUCCIÓ

1. PARTICULARITATS DEL DISCURS IRÒNIC
 - 1.1 INTRODUCCIÓ AL CONCEPTE D'IRONIA
 - 1.2 DISTINTIUS DE LA IRONIA
 - 1.3 CONEIXEMENTS A TRAVÉS DE LA IRONIA
 - 1.4 REFERENCIES HISTÒRIQUES DEL CONCEPTE D'IRONIA
2. ACOTAMENT DE SIGNIFICATS AMB REFERÈNCIA A L'ESCULTURA
 - 2.1 VARIETATS FORMALS
 - 2.1.1 Caricatura
 - 2.1.2 Personificació (Zooantropideització)
 - 2.1.3 Al·legoria
 - 2.1.4 Epigrama
 - 2.2 VARIETATS CONCEPTUALS
 - 2.2.1 Ironia i Humor
 - 2.2.2 Ironia i Sàtira
 - 2.2.3 Ironia i Cinisme
 - 2.2.3.1 Entre ironia satírica i ironia cínica
 - 2.3 LES TENDÈNCIES LÚDIQUES, ADOCTRINADORES I REBELS
 - 2.4 IRONIA RECÒNDITA
 - 2.5 ESQUEMA ORGANITZADOR
3. LES VARIETATS IRÒNIQUES A TRAVÉS DE LA HISTÒRIA DE L'ART
 - 3.1 UNA ANTOLOGIA DE LES OBRES IRÒNIQUES
 - 3.2 PANORÀMICA DE L'ESCULTURA IRÒNICA MÉS RECENT
4. EXPOSICIÓ D'EXEMPLES
 - 4.1 JUSTIFICACIÓ DE LA TRIA
 - 4.2 ANÀLISIS CONCRETES
 - 4.2.1 Niki de Saint Phalle
 - 4.2.2 Barry Flanagan
 - 4.2.3 Francesc Torres
 - 4.2.4 Joan Brossa
 - 4.2.5 Juan Muñoz
5. CONCLUSIONS
6. NOTES
7. BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓ

L'objecte de la nostra investigació és la influència que la ironia ha exercit sobre la praxi artística, centrant-nos en la valoració d'exemples d'obres amb volum realitzades per artistes de finals del segle XX. Tractarem d'analitzar i ordenar els vessants plàstics formals, sempre, però, sense perdre de vista la importància d'altres aspectes anímics o emotius. D'altra banda, ens mantindrem al marge de l'anàlisi d'obres abstractes; pensem que especular sobre les representacions menys evidents, com ara les obres artístiques no figuratives, en situa en un terreny de subtileza i de percepció estrictament subjectiva per part de l'espectador. Si ja la ironia és subtil, afegida a l'abstracció desenvoluparia una comunicació extremadament personal i, per tant, molt difícil d'encaixar en uns paràmetres interpretatius determinats. Evidentment la ironia esdevindrà més universalment comprensible en aquelles obres que recomposen una imatge del món utilitzant els mateixos mecanismes de composició perceptius que la realitat. A més, la ironia gaudeix de certa intenció de denúncia i per tal d'ampliar-ne el cercle de captadors hi convé la utilització de la figuració com a llenguatge expressiu; allò purament abstracte és tant conceptual que l'univers del missatge és molt minoritari, o millor dit, l'emissor deixa de ser l'amo del missatge i la subjectivitat de l'espectador domina el conjunt.

En aquesta tesi tractarem de presentar una proposta d'organització per a l'estudi i aprofundiment de totes aquelles obres artístiques iròniques que tenen en comú la formulació a través de la figuració, i més concretament, de les obres escultòriques. Per a concretar aquesta proposta, haurem de rescatar i valorar diferents estudis no solament artístics sinó també procedents de l'àmbit de la teoria literària, de la semàntica o de la filosofia, que s'hagen interessat en el concepte d'ironia, sobre els tipus i les seues variants expressives. Aquesta recerca ocuparà la primera part de la tesi.

La segona part consistirà en la formulació de l'estructura bàsica d'anàlisi que proposem a partir de les opinions i definicions exposades en el primer apartat. Aquesta proposta, bàsicament personal, potser serà en el futur una entre tantes altres. Esperem que aquesta tesi doni peu a nous plantejaments i que esdevinga una provocació per a futures anàlisis sobre el tema.

La forma més evident de justificar la veracitat i efectivitat de la nostra proposta passa per l'anàlisi pràctica d'obres concretes a la llum de la nostra proposta taxonòmica, i això precisament constituirà el gruix del contingut de la tercera part. Per a emprendre aquesta tasca repassarem la història de l'art a grans trets i en rescatarem aquelles obres hi hagen deixat rastre pel que fa al tractament irònic que

contenen. No pretenem fer en aquest apartat un pentinat històric a la recerca de qualsevol representació artística de caràcter irònic, únicament tenim la pretensió de justificar la classificació organitzadora presentada en el segon apartat, com una eina d'anàlisi útil per a la millor comprensió de les representacions artístiques iròniques. Així doncs, l'antologia que en sortirà no en serà l'única factible, sinó una més entre les possibles.

Dins d'aquest tercer apartat, l'antologia restringirà el seu espectre d'anàlisi a obres volumètriques produïdes dins les dècades dels anys 80 i 90 del segle XX, amb la finalitat de centrar cada cop més l'observació.

Finalment, entre les creacions volumètriques d'aquestes dues dècades destacarem l'obra d'alguns artistes que puguen justificar la nostra proposta d'anàlisi de manera fefaent a través dels seues produccions artístiques. Un exemple concret i complet per a cada tipologia determinada.

Així doncs, el nostre estudi s'organitza d'una forma piramidal, és a dir, parteix d'una base molt general per a arribar a un tractament d'artistes i d'obres concrets.

Malgrat la importància que en aquest estudi adjudiquem a la comunicació plàstica irònica, no pretenem mostrar la total apropiació per part de la ironia del fet creador, sinó que plantegem el concepte com un complement a l'art independent, no pas com a substitut de l'art; ni com a característica necessàriament obligatòria de les obres.

De fet, així aconsella R. M. Rilke a Franz Xavier Kappus, un *jove poeta*, en la carta que li envia des de Viareggio, prop de Pisa, el 15 d'abril de 1903:

No es deixi dominar per la ironia, especialment en els moments no creatius. En els creatius provi de fer-la servir com un instrument més per a copsar la vida. Emprada amb autenticitat també esdevé autèntica i no cal avergonyir-se'n: si se la sent massa endins temi aquesta progressiva intimitat, i aleshores giri's cap a objectes grans i seriosos, davant dels quals vostè esdevindrà petit i desvalgut. Cerqui el profund de les coses: allí no hi davalla la ironia. I si la porta arran de la grandesa, provi si aquesta forma d'interpretar brolla d'una necessitat del seu ésser. Perquè sota la influència d'allò que és seriós es desprendrà de vostè (si és quelcom fortuït), o bé s'enfortirà (si realment li pertany de forma innata) per a esdevenir un estri important que es col·locarà entre els mitjans amb els quals vostè ha de constituir el seu art¹.

Paraules serioses i belles que molts artistes han descobert i aplicat en diferents formes en les seues obres, quan realment hi han trobat, en la ironia, un codi, un llenguatge o simplement un mode expressiu.

1. PARTICULARITATS DEL DISCURS IRÒNIC.

Tres qüestions són particulars de la comunicació irònica i cal tenir-les en compte des d'un principi en tot tipus de discurs, ja siga formulat amb llenguatge plàstic, verbal o gestual:

La ironia provoca, desafia, repta tant al perill com a la calma, l'única intenció és la d'evidenciar-los ambdós, fer-los comprensibles i intel·ligibles al públic alhora que artista creador i espectador s'integren en una comunitat de saber que els converteix en còmplices. L'evidència determinada per la ironia aclareix el coneixement d'uns fets a partir d'un discurs certament indirecte, voluntàriament amagat darrere d'alguna proposta intel·lectual. L'individu creador no solament predisposa i determina la ironia, sinó que al mateix temps l'ha de fer entendre als espectadors o lectors als quals pretén allunyar de la ignorància respecte el tema que planteja. L'individu creador podrà llavors ironitzar sobre el coneixement que ell decideixa obligant també els receptors a reflexionar-hi i convidant-los, al mateix temps, a participar de les seues reflexions. El joc irònic posarà en evidència el creador del discurs exposant-lo a convertir-se en víctima de la ironia de l'observador; per aquesta raó el mateix artista és qui més tem aquesta proposta, precisament perquè la coneix.

Tanmateix l'esperit irònic és l'esperit de la distensió (sempre que es tracte d'un coneixement tranquil), l'esperit que permet la broma fins i tot sobre els temes

¹RILKE, R. M., (1995).

més solemnes, dóna pas a la tolerància permetent que el pensament es recupere i descanse dels sistemes opressius de raonament que són habituals en el discurs social. La ironia relaxada pot esdevenir graciosa i, fins i tot, lúdica sense cap més intenció. Mentre que unes altres vegades la ironia esdevé l'única manera d'apropar certes veritats al lector que les conveniències polítiques, socials o culturals d'una comunitat no permeten oferir en oberta i clara discussió. Llavors el coneixement intercanviable entre emissor i receptor ja no és un coneixement tranquil, i tampoc no relaxa continguts sinó tot el contrari, fa tibar les posicions en el més íntim pensament intel·ligent de cada individu.

Per últim, la ironia permet acarar-se al propi desconeixement, conscienciar de la pròpia ignorància i, per tant, preservar l'observador desconfiat respecte de la interpretació de l'obra mostrada. El que s'endevina desconixedor d'un tema concret, sap que no pot establir un diàleg de complicitat amb qui planteja la ironia malgrat que siga capaç d'endevinar a partir de la visualització de l'obra que realment la proposta irònica existeix; discretament arribarà a ser conscient que la seua ignorància el manté fora del discurs.

Aquests tres particularitats de consciència irònica tenen una finalitat última: ampliar el coneixement, no solament del receptor, sovint també de l'emissor, atès que segons quines obres poden establir un intercanvi entre ambdós ben enriquidor. Perquè tot i que no sempre el coneixement ironitza sobre el seu objecte, sempre és possible fer-ho, de tal forma que amplia les possibilitats conscients de la funció intel·ligent. Wladimir Jankélévitch ho explica d'aquesta manera:

La consciència es una ironia naciente, una sonrisa inteligente².

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.

1.1. INTRODUCCIÓ AL CONCEPTE D'IRONIA.

Tota ironia comporta riscos, tant per al públic com per al mateix ironista. Es tracta d'una maniobra perillosa i com tot joc dialèctic, té un marge molt estret: un mil·límetre més i l'ironista ha d'experimentar la burla dels més hipòcrites; un mil·límetre menys i s'enganya ell mateix com una més de les seues víctimes.

² JANKÉLÉVITCH, V., (1986).

Unes vegades la ironia es deixa arrossegar pel vertigen de l'ambigüitat, d'altres per una renúncia a l'equívoc clar i evident. De totes formes, aquesta dialèctica es converteix en una maniobra complicadíssima que amb la mateixa intensitat tant pot aclarir com confondre. En la il·lusió que és capaç de recrear no és gens aconsellable relliscar si hom pretén romandre en el punt just de lucidesa interpretativa.

D'altra banda la ironia tant pot esdevenir còmica com clarament tràgica. La ironia pot fer riure, però ella mateixa no tenir ganes de riure; pot fer broma amb fredor, sense divertir-se gens; pot ser burleta clarament, però saber-se ombrívola. És com si d'alguna manera màgica, la ironia tingués el poder per desencadenar el riure i congelar-lo immediatament, com si de fet entranyés alguna cosa tortuosa, indirecta i gelada, a través de la qual és pugués entreveure la inquietant profunditat de la consciència, per això l'alegria no tarda a transformar-se en tensió i malestar.

Implícita en la ironia es troba l'aptitud de l'enginy. Construir irònicament és una mostra d'enginy, de coneixement i sobretot de consciència intel·ligent, gens primària, gens irracional, ni gens intuïtiva. Aquest tipus de comunicació no és propi de qualsevol creador, de qualsevol artista de la disciplina que siga, ben al contrari, els hi ha a qui no els resulta gens afí i els costa expressar-se a partir d'aquest tipus de dialèctica, per això, molt sàviament, Rilke³ aconsella al seu deixeble la prudència per assegurar-se que la pràctica de la ironia li és natural, abans de llençar-se a utilitzar-la de forma abundosa i irreflexiva.

El concepte d'ironia entranya una mica de cadascuna d'aquestes aproximacions: utilitzar la ironia implica, doncs, saber-se conscient del risc a ser vençut i passar d'*ironitzador* a *ironitzat*; saber-se conscient del risc a no ser comprès i, per tant, esdevenir ignorat; saber-se conscient del risc de ser incorrectament interpretat i guanyar-se una imatge contrària a la pretesa; saber-se conscient del risc a ser ofegat pel coneixement més profund; evidentment cal saber-se conscient també de la capacitat enginyosa que ha d'inventar el plantejament irònic.

Aquesta mena de pensaments són els que ressonen en certes obres artístiques actuals, i per això molts creadors d'avui dia, d'una forma intel·ligentment conscient, utilitzen la ironia a través de les seues representacions. Des de l'antiguitat aquest tipus d'expressió no ha estat mai exclusiva de la comunicació verbal. Els plantejaments inicials i les conseqüències resultants que aquest enteniment suposa han estat també susceptibles de ser utilitzats en realitzacions plàstiques de diferents

³ RILKE, R. M., Op.cit.

disciplines: pintures, gravats, dibuixos, escultures, instal·lacions, happenings, performances, etc., i en tots ells la base del concepte coincideix.

1.2. DISTINTIUS DE LA IRONIA.

Per a un coneixement de perill, de tranquil·litat o bé de consciència de la pròpia ignorància, siga ambigua o evident, siga còmica o tràgica, la ironia és sempre una interpretació determinada. Una interpretació fundada en la simulació, en exposar el contrari del que es pensa, en expressar alguna cosa concreta mentre se n'està explicant una altra. Per tant, és possible pensar que qualsevol obra pot ser interpretada com a irònica, de la mateixa manera que pot ser interpretat com a irònic qualsevol text, perquè en la primera són les formes i en el segon les paraules, les susceptibles d'una o d'una altra interpretació per part de l'espectador o lector.

L'interpretador pot arribar a deduir alguns significats que no siguin explícits en aquelles formes o en aquelles paraules. És a dir, l'observador pot crear una simulació a partir d'allò representat (formes, paraules...), sense que l'autor hagués considerat aquesta possibilitat intrínseca a la seua creació. Aleshores, en aquell cas, la ironia és desenvolupada únicament per l'espectador, sense implicar la complicitat de l'autor però com, així i tot, s'hauria establert un intercanvi irònic, igualment es desencadenaria el mateix procés comprensiu específic d'aquest tipus de comunicació.

Booth⁴ explica aquest procés en quatre fases cognoscitives distintes i correlatives:

En la primera fase es demana a l'espectador que refusi el significat literal de la representació, perquè d'entrada les formes explícites hauran de mostrar ja una certa incongruència per elles mateixes. Podria ser també, que l'exposició fos totalment coherent de forma intrínseca, però aleshores oferiria alguna mena de detall o, fins i tot, *pistes* externes amb les quals l'espectador hauria de començar a dubtar de l'evidència.

La segona fase s'esdevé immediatament després del dubte. Al lector se li comencen ocórrer idees o comença a imaginar altres interpretacions, assaigs de possibles explicacions que, encara sense madurar, intenten obrir una via interpretativa diferent. Pot ser que l'espectador no gaudisca més que d'una idea possible de lectura, pot ser, però, que al principi se li agrupen diferents

⁴ BOOTH W.; *Op. Cit.*

conceptes ràpids i tots ells més o menys apropiats, encara que poc definits i encara que aparentment contradictoris.

Tot seguit l'espectador entra en la tercera fase. El procés requereix una primera tria de possibilitats, tot i que no cal de moment elegir cap interpretació com a definitiva entre totes les que ha pogut imaginar. Per a la qual cosa l'observador es remet als coneixements que té del creador de la imatge que contempla, recorda les creences de l'artista, recorda les seues motivacions creatives, la implicació social o política que puga tenir, etc. i compara totes aquestes postures amb totes i cadascuna de les possibles interpretacions que es contemplen. Podria donar-se el cas que l'espectador tingués una imatge incorrecta de les tendències veritables de l'autor, malgrat la qual cosa, davant de l'obra, hauria de fiar-se de les dades que coneix i aventurar igualment una tria.

Aquesta tercera part és determinant a l'hora de descobrir una intenció irònica en una obra. Si l'espectador no elegeix, és impossible que interprete la ironia, bé siga de forma correcta (entenent per correcta la intenció de interpretació proposada per l'autor de la ironia), bé siga de forma incorrecta (una interpretació basada en unes intencions diferents a les que presumiblement planteja l'autor). La segona possibilitat, la que hem considerat com interpretació incorrecta, pot també esdevenir finalment ironia, malgrat no coincidir amb la voluntat de l'emissor; ja havíem plantejat, però, aquest risc com un dels possibles intrínsecs al discurs irònic.

L'última i quarta fase és la tria definitiva, una possibilitat d'entre totes les interpretacions imaginades. S'haurà d'inclinar per aquella que millor escaiga al coneixement que l'espectador tinga de l'autor i, al mateix temps, s'adapte a les formes representades en l'obra analitzada.

Ara bé, a part de tot aquest procés de reconeixement d'una ironia, hi ha unes altres característiques que són comunes a aquest tipus d'expressió. Per exemple, l'exposició irònica és sempre intencionada, creada per un ésser humà amb el desig sol·lícit que un altre l'interpreti. El joc irònic no tindria sentit si un espectador no el descobrís, d'aquí es dedueix de forma immediata que una altra característica de la ironia és la intencionalitat de ser descoberta malgrat oferir-se encoberta.

La ironia, doncs, sempre pretén ser descoberta, esbrinada per l'espectador; si no fos així, el joc irònic no tindria cap sentit. Amb tot, és evident que el risc de no ser copsada més que per un reduït nombre de receptors forma part també del contingut

intrínsec de la comunicació irònica. Si, d'altra banda, la interpretació esdevingués excessivament directa, massa ràpida o fos sobradament comprensible, el conjunt perdria interès de lectura com a ironia. L'espectador busca una complicitat amb l'autor, amb el creador de la imatge (o text, en qualsevol cas), que li permeta d'establir-se en un nivell de comunió diferent del d'aquells altres que no han arribat a la comprensió, en certa manera, sentir-se una mica més prop de l'artista, participar amb ell en l'àmbit ideològic o conceptual. Per això, si a l'espectador li sembla que aquesta interpretació és excessivament simple, pot no donar-hi la importància que l'artista pretenia, malmetent així la dialèctica de col·laboració.

Tot plegat es tracta d'un exercici de certa profunditat intel·lectual que pot esdevenir fins i tot agressiu, segons la intensitat i la tendència del diàleg. Els homes han utilitzat la ironia a través de les èpoques, per a destruir equivocadament o no, els valors socials, religiosos, polítics, etc. més sagrats; l'han usat per a mirar amb superioritat les motivacions existencials d'uns o d'altres grups; per a ridiculitzar valors carregats de, a vegades fins i tot falsa, emotivitat; per a acusar despietadament creences diverses... La ironia s'ha utilitzat per a descriure lectures de fragments de la vida dels homes, i per tot això, s'ha d'interpretar sempre des de l'experiència comuna entre el creador i l'espectador.

1.3. CONEIXEMENT A TRAVÉS DE LA IRONIA.

Ja al segle V a. C. la utilització del discurs irònic com a sistema eficaç de coneixement i generador de reflexions sobre els fets i els pensaments de l'ésser humà, va costar la vida a Sòcrates. La ironia socràtica, interrogant com és, i sofística, arriba a qüestionar-ho absolutament tot: l'astronomia, la moral, la religió, la societat i, fins i tot, la mateixa sofística. Gràcies a ell, a Grècia, van bullir els pensaments àgils i subtils. Va ser la consciència no solament dels atenesos, sinó de múltiples civilitzacions, ell va fundar la forma del saber humà que va haver de donar peu a l'anàlisi posterior dut a terme per Aristòtil.

Aquesta forma de discurs, però, va ser i és encara malinterpretada, violada per xerraires que basen les seues intervencions en la improvisació i no pas en l'anàlisi profunda i seriosa dels plantejaments. Sempre la ironia, ha donat peu a confusions, errades, distorsions de la intenció primera.

Booth explica aquesta tendència a l'error, enumerant tot un seguit d'impediments (*obstáculos paralizantes*, com ell els anomena)⁵, que són un destorb

⁵ BOOTH, W.; Op. cit.

per a una correcta interpretació i, per tant, per a un bon coneixement de la intenció dialèctica. Aquest autor els ordena en una sèrie de cinc:

La ignorància resulta ser l'impediment més obvi. S'ha de tenir la suficient honestedat per a ser capaç de reconèixer la ignorància personal en determinats camps. És important ser conscient dels propis coneixements i procurar de no aventurar hipòtesis sense cap base, ni deixar-se portar per intuïcions o raons poc contrastades. Sempre es pot donar un diàleg irònic entre emissor i receptor si ambdós coneixen la situació a tractar; ara bé, resulta totalment impossible si no hi ha coparticipació en la informació prèvia. En aquest cas, el discurs restaria incomprendible, el missatge esdevindria indesxifrable.

La incapacitat per posar atenció és el següent punt a destacar. Una ironia no és sempre fàcil de reconèixer, fins i tot, deixa de semblar productiva si és massa evident, tal com hem comentat anteriorment. Llavors no serà compresa si no hi ha un interès important per part de l'espectador. Això requereix voluntat d'atenció i una certa concentració, requereix implicació de les dues parts (emissor i receptor), perquè si no s'impliqués tant l'espectador com es va haver d'implicar abans el creador del missatge, no seria tampoc possible la comprensió irònica.

El tercer punt fa referència als prejudicis socials, personals, polítics, etc., tots aquests condicionants poden impedir, amb major o menor intensitat, el desenvolupament del fet comunicador. Requisits culturals, morals, educatius, etc. han de restar fora de la mirada interpretativa de la ironia, per això la postura més afavoridora serà sempre la de l'individu que, malgrat conèixer vastament diferents postures, siga capaç de prescindir-ne en un moment determinat per tal de no presentar entrebancs al possible discurs; si més no, el lector haurà de ser capaç d'oblidar els determinants que l'allunyen de la personalitat de l'autor, haurà de prescindir dels prejudicis que no té el creador de la ironia.

Com ja hem dit abans, el discurs irònic no es pot basar en reaccions intuïtives sinó que requereix certa pràctica i aprenentatge. El refinament del joc irònic pot arribar a ser molt sofisticat, molt discret o molt subtil; tant que siga realment una confiança tàcita entre el creador i l'espectador; per això és absolutament necessari aprendre a interpretar les ironies, aprendre a reconèixer-les, en primer lloc, i a llegir-les després, tant si són evidents com si són complicades i rebuscades.

Per últim cal revisar l'actitud emocional. Una inadequació emocional deguda a una actitud sentimental habitualment exagerada o, pel contrari, una postura desmesuradament freda i poc implicada, impediria que l'espectador analitzara pertinentment l'obra. Així doncs, mentre hom no adquireixca un madur equilibri en la balança de tots dos extrems, és preferible no determinar un judici segur.

Amb tot això el que és evident és que desxifrar una ironia no és fàcil, però malgrat la forma, cal recordar que la ironia no pretén amagar la veritat, tot el contrari, pretén fer-la palesa. La ironia no solament ajuda a descobrir uns fets, també els subratlla des d'una postura concreta: la del creador. Funciona com una forma de coneixement de la realitat en què el procés de lectura de l'espectador actua gairebé sol, sense que l'autor faça res més que suggerir. A la fi, l'expressió irònica és, a més de pròpiament expressió, un tipus de coneixement molt singular.

Finalment molt important és senyalar la realitat més global de la ironia. Ens referim a la particularitat de la forma burlesca que pren habitualment l'expressió doble intencionada. En el discurs d'aquest estudi tractarem d'especificar, separar i definir les diferents formes d'escarni que la ironia pot mostrar en les realitzacions plàstiques, les seues matisacions i variants, les limitacions o les exageracions i la incidència i popularitat en la història de les imatges.

Per a arrodonir la popular imatge burladora que hom té de la ironia reproduïm aquí, de forma quasi anecdòtica, el significat del terme que ofereix l' *Enciclopedia Larrousse*:

Una forma de expresión, caracterizada por un tono burlesco, que consiste en decir lo contrario de lo que se piensa. Tono burlón al hablar.

*La ironia es, en su origen, una manera de interrogar simulando ignorancia, un modo de decir algo haciendo com que no se dice*⁶.

⁶ *Enciclopedia Larrousse* (ed. 1977)

1.4. REFERÈNCIES HISTÒRIQUES DEL CONCEPTE.

La definició reproduïda en l'apartat anterior, la podem plantejar com a concepció general que pot sostenir l'actual significat d'ironia. Ara bé, és convenient revisar (potser no cal fer-ho de forma exhaustiva) l'evolució històrica de la interpretació de la idea d'ironia. I per a fer-ho cal remetre's als corrents de pensament i a la filosofia, per ser els que han exposat les anàlisis més rigoroses.

En el capítol anterior ja hem fet esment del vell Sòcrates, filòsof grec que va viure a cavall dels segles V i IV abans de Crist. Hom el considera el principal representant de la ironia clàssica. Plató afirma en la *República* (I, 337-A) que Sòcrates mai no responia a les preguntes que poguessen plantejar-li.⁷ Sòcrates fingia no conèixer cap resposta, no saber suficient sobre cap tema, i d'aquesta manera pretenia que el seu contrincant se n'adonés de la seua pròpia ignorància. Tot plegat, aquell que pretenia no saber sabia, i el que pretenia saber no sabia.

Aristòtil, ja entrats en el segle IV a. C., va definir la ironia com una *simulació* en l'*Ètica a Nicòmaco* (II, 7, 1008, 20-3), i l'oposava directament a la jactància.⁸ En la línia definida per aquests dos extrems, situava la virtut com a terme mig. Segons Aristòtil l'irònic nega allò que li pertany, mentre que el jactanciós s'atribueix tot el que li sembla sense que realment li siga propi. Evidentment no considerava positius cap dels dos extrems, ja que entenia que els irònics eren tan falsos com els arrogants.

En l'occident cristià del segle XIII, Sant Tomàs d'Aquino planteja en la seua *Summa Theologica* (II^a-II, q. XC, a 3, ad. 4) la possibilitat d'entendre el comportament irònic com una actitud moralment justificable sempre que la seua pretensió fos, tal com ell mateix escrivia, *velar prudentment la veritat*.⁹

Fins aquí reconeixem la ironia clàssica. A partir d'aquest moment comencen a desenvolupar-se corrents de pensament molt variats.

A finals del segle XVIII diversos autors alemanys es replantegen el concepte d'ironia i perfilen el que s'ha conegut com a ironia *romàntica*. Aquesta és entesa com una forma de reunir contraris en un mateix discurs amb la finalitat de deixar entreveure la tensió constant que creen els antagònics entre ells.

⁷ PLATÓN (1979).

⁸ ARISTÓTELES, (1970).

⁹ SANTO TOMÁS DE AQUINO, (1947).

Schlegel concebia la ironia com un joc capaç de fer intervenir alhora la burla i la seriositat en cada assumpte en què s'impliqués.

En la mateixa línia, Solger pretén demostrar la ironia subjacent a la tensió creada entre contraris, però, per a ell, per a qui el coneixement estètic és al mateix temps revelació i destrucció, aquesta tensió és tràgica, i aquesta ironia *tràgica* es converteix en el signe distintiu de la nostra capacitat de comprensió de la realitat.

Kierkegaard, en la primera meitat del segle XIX, va considerar insuficient la dualitat ironia clàssica i ironia romàntica, i va definir noves versions per tal d'abastar un camp conceptual més ampli. De fet, la ironia va ser objecte de la seua tesi doctoral, sobre la qual M. Holmes Hartshorne ha afirmat que de no haver estat cristià, Kierkegaard s'hagués abocat a cercar allò diví en la filosofia de Sòcrates, del qual admirava sobretot l'ús que feia del recurs irònic¹⁰.

En realitat, Kierkegaard integra el mecanisme en el que ella anomena l'*estadi estètic*. Aquest era el primer dels tres perfils que, segons el filòsof, caracteritzen el desenvolupament de l'ésser humà: l'estadi estètic, l'estadi ètic i l'estadi religiós. En la seua opinió, cada subjecte elegeix una d'aquestes tres formes de relació i aquesta determina tant el seu comportament com la seua forma de pensar.

Va arribar a considerar la ironia com una actitud pròpia de l'estadi estètic i marcada per la capacitat de provocar el dubte. Ara bé, tot i que el reconeixement d'aquest dubte havia de ser considerat un acte grat, atès que l'esteta era qui perseguia tot allò que li proporcionava plaer i sobretot, l'alliberava de l'avorriments, reconeixia la possibilitat que aquest fet produís una greu inseguretat en el subjecte i, fins i tot, provoqués en ell reaccions adverses i hostils:

*Al obligar a un hombre a darse cuenta, logro también el propósito de obligarle a juzgar. (...) Pero lo que ahora juzga no está bajo mi control. Tal vez juzga en sentido totalmente opuesto de aquel que yo deseo. Además, el hecho de que se haya visto obligado a juzgar puede tal vez haberle amargado furiosamente contra la causa (...).*¹¹

Amb aquesta intenció Kierkegaard desenvolupa una manera de pensar molt propera a la de Sòcrates certament. Mitjançant el dubte, aconseguix separar dos conceptes importants que sovint es troben junts: la ironia i l'humor. Mentre que la

¹⁰ HARTSHORNE, M. H., (1992).

¹¹ KIERKEGAARD, S., (1980).

ironia sembla el dubte, l'humor, simple i sense cap intenció irònica, suposa l'acceptació d'una certesa més o menys graciosa. Per tant, doncs, ni era absolutament obligatori que una representació irònica fos humorística ni que un esdeveniment humorístic contingués una lectura irònica. Sense negar, però, la possibilitat de trobar-los junts en ocasions.

La diferència entre humor i ironia serà molt important en l'anàlisi de les obres d'art escollides per al nostre estudi; moltes vegades s'han confós tots dos termes en un sol concepte i la confusió no ha permès una lectura prou clara. Aquesta confusió que no solament afecta el lector o l'espectador, sinó que l'autor creador també en pot arribar a ser víctima i sense adonar-se'n oblidar la intenció desestabilitzadora i concloure la creació amb una obra completament tancada i sense possibilitat de cap altra intencionalitat, sense cap probabilitat de complicitat entre emissor i receptor.

Cap a la meitat del segle XIX, Bergson va proposar una definició força original; va concretar la doble intenció de l'acte irònic, la lectura entre línies, la percepció de la imatge no representada, del concepte no escrit i tanmateix existent:

*La ironia surge cuando se anuncia simplemente lo que debiera ser, fingiendo que es así en realidad.*¹²

En el seu estudi sobre el riure, Bergson tracta el tema de l'exageració com a element de comicitat, sempre que aquesta exageració haja esdevingut prolongada i sistemàtica,¹³ de tal manera que s'opose a la realitat i s'aprecie en l'extrem més oposat possible a aquesta. El resultat d'aquesta oposició (la realitat oposada, per exemple, a la ficció d'una exageració) és una comparació extrema dels fets exposats que provoca el riure obert i descarat. Escurçar les distàncies entre els extrems farà el contrast més suau i els efectes còmics més subtils; ens fa avinent la subtileza del riure irònic. La riquesa de detalls visuals facilitarà la intencionada immediatesa comprensiva per part de l'espectador.

L'apreciació de Hoffding sobre la ironia és diferent encara de les anteriors: distinta de la de Kierkegaard i de la de Bergson. Hoffding va entendre que tant la ironia com l'humor són únicament sentiments, estats anímics. Atès que el tremp d'ànim equivalia solament a un estat emotiu o afectiu que un individu sentia davant el món i davant ell mateix, i que aquest estat d'ànim podia ser alterat amb freqüència, la ironia era una situació variable en el tarannà natural de qualsevol individu.

¹² BERGSON, Henri (1984).

¹³ BERGSON, Henri. *Op. cit.*

El caràcter voluble que Hoffding determina reconeix en la ironia l'allunya bastant de la possibilitat de racionalitzar una proposta discursiva que pugja justificar la capacitat comunicativa intencionada d'un codi irònic, o bé de desenvolupar un circuit de pensaments voluntaris a la recerca d'una interpretació irònica. Mentre que la voluntat i la raó eren realment els detonants de les propostes anteriors, per a Hoffding, la comunicació irònica pateix un total sotmetiment a la casualitat i a l'atzar que hi impossibilita una intenció comunicativa pautada a priori.

Respecte a aquest últim punt, hem percebut la seua importància també en la actualitat. Recordem com Booth el tracta quan estudia els impediments bàsics de la comunicació irònica (*vidi* ap. 1.3).

Ja a principis del segle XX, apareix una nova forma d'entendre el concepte d'ironia. A partir del convenciment que la qualitat capaç de captar la realitat era el *seny*, Eugeni d'Ors va bastir un tractat del coneixement en tres parts.

En la primera part d'aquest tractat, el dedicat a la Dialèctica, és on té cabuda el concepte del nostre estudi. Evidentment era en el diàleg on d'Ors descobria les possibilitats comunicatives de la ironia. En la seua opinió, la visió irònica es contraposa a la credulitat absoluta, de fet, la va definir com una *mitja creença*. Ara bé, segons l'autor català calia distingir entre home irònic i home absolutament incrèdul. En definitiva, el seu treball proposava de separar la forma de comunicació irònica d'unes altres postures comunicatives regides pel que ells anomenava *seny*¹⁴. Més avançat el segle XX Jankélévitch entén la ironia com una forma de vida¹⁵. Per a ell és una manera de plantejar-se totes les facetes de l'entorn de l'individu que s'oposa a altres possibles maneres de fer-ho. La forma irònica de viure que perfila Jankélévitch es caracteritza perquè els motius dialèctics no són presentats dogmàticament sinó irònicament i, per a fer-ho, l'ironista, ha d'utilitzar un llenguatge distingit per l'acumulació de detalls i la riquesa d'imatges susceptible de remarcar allò més immediat. En aquesta idea coincideix amb Bergson i no és estrany: al llarg del seu treball filosòfic, va ser un dels deixebles més influïts pel mestre. La immediatesa provocada per una imatge rica en informació conté la possibilitat de la interpretació irònica, a la qual un espectador pot arribar a partir de la lectura de cadascun dels detalls oferits a la seua atenció.

En la segona meitat del segle XX, cal destacar les reflexions sobre el concepte d'ironia de José Ferrater Mora. Ell porta la definició de Janakélévitch a l'extrem quan afirma que la ironia és sempre una forma d'actuar i, com a tal, equival a

¹⁴ D'ORS, Eugeni (1911).

¹⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1986).

una forma d'existir;¹⁶ explica que la ironia no solament comporta un tipus de moral, sinó que és en si mateixa una moral particular.

Tot seguit, enumera set trets que són propis de la ironia:

- La ironia voreja l'objecte per tal de capturar-lo a la seua manera, sinuosament.
- La ironia es indiscutiblement identificada amb la semicredulitat amb la qual l'havia relacionada Eugeni D'Ors.
- La ironia sempre és una actitud humana radical.
- La ironia apareix en els moments de crisi.
- La ironia tendeix a ajudar a sobreposar-se a la mateixa crisi.
- La ironia oscil·la entre la revelació i la deformació dels fets.
- La ironia és capaç de matisar tots els continguts de la vida.

Entre els filòsofs i pensadors contemporanis que s'han interessat en algun moment pel tema que en ocupa, destacarem les exposicions de Fernando Savater per l'enorme reconeixement social que tenen les seues reflexions ètiques i filosòfiques en el nostre àmbit. Savater tracta la ironia com tracta la filosofia, és a dir, pensa que el filòsof no pot deixar de pensar filosòficament per un acte de voluntat, i pensar filosòficament implica, segons ell, pensar amb ironia. Per tant, Savater no creu que hom pugua descavalcar voluntàriament del pensament irònic perquè el discurs filosòfic és essencialment irònic quan s'enfronta a veritats incòmodes que encobreixen un interior més sòrdid.

*Risa y desesperación del filósofo, són su irònica lección de nadie por nadie.*¹⁷

Savater troba en la ironia la capacitat de descobrir les errades del discurs i, per tant, l'alegria d'adonar-se que qualsevol postulat pot tenir el que ell anomena *desgarros*. Aquesta descoberta l'entén jubilosa perquè dóna cabuda a l'atzar, a la diferència i a la utilització d'una altra moral que la que aquell discurs exposava. D'una altra banda, però, és la responsable de crear certa desesperació i desempar. El filòsof aprèn la inseguretad de la seua paraula. La ironia, per a Savater, és la responsable, doncs, d'alliberar l'ésser humà dels estereotips, la qual cosa provoca que el pensador se senta diferent, rar i, en conseqüència, se sàpiga vulnerable.

¹⁶ FERRATER MORA, José (1955).

¹⁷ SAVATER, Fernando (1995).

2. ACOTAMENT DE SIGNIFICATS PER A L'ESCULTURA.

2.1. VARIETATS FORMALS

Atenent la determinació exterior de les obres, hem apostat per agrupar totes les possibilitats en una sola configuració que abraça cinc matisacions diferents. Aquesta configuració parteix del primer acotament que hem traçat per a desenvolupar l'estudi d'obres iròniques que aquí es proposa. Es tracta d'aclarir prèviament la necessitat incondicional de limitar l'anàlisi irònica a obres figuratives, atès que la subtilesa d'un discurs irònic darrere de formes abstractes entraria en un terreny de percepció altament subjectiva per part de l'espectador, molt esmunyedís a la teoria.

Buscarem en l'escultura irònica l'expressió recomposada d'una imatge del món, recomposició que determinarà un artista en particular per tal de mostrar-ne una singular visió, tot cercant la complicitat dels espectadors per a aclarir el missatge. En realitat, i malgrat la subjectivitat indiscutible, potser il·limitada de l'acte perceptiu que concerneix cada individu espectador, pretenem penetrar en la intenció una mica més general del creador. Per això ens convé, doncs, limitar-nos a l'àmbit de l'expressió figurativa. L'abstracció esdevé massa conceptualista, de tal forma que l'univers del missatge es particularitza absolutament i l'emissor perd el domini de les possibles interpretacions del missatge. Cal dir, però, que aquesta és una faceta molt atractiva de l'expressió artística. Entre els creadors actuals cada vegada és més habitual trobar obres en què l'artista provoca intencionadament la multiplicitat interpretativa. De vegades, fins i tot, provoquen no solament la interpretació sinó una intervenció que permet a cada espectador canviar l'aspecte físic de l'obra i, doncs, invertir en certa manera el procés de creació: l'espectador esdevé creador i l'artista torna espectador de la interacció de la seua proposta amb el públic.

Aquest vessant interventiu no pot ser oblidat tampoc en el nostre estudi, atès que les representacions figuratives també poden plantejar una participació de l'espectador. En aquest cas, el joc permetria variacions evidents, però pensem que, malgrat tot, aquestes serien sempre més universals que les possibilitats oferides per obres abstractes.

La participació de l'espectador en les obres va donar lloc a *les joguines artístiques*, terme posat en circulació per Frank Popper¹⁸, i a diferents tipus d'espais actius. Popper va fer un repàs exhaustiu de les propostes artístiques que inviten a la participació i a la creació artística de l'espectador i les va englobar sota el qualificatiu

¹⁸ POPPER, Frank (1989).

d'obres lúdiques. Aquesta és la nomenclatura que utilitzarem en el nostre treball per a referir-nos a les obres de participació, les quals seran estudiades de forma més concreta en un altre apartat.

Exposada i justificada la principal premissa del treball, tornarem a la idea plantejada en el primer paràgraf d'aquest capítol i passarem a analitzar les cinc varietats formals que dins la figuració hem pautat: *caricatura*, *zooantropoidització*, *al·legoria*, *epigrama* i la ironia *recòndita*. Aquests grups responen a l'aparença de les obres, i cada terme ha estat escollit per a identificar-los de la manera més inequívoca i alhora més rendible en el nostre estudi.

Caricatura és un mot naturalment identificat amb l'expressió gràfica, principalment amb el dibuix en què algunes faccions o l'aspecte general d'un personatge apareix exagerat o deformat. Aplicat a l'escultura pretenem que tinga les mateixes particularitats, però portades a la factura volumètrica, és a dir, la representació d'una forma humana desfigurada fins a ridiculitzar el seu model (cal remarcar la necessitat de partir d'una forma humana perquè la desfiguració esdevinga caricatura).

Entenem que *zooantropoidització* és la tendència a identificar bèsties i animals de tot tipus amb éssers humans. Aquesta serà la proposta que integra el gruix d'exemples de la varietat, i per a la qual hem cercat la paraula de forma exclusiva.

Pel que fa a l'*al·legoria*, la concretarem en la representació d'objectes que disposats de determinada manera (agrupats o separats), creen una ficció en virtut de la qual una cosa en representa o en significa una altra de diferent; es tracta d'una representació simbòlica d'idees mitjançant elements.

L'*epigrama* ens servirà per a englobar aquelles representacions que per elles mateixes siguen indesxifrables i la seva comprensió passe per la interpretació d'una frase, llegenda, escrit o títol que capacite la lectura de la ironia continguda.

Finalment la *ironia recòndita* identificarà aquelles obres que en l'apariència formal no es mostren com a ironies, però en les quals, després d'un estudi aprofundit, hom pot determinar una doble intenció per part de l'autor.

Com a plantejament bàsic i estrictament inicial, les cinc varietats formulades serien les següents:

- Caricatures*: representacions humanes deformades.
- Zooantropoiditzacions*: representacions animals en actituds humanes.
- Al·legories*: representacions d'objectes utilitzats com elements simbòlics.
- Epigrames*: representacions que van acompanyades d'una informació verbal.
- Ironies Recòndites*: representacions que, en apariència, no es mostren com a doblement intencionades.

Ara bé, no ens podem quedar amb aquesta caracterització fins a un cert punt superficial; per tal d'assegurar-nos el correcte desenvolupament de l'exercici interpretatiu haurem de definir criteris de valoració independents per a cada una de les variants. La darrera possibilitat, la ironia recòndita, serà analitzada per separat, perquè hem entès que les quatre primeres gaudeixen de forma irònica al contrari que la cinquena.

2.1.1. Caricatura

Una de les fórmules més utilitzades per a reflectir la imatge risible d'una persona és el fet de presentar de manera exagerada algunes de les seues característiques més significatives, tant les físiques com les psicològiques o les referents a la seva activitat habitual.

La caricatura mostra una imatge voluntàriament deformada de la persona escollida, i aquesta deformació consisteix precisament a fer notar els seus trets més acusats i els gestos que li són més reconeguts. A més, totes les caricatures poden tenir dues vessants: bé poden enaltir un personatge o bé poden ridiculitzar-lo. Aquesta darrera possibilitat ha estat la més utilitzada al llarg de tota la història, traçada sobretot a partir de l'exageració dels aspectes físics dels personatges caricaturitzats.

Habitualment els trets escollits per a ser representats en les caricatures són els més característics d'una persona, els detalls més extravagants, els que més s'aparten de la normalitat: nassos excessius, ulls sortints, panxes pronunciades, cranis com a boles de bitlles, etc., que provoquen el riure de l'espectador, que pot sentir-se superior al personatge caricaturitzat.

Tot i que aquestes possibilitats són pròpies de les imatges de persones físiques, és obvi que també pot ser caricaturitzat el que es coneix com a persona jurídica: un país, una institució, una empresa, un grup religiós, un partit polític, una classe social, etc., i aleshores allò representat són els símbols que identifiquen i que representen aquell grup determinat. Ara bé, mentre aquests símbols siguen

representacions d'éssers humans amb trets desmesurats o anormals, considerarem les versions com a caricatures, per tal de tenir clara la distinció formal dels elements a analitzar en aquest estudi. Es tracta, doncs, de no confondre'ls amb els símbols al·legòrics que, tot i poder aparèixer en representacions de figures humanes, no els infligeixen les deformacions físiques que veiem habitualment en les caricatures. Altrament, cap encara la possibilitat d'objectes manipulats fins a la deformació que no considerem caricatures.

Un exemple de les possibilitats caricaturitzadores que ofereixen les persones jurídiques és la famosa personificació dels Estats Units en l'Oncle Sam: un vell, prim i llarguerut amb barbeta de cabrit i un ostentós barret estrellat, amb levita negra i pantalons amb les llistes blanques i roges de la bandera americana. Oncle Sam¹⁹ ha estat utilitzat com el símbol dels EEUU en cartells propagandístics durant les dues guerres mundials d'una banda, i de l'altra, ha encarnat el sistema de vida americà, capitalista a ultrança.

En realitat, tot sistema autoritari o grup organitzat gaudeix d'uns símbols gràfics que els representen, i sobre aquests símbols sempre s'han desenvolupat caricatures més o menys àcides. Així doncs, si bé trobem caricatures literàries d'alguns personatges des de fa més de 2500 anys, les primeres caricatures gràfiques conegudes són simbòliques, perquè no fan referència als trets personals de cap individu concret sinó als símbols de la seua autoritat. De fet, la provocació del riure mitjançant imatges de símbols es va fer tan popular que va arribar a convertir-se en una de les claus més importants de la comicitat.

Pel que fa a les persones físiques, els caricaturistes van desenvolupar un sistema humorístic en què combinaven els elements més rars de l'individu amb trets d'animals reals, imaginaris o éssers fantàstics. En conseqüència, era freqüent trobar dibuixos on el cap i la cara eren de personatges recognoscibles que posaven sobre cossos deformats o de criatures irrealment, fantasmagòriques.

Aquest tipus de caricatura és molt freqüent en les arts plàstiques: es mantenen els trets necessaris per assegurar el reconeixement del personatge i tot seguit se li afegeixen una sèrie de símbols per a ridiculitzar-lo, i si aquests símbols resulten afortunats, acabaran per ser-li incorporats definitivament. D'aquest tipus de caricatura política trobem un exemple en les que es feren sobre Napoleó²⁰. Després que la propaganda anglesa va aconseguir presentar-lo com un egoista ambiciós i

¹⁹ NOGALES: *El Tio Sam*. Caricatura política.

²⁰ Caricatura de Napoleó III publicada en *Punch* 1859.

exagerat, va resultar molt fàcil fer noves caricatures i ironies prenent com a punt de partida els elements graciosos escollits des de bon principi.

Si bé el primer senyal de la caricatura és la deformació o exageració de parts específiques d'un personatge, la segona possibilitat és la de disfressar els personatges amb vestimentes estrafolàries que provoquen el riure. Aquest procediment és una constant en les representacions caricaturesques i ens serveix aquí també l'exemple del personatge adés esmentat, l'Oncle Sam, perquè els símbols esdevenen vestuari poc habitual i exagerat. En ocasions, fins i tot s'ha donat el cas que un vestit anacrònic ha esdevingut tan propi d'un personatge que ha deixat de causar rialla i estranyesa i finalment ha acabat per formar part de la caracterització general de la figura.

En tres estadis reconeixem, doncs, l'estètica caricaturesca: la deformació física de persones, la creació de personatges fantàstics, i per últim l'adjudicació de disfresses com a vestuari habitual. L'essència comuna de totes elles serà sempre la manipulació de l'aspecte extern d'un individu amb la finalitat de donar-li una imatge no naturalista fins al punt que la manipulació pose de manifest una imatge psíquica del caricaturitzat.

2.1.2. Personificació (zooantropoidètzació)

Segons la definició d'antropomorfisme consultada al *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora²¹, el concepte defineix la tendència a considerar realitats no humanes a partir de la forma de l'home. Hom considera l'antropomorfisme dels pobles primitius en la mesura que tendeixen a la personalització de divinitats, fenòmens naturals, astres, arbres...; de l'antropomorfisme de la cultura grega, de l'antropomorfisme religiós, etc. De la mateixa manera J.M. Arias Azpiazu²² també deixa clar que el concepte fa referència a la manera de concebre o expressar qualsevol realitat no humana a partir de formes i trets propis dels homes. En aquest article, Arias Azpiazu fa referència a la tradicional tendència a considerar a l'home com un microcosmos, resum complet de l'univers, tradició segons la qual tota realitat pot ser explicada per analogia amb l'ésser humà:

Es tradicional considerar al hombre como un microcosmos (universo en pequeño): el ser material le es común con los no vivientes; el vivir, con las

²¹ FERRATER MORA, José (1981).

²² ARIAS AZPIAZU, J.M., *Antropomorfismo*.

<http://www.canalsocial.com/cultura/temas/antropomorfismo.htm>. Consulta del 24-04-01.

*plantas; la conciencia con los animales; la inteligencia, con los ángeles; y, por su espíritu, es una imagen de Dios.*²³

Amb tots aquests elements contem per tal de trobar obres iròniques darrere d'una imatge personificada. Per a personificar els objectes inanimats caldrà fer un exercici imaginatiu major atès que, segons Arias Azpiazu, la matèria és l'únic vincle comú entre coses i homes; serà més fàcil la identificació amb els vegetals perquè amb ells a més de la matèria es comparteix la vida; i per descomptat, molt millor amb els animals, als quals, a més de compartir la matèria i la vida, hom els atribueix una certa idea de consciència.

L'ancestral costum d'atribuir trets i qualitats humans als objectes i als animals ha estat, al llarg de la història de l'art, una constant en les activitats plàstiques d'innombrables cultures. Tot i ser possible, la personificació d'objectes no és tan habitual com corrent i variada és la d'animals. I encara podem ajustar més fent referència al grup d'animals mamífers, atès que és més fàcil trobar en ells pautes de comportament compartides per l'etologia humana.

Arribat aquest punt ens hem permès de fer ús de l'antiga llengua grega per a imaginar un terme, per descomptat absent del diccionari, amb el qual poder referir-nos a aquest tipus d'obres formalment tant acotades i tant clarament diferents de totes les altres personificacions possibles. Ens hem centrat en les imatges d'animals que adopten actituds humanes o practiquen activitats exclusives del gènere humà i hem cercat un mot que pugui identificar-les al mateix temps que distingir-les de la resta de personificacions. Del grec hem pres les arrels de les paraules *zoon* (animal), *anthropos* (home) i *edos* (hàbit, costum, ús, manera de ser o pensar, índole, temperament) i hem dissenyat el terme *zooantropoideu* per a referir-nos a aquest especial grup de representacions.

Podem trobar certa relació entre l'escultura zooantropoidea i les clàssiques faules narrades. En aquestes composicions literàries, generalment versificades, es donava a conèixer ensenyaments útils i morals a través d'accions fictícies que s'esdevenien entre éssers també irreal, principalment personificacions d'animals que exemplificaven comportaments censurables de les persones. Provenent de la saviesa clàssica índia, segons Matias Castro, la faula va esdevenir cap al segle V a.C. la típica narració curta que coneixem avui gràcies a l'obra d'Esop. Hom ha especulat que el rebuig social que va patir a causa d'un seriós quequeig i de l'extremada

²³ ARIAS AZPIAZU, J.M., *loc. cit.*

lletgesa en el rostre van dur aquest autor a refugiar-se en narracions curtes en què, a partir de comportaments animals, es despenia una lliçó moral.

Però no és solament la utilització dels animals com a personificacions de comportaments humans el que ens ha remès a cercar similitud amb la fàula, sinó també el caràcter irònic que hom suposa en aquest tipus narratiu. M. Castro ho explica així:

Sustentadas principalmente en la agudeza de sus autores, parece que hoy no tienen el mismo arraigo popular que en otro tiempo tuvieron, quizás porque las plumas con la capacidad de síntesis y la mirada irónica que requiere, ya no se inclinan por este género. (...)

Los vicios en todas sus formas -envidia, engaño, burla, etc.- han sido los temas más tratados por las fábulas, (...). Versificadas, adquieren matices líricos que las emparentan con las canciones populares y con el romance, la sátira, el epigrama moderno y las odas de asunto ligero; en prosa, poco las diferencia de los cuentos. Se las compara a las sátiras, ya que mientras estas ponen de relieve los vicios y defectos de alguien para que sirvan de escarmiento a la colectividad, las fábulas ridiculizan y vapulean los defectos y vicios de la colectividad para que sirvan de escarmiento a los individuos.²⁴

Tot plegat, doncs, una concreta justificació conceptual per a establir el punt de partida de l'anàlisi d'aquelles obres de caràcter irònic plantejades a partir d'escultures o representacions volumètriques de personificacions de tot tipus, principalment d'animals, les quals hem qualificat d'zooantropoidees.

2.1.3. Al·legoria

En relació a l'art, moltes vegades, les al·legories han estat limitades a les representacions de conceptes mitjançant imatges de figures humanes. Solien aparèixer vinculades a temes religiosos en l'art medieval, el seu ús estava lligat a les representacions mitològiques durant el Renaixement i al Barroc les al·legories constituïen un gènere propi en la poesia.

Aquell hàbit d'identificar el concepte amb imatges d'humans, no tanca, però, les possibilitats de l'al·legoria en les representacions artístiques actuals, sinó que la simbologia de l'ésser humà passa a ser una possibilitat més juntament amb les

²⁴ CASTRO, Matías, <http://henciclopedia.org.uy/autores/Castro/Fabulas.htm>. Consulta del 26-04-01.

significacions que permeten protagonistes tant animats com inanimats. La ironia al·legòrica, en tot cas, haurà de mantenir sempre el marc de ficció en què l'observador puga relacionar aquest objecte, animat o inanimat, amb una altra persona, animal, cosa, situació, comportament, activitat o grup social.

En l'estètica artística contemporània trobem una important participació de diferents llenguatges al·legòrics, però totes les propostes al·legòriques corren el risc de ser malinterpretades o simplement de no ser interpretades. L'enunciat exposat es mostra únicament com l'índex d'una altra existència que es manté a l'ombra. Aquesta existència serà l'essència, semiamagada, que haurà d'entendre l'espectador que interprete la proposta.

J.L.Brea explica el concepte d'al·legoria en la totalitat dels seus significats.²⁵ En el seu estudi té en consideració tant els casos en què la interpretació és motivada per un text o un títol, com els altres en què es decobreix a partir de les representacions humanes, i encara els objectes de creació, els objectes inútils o les màquines més o menys estranyes i originals. Compartim la visió de l'al·legoria que planteja Brea -certament tan àmplia que apenes pot ser acotat el seu aspecte formal-, perquè insisteix que l'espectador ha de trobar sempre en el símbol escollit el potencial significatiu que li permeta relacionar-lo amb un concepte soterrat al darrere de la imatge.

Hi ha símbols que, ben llunyans del seu origen, han esdevingut anagrames inalterables: Les ales, l'arc i la fletxa, i la cinta són l'al·legoria universal de Cupidell²⁶ i, en conseqüència, de la idea d'amor, per posar només un exemple.

Però Brea dedica una atenció especial a la presència de l'al·legoria en el món de les arts plàstiques. Descriu el recurs com el procediment capaç d'incorporar a una representació una càrrega significativa superposada i diferent. La nova versió de l'acció brota pel obra del reconeixement implícit d'una segona significació. Una segona significació que també reconeixem en les altres varietats iròniques i que, com sabem, és deduïble únicament per una part del públic. Així doncs, els objectes que participen en una representació al·legòrica són escollits amb la finalitat que, combinats, mostren un significat diferent de l'original. L'objectiu del procediment, i el valor de l'al·legoria, és obtenir una proposta no tancada ni concloent, sinó un procés interpretatiu que done peu a una successió de significacions:

²⁵ BREA, José Luis (1991).

²⁶ Cupidell, déu de l'amor, és representat per la figura d'un nen entremaliat i provist d'ales per a indicar que la passió que inspira no és duradora, porta els ulls tapats amb una cinta que s'ondula al vent, com a imatge que l'amant no veu en l'objecte del seu desig cap mancança ni defecte, i duu arc i fletxes per a disparar contra uns i altres al seu únic i arbitrari albir.

*sólo en ese proceso transformacional devengará significancia, valor*²⁷

En relació amb l'aparença de les obres que inclourem en aquest grup, cal deixar clara la diferenciació entre les varietats. Tot i que l'al·legoria pot ser protagonitzada per éssers humans, animals o objectes, aquests no han d'haver estat manipulats per tal de destacar una deformació física com en el cas de la caricatura; tampoc no hauran d'oferir confusió amb la varietat zooantropoidea, i en cas que la representació al·legòrica mostre algun animal, no el presentarà en actituds humanes sinó en comportaments propis de la seua naturalesa; finalment, tampoc hi trobarem llegendes o frases escrites que desenmascaen cap informació irònica, ja que aquesta particularitat és reservada a les que hem anomenat escultures epigramàtiques. La nostra finalitat és estudiar el seu significat irònic i entenem que l'organització formal és el primer pas per tal de prosseguir en el procés descobridor.

2.1.4. Epigrama

Des de l'antiguitat l'ésser humà ha intentat representar els conceptes biològics i els psicològics en categories separades per tal de facilitar la seua comprensió:

- Els valors humans: bé, bellesa i veritat.
- Els estils de vida: teoria, acció i creativitat.
- Els tipus d'éssers: naturals i artificials (o artístics).
- Els tipus de coneixement: mental (o raonable) i sensual (o sentimental).
- Els fonaments de l'ésser: els elements que el componen i la forma que hi adquireixen.
- Les formes de comunicació: les imatges i les paraules.²⁸

No solament les formes de parlar del món, sinó també d'entendre'l, són les que ocupen totes les activitats humanes, que directament o indirecta, estan sempre lligades a les arts. L'escultura, la pintura i les instal·lacions utilitzen elements plàstics per a representar el món. El teatre, la narrativa i la poesia utilitzen el llenguatge natural. De vegades, però, aquestes institucions canvien d'eines i combinen les formes i les paraules donant lloc a noves estructures, nous tipus creatius a cavall entre la imatge i la paraula; gaudeixen alhora de la bellesa formal gràcies a l'estètica de les icones i de la informació conceptual que aporta la semàntica d'un text. És en aquest text que pretenem recuperar la funció de l'epigrama, i en la combinació entre

²⁷ BREA, *Op.cit.*

²⁸ TATARKIEWICZ, W. (1987).

una imatge i una frase complementats i units en una sola obra, trobar l'escultura ironicoepigramàtica.

En l'antiguitat els epigrames eren una mena d'inscripcions que acompanyaven alguns monuments. Generalment es tractava de composicions poètiques de caràcter burleta, sovint molt ingenyoses. La particularitat dels epigrames clàssics era aquest to de mofa certament irònic que contenien i és per aquesta característica que hem recuperat el terme per a intentar delimitar una altra plàstica de la imatge irònica: el que hem anomenat ironia epigramàtica.

L'epigrama gaudia, a més a més, de les excel·lències de la poesia, una expressió considerada superior a les arts manuals en la Grècia clàssica perquè hom la considerava vincle entre déus i homes i li atribuïa la capacitat d'influir sobre l'esperit dels humans. A diferència de les arts plàstiques, les quals es centraven en el coneixement de la tècnica, la poesia era intuïtiva i irracional.

Aristófanes pregunta en Las Ranas “¿Qué es lo que debemos admirar de un poeta?” Y responde: “Su inteligencia aguda, su sabio consejo y que haga mejores a los ciudadanos.”²⁹

Actualment els epigrames han passat a ser inscripcions, epitafis, llegendes o de vegades únicament títols més o menys encertats per a l'ocasió que acompanyen, però la finalitat és sempre la de complementar la significació de la icona a la qual van units. Així doncs, en l'art contemporani, allò que hem redefinit com a epigrama pot aparèixer sovint en forma de títol d'una obra, casos en què el significat irònic passa inadverit per l'observador que no copse la frase. Per aquesta relació fòrica entre l'obra i el títol s'obté un valor singular sense el qual l'espectador no podria arribar a establir cap mena de complicitat amb l'autor.

En aquestes obres epigramàtiques el llenguatge no actua solament com una eina pedagògica sinó que, integrat en la imatge, esdevé una part del conjunt creatiu imprescindible per a la comprensió completa.

La unió, la relació entre obra plàstica i poètica, esdevindrà al mateix temps aguda i comprensible i capaç de mantenir i aclarir l'enigma de la ironia. L'epigrama haurà de ser concís i determinant, podrà presentar qualsevol matís significatiu dels que ofereix la ironia i, finalment, haurà de ser capaç de generar una reflexió, un contingut, que ocupe la ment de l'espectador.

²⁹ TATARKIEWICZ, W. Op.cit.

2.2. VARIETATS CONCEPTUALS

El que la ironia aporta al coneixement no és res més que l'avantatge que ofereix distanciar-se de l'objecte d'estudi, la qual cosa concedeix al raonament una certa perspectiva que permet la consideració de lectures distintes de la més immediata i purament sensual.

Aquesta llunyania aprofita perquè l'individu establezca un judici sobre el que li és mostrat, evita que el lector s'implique de forma directa amb l'objecte i, per tant, és capaç de generar un nou tipus de coneixement caracteritzat per l'absència de passió. Aquesta certa fredor en la recepció permetrà a l'espectador desplegar la sagacitat, l'astúcia o, fins i tot, el recel, tot plegat amb ironia.

Si entenem la primera forma de coneixement com la més immediata, la que determina una actitud de credulitat absoluta o categòrica respecte al discurs exposat, la segona podria ser el coneixement irònic. La ironia s'oposa directament a la ingenuïtat, però en aquesta oposició no da d'existir necessàriament l'eliminació d'una de les dues, sinó que la segona pot aparèixer després de la primera com una continuïtat del raonament encara sense haver acabat de definir l'objecte de coneixement.

En aquesta llunyania que supera la contemplació innocent, l'objecte d'anàlisi es fa petit. A mesura que l'objecte s'empetiteix en l'espai de la subjectivitat, perd importància, i perd definició. És en aquest sol moment quan l'espectador projecta sobre l'obra una mirada diferent: la mirada de la ironia. Perquè en realitat la ironia és una mirada provocada que, a més a més, permet matisacions: pot oferir una perspectiva simplement còmica, amb càrrega humorística i formalment graciosa; pot també mostrar-se picant i fins i tot grollera, amb una vena satírica de caire popular; o pot optar per la possibilitat d'aparèixer cruel i corrosiva gairebé ofegadora, impregnada de cinisme.

El reconeixement de la ironia simpàtica, de la ironia bufona o de la ironia més punyent, requereix desprendre's d'un mateix, abandonar la pròpia complaença, ser modest i, fins i tot, ser capaç d'arribar al sacrilegi quan calga. Perquè en la majoria de les ocasions l'objecte de coneixement irònic és l'ésser humà mateix i si no hi ha allunyament conceptual i posicionament objectiu voluntari per part de l'espectador, si no hi ha un cert distanciament de l'individu respecte d'ell mateix, els seus costums, la seua formació, creences, preferències polítiques, etc. totes les formes iròniques poden esdevenir bé irrecognoscibles, bé censurables en virtut de l'afectació que hom pot sentir en contemplar l'obra. Per tal que la ironia no esdevinga destructiva, és

menester que l'espectador contemple l'obra des d'una distància similar o igual a la que, en el seu moment, va triar l'artista creador.

Quan no existeix aquesta capacitat de distanciament raonable es fa impossible d'apreciar la ironia. Si ja és difícil provocar la reflexió sobre idees o convenciments més o menys comuns que dirigeixen els comportaments socials, més difícil és qüestionar els instints que contribueixen a la conservació de la vida i de l'espècie en funció d'una raó profunda de la qual el mateix individu no n'és conscient. Fer trontollar -o sentir com trontollen-, doncs, els fonaments d'aquests instints, no és una capacitat a l'abast de tothom, perquè és evident que qüestionaments d'aquest tipus destapen la imminència del perill. Si el distanciament, la raó i la maduresa no protegeixen l'espectador, la sensació d'inseguretat provocada per la visió artística irònica, pot desembocar en el rebuig de l'obra. L'experiència ensenya com costa que el subjecte se sàpiga carn de la ironia, però quan s'hi sent, el procediment es converteix en una activitat cultural capaç de fer replantejar fins i tot la institució cultural mateix perquè riu tant del que ha après com del que és innat, desconfia de les idees i també dels instints.

Tal com explica Rorty, la ironia s'oposa a la metafísica:

*El ironista, (...) piensa que nada tiene una naturaleza intrínseca, una esencia real.*³⁰

És evident que en molts casos les representacions artístiques poden ser al·legòriques però no iròniques, atès que no existeix aquest posicionament distanciat. També és conegut que en els seus inicis l'art ha utilitzat al·legories expressives com un element comunicador. En aquests casos, predominen les al·legories de significació religiosa o mística, però no deixa d'haver significació al·legòrica en tant que ofereixen un coneixement determinat a partir d'elements recognoscibles que, trets del seu context habitual i reagrupats, han donat lloc a creacions pregnants de noves associacions. El significat religiós, reverencial, que desprenen aquestes figures quan són creades i quan són consumides aconsella d'estipular uns criteris d'interpretació especialment definits.

Les creences religioses de certs grups socials impedeixen l'allunyament necessari per a plantejar diàleg irònic entre creador i espectador. Vet aquí la diferència fonamental entre les obres purament al·legòriques i les ironies al·legòriques. La mateixa reverència afecta l'autor de l'obra, que creu en la significació

³⁰ RORTY, Richard (1991).

de les formes, com els seus espectadors. Cap d'ells no proposa complicitat al marge de la creença o de la fe. Tampoc no s'exerceix cap insinuació de denúncia, ni s'hi oculta cap insinuació de superioritat econòmica o política, i per això no podem analitzar certes obres com a propostes iròniques.

En el nostre estudi, tal com acabem d'apuntar, distingirem tres tipus de provocacions iròniques, aplicables indistintament a desafiaments que afecten comportaments culturals o bé impliquen actituds instintives: humor, sàtira i cinisme. Tots tres hauran de compartir la visió de l'objecte des de la llunyania, és clar; ara bé, els separarem en tres grans blocs atenent la intensitat revulsiva i/o agressiva de les imatges.

Dins del grup d'ironies *humorístiques* pretenem incloure aquelles obres que se'ns ofereixen còmiques i divertides, obres en què la segona interpretació es puga desemascarar amb una rialla. Per *satírics* entendrem els treballs en què l'objecte representat, després del tractament, aparega groller o picant; aquí l'espectador haurà d'implicar-se en un entorn popular i/o carnavalesc per tal d'assegurar-ne la recepció. Inclourem dins les *cíniques* obres la representació de les quals ofereix un caràcter menys risible. No veiem el cinisme de l'art irònic com aquella mordassitat extremament destructiva i inútil pròpia de cert enteniment cíníc, sinó que hem adoptat aquest mot per a referir-nos a la ironia sagaç que no pretén fer riure amb la constatació de la doble lectura.

Tot seguit particularitzarem cada categoria per tal d'acotar i aclarir el seu lloc en l'àmbit de la nostra tesi.

2.2.1. Ironia i humor

L'expressió humorística s'inspira en la realitat però la distorsiona amb la finalitat concreta d'aconseguir un efecte irrisori. Una de les maneres de fer riure és provocar una tensió que concloga en un final sorprenent. Konrad Lorenz, en l'obra *El hombre se encuentra con el perro*, ha narrat l'aparició primera del riure: Un grup de caçadors del Paleolític travessa un bosc sota la contínua amenaça de l'atac d'un tigre. Tots tenen por, senten sorolls de branques i cruixir de fullaraca. Accentuen la tensió infligint major rigidesa als seus músculs i nervis. Finalment, d'entre els matolls apareix un antílop espantat. La tensió dels caçadors cedeix, els nervis es relaxen i els músculs experimenten un seguit de moviments espasmòdics en procés de distensió que culminen en una rialla col·lectiva.

Sembla que una reacció pareguda acompanya la interpretació d'una representació còmica: La nostra curiositat i l'expectació davant el desenllaç aterra davant una situació sorprenent i inesperada. És el gag culminant del moment que ens produeix la distensió muscular i ens aboca al clímax humorístic.

Hi ha, però, una altra teoria per a explicar la comicitat: la desenvolupada per Sigmund Freud a partir de la natural agressivitat de l'ésser humà. Segons el pare de la psicoanàlisi, a desgrat de l'educació social conduent al domini dels propis instints, aquesta agressivitat és satisfeta amb la humiliació del proïsme. Probablement aquest és el fonament que sosté les actuacions dels pallassos i còmics que desencadenen cops i caigudes: ens fan sentir el seu ridícul davant la nostra suposada superioritat.

*La risa es satànica, luego es profundamente humana.*³¹

Baudelaire separa així l'home del déu, però també de les bèsties que poblen l'univers. Senyala la superioritat de l'ésser humà respecte dels animals i troba en la riassa la manifestació de qui se sap superior. El poeta francès distingeix l'alegria del riure i, en aquest camp, separa el riure innocent del que no ho és.

Per a fundar aquesta diferenciació entre la riassa innocent i la capciosa, Baudelaire parteix de Hoffman i separa allò còmic innocent i allò còmic ordinari. Des d'aquest punt de vista, identifica allò còmic ordinari amb un tipus d'ironia graciosa i allò còmic innocent amb l'humor més evident.

En realitat, molts filòsofs han tractat sobre aquesta diferència i, fins i tot, han definit la ironia humorística en comparació a l'humor simple i transparent però, per damunt de matisos, sempre hi han trobat en comú la riassa. Pel que fa a les seues observacions més personals, caldrà destacar les següents:

1. Mentre la ironia humorística guarda un punt de mordacitat i cova una malvolença, és propi de l'humor innocent una certa simpatia, encara que sovint fingida.
2. L'humor ingenu actua com el somriure de la raó, mentre que la ironia graciosament enganyosa, conté notes de sarcasme i de vegades fins i tot de menyspreu.

³¹ BAUDELAIRE, Charles (1988).

3. L'humor càndid sent certa compasió per l'objecte de la seua burla i ofereix un xic de tendresa que l'allunya de la ironia certament més capciosa.

A més d'aquestes tres, n'hi ha d'altres dos que marquen la pauta de separació més evident entre l'obra ironicohumorística i l'obra candorosament humorística:

La ironia, per molt humorística que puga arribar a ser, sempre oculta una veritat darrere d'una altra aparença. Una veritat que pretén ser descoberta. Aquest descobriment farà possible la interpretació del discurs. Per això, tota ironia és, en part, transparent, perquè té la necessitat de ser descoberta. Aquesta transparència rau en el fet conegut que la seua aparença, per familiar que puga resultar, entronca en ella mateixa la urgència de ser desxifrada. Paral·lelament, l'humor sense ironia no té aquesta característica, no obliga l'interlocutor a participar en el joc del descobriment i de la interpretació de la comunicació. L'humor no juga; l'humor és, per això, seriós. Mentre la ironia fa broma, l'humor no. L'humor és una simulació seriosa, una transformació graciosa. En realitat, l'humor no pretèn ser desxifrat. Probablement és per aquesta raó que Baudelaire pot definir una rialla innocent. És la rialla primera, la que neix sense cap esforç ni intel·lectual ni de pensament.

Endintant-se en els camps de l'art i de la creació, el mateix Baudelaire arriba a identificar la rialla innocent amb la imitació, d'una banda, i la rialla no innocent amb la creació, d'una altra. La primera, identificada amb l'humor, s'assimila al fet d'imitar la realitat tot observant-hi alguna diferència, però sense deixar de ser res més que una imitació. A segona, la ironia, conté un marge de creació, tracta de forjar una nova realitat. Malgrat utilitzar elements reals per a construir-la, el resultat d'aquesta creació no és enlloc més que en la complicitat entre creador i espectador.

Aquesta seria, doncs, la segona diferència a la qual cal fer referència: la capacitat creadora de la ironia enfront de l'humor simple i senzill. El procediment irònic és una tècnica creadora perquè la nova situació és imaginada intel·ligentment per l'artista a diferència del que ocorre en les obres humorístiques, en què l'artífex recrea una realitat vigent a la qual únicament li canvia l'aspecte.

Podrem, així, separar obres ironicohumorístiques d'obres únicament humorístiques atenent la seua capacitat de creació de noves realitats que no existien abans. I separar, al mateix temps, les obres iròniques amb càrrega d'humor de les iròniques amb una altra proposta interpretadora de la doble lectura, com les ironicosatíriques o les ironicocíniques. D'aquestes dues, en tractarem tot seguit.

2.2.2. Ironia i sàtira.

La finalitat de la sàtira és presentar les coses de manera que tothom puga riure-se'n atesa la desmitificació de determinades situacions i la relativització d'idees majoritàriament assumides.

La sàtira és una crítica mitjançant la rialla comú i en aquest sentit està profundament lligada al riure popular i folklòric de caire grotesc. A diferència de l'humor o del cinisme, la sàtira ridiculitza conjunts de persones, grups socials sencers. D'aquí sobretot procedeix aquest caràcter popular, la crítica satírica no sol anar dirigida a ningú en concret, sinó a un conjunt d'individus que presenten un comportament molt determinat. La seua comicitat es fonamenta en la capacitat de rebaixar activitats sublimes a la més ínfima categoria mitjançant imatges deformades de persones concretes o de personatges. Les pretensions més espirituals, els conceptes més gloriosos, són equiparats a les accions més banals o a les funcions més bàsiques de l'organisme.

Des dels temps més antics, una de les formes físiques que han pres les representacions satíriques, ha estat la figura d'animals que recreaven els vicis i costums més ridículs dels homes. El món de la fauna ha oferit des de sempre un intrigant contrast pel fet de poder presentar les bèsties fora del seu àmbit natural i fer més palesa la ridicleusa de certs actes humans allunyats de l'ús de la raó o de la noblesa en el comportament. En general, la sàtira ridiculitza el grup víctima desprestigiant-lo i rebaixant la seua dignitat en tots els casos, tant si es tracta d'una representació satírica amb animals com si adopta una altra forma representativa. Així doncs, la trobem moltes vegades sota l'aparença de caricatures o de representacions d'imatges hipertròfiques absolutament allunyades de l'esteticitat o del paradigma de bellesa predominant en cada moment. En tot cas, es tracta sempre d'imatges grotesques que provoquen una rialla violenta i, de vegades, obscena. Aquesta és la seua finalitat.

Troblem la justificació de la imatge satírica en la mitologia grega. Els sàtirs apareixen com els acompanyants del déu Bacus, déu del vi i senyor de les bacanals. La representació física d'aquests éssers provoca estranyesa i pot fregar el ridícul: Uns homes amb pates i peülles de boc, petites banyes i orelles punxegudes³². Aquesta imatge alimenta totes les representacions de la sàtira amb una càrrega de simbologia bastant evident.

³² HUMBERT, Juan (1994).

L'art de l'edat mitjana és el que mostra major càrrega simbòlica en exemples ridiculitzadors de certes actituds humanes. Ens situem, doncs, en la línia treball plantejada per Lipovetsky quan situa l'aparició de la sàtira en el marc carnavalesc i popular d'aquest període³³. La qualitat específica que la distingeix és que, d'aleshores ençà, encarna el que ell anomena *principi d'alteralitat social*. La ironia permetia mofar-se del més sagrat, de les institucions més poderoses i de les formes més influents. Malgrat tot, la majoria de les representacions artístiques que coneixem d'aquest període històric són instruments en mans de les forces ideològiques del moment (l'església catòlica, per exemple) per a conduir el ciutadà més ignorant i per tant més desvalgut. En aquestes, però, també va ser utilitzada la sàtira amb la finalitat de ridiculitzar els comportaments humans que la institució eclesiàstica (seguint amb el mateix exemple), estipulava pecaminosos.

La sàtira per si sola, no diu una cosa per una altra, ni busca ser còmplice de l'observador, aquestes particularitats són característiques pròpies de la ironia. Pot ser exagerada, ofenedora, i sobretot molt irrespetuosa, però mai no deixa cap espectador fora de joc perquè la seua expressió és vulgar, de fet, es vanta de ser absolutament popular, de permetre una fàcil comprensió. Com a burla carnavalesca que és, té sentit en tant que compresa per tot el públic, i és capaç d'arrancar el riure a l'uníson d'un col·lectiu d'espectadors.

Són aquest caràcter públic i aquesta universalitat els trets que diferencien la sàtira de la ironia. Així doncs, reprenent l'anàlisi de Lipovetsky, quan la sàtira perd ressonància, la comicitat es privatitza, la rialla es torna disciplinada i aprèn a controlar-se, i llavors apareix la ironia, amb un caràcter més individualista.

Ara bé, la ironia i la sàtira es poden trobar-se en una unitat simbiòtica. La primera hi aportarà la intriga de la doble lectura, la segona hi proporcionarà un tarannà popular de caire irrespetuós a certes representacions; de fet, el que la sàtira hi aporta és l'ingredient específic que separa aquestes realitzacions de les obres ironicohumorístiques i de les ironicocíniques. Es tracta de propostes molt particulars: escandaloses, irrespetuoses i, fins i tot, grolleres.

2.2.3. Ironia i cinisme

El comportament cínic s'associa generalment al desvergonyiment, la procacitat i, fins i tot, a la impudència. Tant és així que Jankélévitch va determinar que

³³ LIPOVETSKY, Gilles (1996).

la diferència fonamental entre la ironia i el cinisme radicava en l'escàndol. Coneixedor del tema, Jankélévitch va desenvolupar un important estudi sobre la ironia, tot comparant-la sovint amb el cinisme. En el seu llibre³⁴ hem trobat les matisacions més encertades per tal d'explicar les particularitats d'una i altre.

Segons Jankélévitch, el llenguatge del cínic és excessiu, crispat i frenètic. El de l'irònic és refinat, relliscós i dissimulat. L'escàndol, l'exageració, la ignomínia... són característiques del tarannà cínic. Són particularitats que provoquen que la tragèdia s'apodere dels cínics i els supere de tal forma que ells mateixos acaben per ser *consciències infelices*, en la seua pròpia terminologia. El cinisme està sempre disposat a escenificar l'escàndol de què, sens dubte, és el protagonista. Provoca indignació d'una forma sorollosa i estripitosa i, en oposició a la ironia, trobem que, mentre l'una pertorba, l'altre esvalota. El cinisme posa èmfasi en tota burla, no es deixa con moure i provoca contínuament la tragèdia.

Troblem una diferenciació molt visual entre totes dues manifestacions segons Jankélévitch: la cínica és aparent, exagerada i indiscutible, i resulta bastant inútil perquè, en opinió seua, no és un comportament constructiu sinó groller i extremista. Pel que fa a la imatge conceptual del comportament cínic, se n'extrau que en essència l'escàndol i la provocació són l'última finalitat del cínic, perquè la seua actitud no dóna peu a la reflexió sinó al rebuig, i aconsegueix ridiculitzar-se ell mateix, sense ni tan sols adonar-se'n. Hem escollit un parell de gracioses frases del mateix Jankélévitch per tal d'il·lustrar breument però de forma molt gràfica la diferenciació entre totes dues variants:

Referint-se al cínic escriu:

*¡Cuanta fantochada! ¿Y para qué?*³⁵

Mentre que descriu l'irònic com segueix:

*(...) astuto como un zorro, espía las convenciones y las destruye sin quitarse la máscara de la legalidad*³⁶

Pel que fa a la capacitat de despertar la complicitat en l'espectador, a la possibilitat de la doble interpretació o d'intrigar amb la sola sospita de l'existència d'una informació soterrada, Jankélévitch no concedeix al cinisme la més mínima

³⁴ JANKÉLÉVITCH, Op. cit.

³⁵ JANKÉLÉVITCH, Op. cit.

³⁶ JANKÉLÉVITCH, Op. cit.

potencialitat. Per si sols ja hem vist com ni l'humor ni la sàtira oferien a l'espectador la possibilitat d'entreveure res més que l'evident i, per tant, no li permeten establir-se còmplice de l'artista com en el cas de la ironia. El cinisme tampoc no deixa lloc per a la coparticipació, no hi caben diferents interpretacions, tot i que el llenguatge del cinisme és més atrevit i extremista que els altres dos.

Després d'haver analitzat les diferències plantejades per Jankélévitch, sembla quasi impossible pensar que resta alguna possibilitat d'interrelacionar tots dos conceptes: ironia i cinisme. Ara bé, també havíem vist que ni l'humor ni la sàtira oferien en principi cap tipus d'ironia intrínseca i, finalment, havent fixat en cada cas el punt de conjunció amb la ironia, hem arribat a concloure que sí s'aconsegueix en tant que humor i sàtira són entesos com a adjectivacions de l'expressió principal: la ironia. També Jankélévitch presenta aquesta possibilitat respecte de cinisme i ironia, tot donant un estatus preferent a la ironia diu:

*La ironia acabará imponiéndose. Ya sea a través de su conformismo engañoso, o del cinismo.*³⁷

En la mateixa línia de pensament que Jankélévitch, un altre pensador, José Luis Brea descriu la seua visió de la postura cínica en l'art:

*La razón cínica ni reclama ni pretende desenmascaramiento, elucidación.*³⁸

Per a Brea, l'art actual es mostra massa descobert, gairebé nu, i s'envolta d'una atmosfera immaterial, d'una aura aliena a l'espectador, que provoca el distanciament d'aquest respecte de l'obra exposada. Solament, de vegades, una dosi mínima de cinisme, a manera del que ell anomena *cortina de fum*, és capaç de cobrir la nuesa esclatant i provocar certa complicitat entre creador i observador. És d'aquesta manera subtil i suau que Brea admet la utilització del cinisme en les representacions artístiques, subtileza que ell troba en l'obra de Marcel Duchamp, i amb la qual justifica l'actual retrobament de l'obra d'aquest innovador artista. En opinió de Brea és aquesta la qüestió fonamental per la qual hi ha, en l'actualitat, una revaloració de l'obra de Marcel Duchamp.

És clar que nomenar Duchamp en una tesi sobre escultura irònica resulta del tot imprescindible. Aquest artista i la seua obra són d'una riquesa irònica enorme, així com tot el moviment surrealista i també dadà. En realitat, Duchamp per si sol mereix ja ser considerat tema únic d'una tesi i estudis dedicats exclusivament a la seua

³⁷ JANKÉLÉVITCH, Op. cit.

³⁸ BREA, Op. Cit.

producció artística però nosaltres tan sols contemplarem aquí la part del seu treball que pot exemplificar el nostre estudi.

Els *ready-mades*³⁹, els objectes descontextualitzats que de vegades són purs i d'altres sofreixen manipulacions d'indole conceptual irònica, són classificats pel mateix artista com a *antiobres d'art*. Recordem títols especialment valuosos com ara *Font*, el conegut urinari enviat a l'exposició del Saló dels Independents a New York el 1917 i refutat pel Comité de la selecció; *L.H.O.O.Q.*, la famosa reproducció de la Gioconda⁴⁰ maquillada amb barba i bigoti; *Aire de París*; *Portaampolles...* El tractament que va rebre *Font* al Saló dels Independents demostra com eren d'escandalosos aquells objectes dins d'una galeria, com era de sorollosa la postura de l'artista i com resultava de groller per al públic de principis de segle. I malgrat la seua descarada aparença els *ready-mades* són principalment irònics, potser perquè, tal com diu Brea, aconsegueixen la seua ironia a l'emascarar discretament la nuesa representativa darrerera d'*una cortina de fum*. Així doncs, trobem en l'obra de Duchamp un bon exemple del fet que la ironia pot anar, de vegades lligada a certes manifestacions cíniques, atès que alguns dels seus treballs resultaren escandalosos, ofensius i punyents.

També Octavio Paz troba una certa tònica irònica en l'obra Duchampiana. En la seua opinió, per a Duchamp tot l'art obeeix la llei de la metaironia:

*Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa.*⁴¹

Paz explica que l'obra de Duchamp té una relació metairònica amb la tradició occidental, la qual representa la veneració de la imatge i la visualització de l'esdevenir. Duchamp, en oposició a la veneració, ofereix la reflexió sobre aquella imatge, convertint-la en quelcom hilarant. Els mecanismes que inventa contenen, a més de l'element hilarant, la contradicció, la indeterminació; són màquines contradictòries en si mateixes. Octavio Paz explica que en la realització dels *ready-mades* allò característic és l'acte creador i que, de rebot, l'acte creador fa l'artista. Segons el crític mexicà, la ironia de Duchamp no es troba tant en l'objecte com en el concepte, en l'acte de creació, en l'actitud de l'artista; i aquest acte conté la contradicció irònica en la seua capacitat de transformar l'útil en quelcom inútil. Una tal contradicció nega qualsevol significació de l'objecte i del gest i ho transforma tot en obra d'art.

³⁹ *Ready-made* és el terme introduït per Marcel Duchamp per als objectes de consum, prefabricats o produïts industrialment, que l'artista declara obres d'art sense alterar el seu aspecte extern.

⁴⁰ La Gioconda. Amb aquest nom es coneix el quadre de Leonardo da Vinci que durant segles ha estat considerat el retrat de Monna Lisa, muller de Zanobe del Giocondo. Actualment sabem que és el retrat de l'espanyola Constanza Dávalos, duquesa de Francavilla. Es troba al Museu del Louvre.

Ara bé, retornant un altre cop al posicionament de José Luís Brea, el cinisme en l'expressió artística actual apareix com una proposta antiestètica exageradament excloent i autosuficient que provoca la pèrdua de tota capacitat qüestionadora i no ofereix res al discurs del saber. D'aquella funció de *cortina de fum* que ell trobava en l'obra duchampiana, s'ha passat a oferir, en l'actualitat, una imatge de crítica absoluta, en tant que no hi ha possibilitats d'oposició: una imatge més radical, però buida de continguts. Per a Brea, el cinisme en l'art actual ha provocat un nou desemmascarament de l'esperit, però en aquesta ocasió és tan radical que ens precipita a un estat pur de pobresa; de pobresa d'experiències i de ideologies que no mancaven en el grup dels dadaistes, per exemple.

Si bé el magnífic exemple de Duchamp i dels dadaistes en general, ens ajuda a veure que la frontera entre cinisme i ironia no és una línia recta, sinó que dibuixa una ziga-zaga capaç de participar de les particularitats de tots dos conceptes en qualsevol moment, no pretenem obviar les consideracions de Jankélévitch, així com tampoc confondre'ns davant la radicalitat cínica que, com Brea ens recorda, pot manifestar-se en algunes obres artístiques del nostre segle de forma tan exagerada que destrueix qualsevol possibilitat superadora per part de l'espectador, ans al contrari, l'ofec roman en la comprensió evident i resulta inesperat i inevitable. Únicament la ironia capacitarà una representació per tal que la càrrega cínica no siga destructiva i anihili qualsevol possibilitat de superació ideològica.

Per a anomenar aquestes obres iròniques visualment més impetuoses que les ironicohumorístiques o les ironicosatíriques, voldríem utilitzar la unió de les paraules ironia i cinisme: obres ironicocíniques. Ara bé, això hauria d'implicar la no consiència de les connotacions destructores del cinisme. El més ràpid és pensar que la ironia cínica bé tindrà poc d'ironia, bé poc de cinisme. En realitat, aquest cinisme, quan realment esdevé irònic perquè el cobreix un *vel de fum* -com diu Brea-, hauria de canviar de nom i, malgrat gaudir de la mordassitat i en ocasions fins i tot arribar a mostrar-se cruel o esfereïdor, ser intrínsecament diferent. La diferència substancial entre el cinisme i el cinisme irònic raurà en la possibilitat que ofereix la ironia de plantejar noves propostes a partir del discurs practicat per l'artista, la possibilitat d'imaginar una nova via per tal d'endevinar com pot continuar la recerca d'una doble significació.

Per tal d'acotar paràmetres de classificació, determinarem la diferència entre les obres exclusivament cíniques i les ironicocíniques. Així doncs, a les primeres els

⁴¹ PAZ, Octavio (1991).

haurà de mancar la possibilitat de la doble interpretació, presentant una broma molt més sarcàstica que no pas irònica; en les segones, el misteri amagat en principi i descobert per l'espectador entaularà un diàleg amb el creador i predisposarà a l'espectador a desenvolupar una línia de pensament en comptes d'ofegar-lo enmig d'una evidència escandalosa. Aquesta puntualització esdevé potser excessivament particular, ara bé, des del nostre punt de vista és correcta i resultarà pràctica en l'anàlisi que aquí proposem. Malgrat la càrrega destructiva que comporta el significat literal de la paraula cinisme, hem comprovat, també, com alguns pensadors (ja hem parlat de Brea o Jankélévitch) han cercat la possibilitat de trobar-hi una aplicació menys pura però probablement més productiva en el món de l'art.

2.2.3.1. Entre ironia satírica i ironia cínica.

Atenent els diferents camps expressius, la ironia pren diferents formes. Entre els autors clàssics espanyols, Ferrater Mora⁴² parla de la ironia conceptuosa i amarga de Quevedo, de la ironia pietosa de Cervantes, de la ironia intel·lectual de Gracián. Finalment separa dues formes d'ironia fonamentals: la *ironia deformadora* i la *ironia reveladora*. Per a nosaltres aquests conceptes vindrien a ser l'equivalent del que identifiquem com ironia cínica (la que ell anomena *deformadora*) i ironia satírica (la que anomena *reveladora*).

La ironia deformadora entén l'esdevenir social com quelcom d'innoble que mereix crítica i menyspreu. En aquest cas, el procediment pren l'aire d'un comentari corrosiu o destructiu sense oferir cap possibilitat de condonació sobre el fet tractat. És amb aquest tarannà que intentem distingir l'obra cínica en la nostra tesi. Tanmateix, la ironia reveladora ofereix una actitud més distanciada respecte del món i un tal distanciament li permet qüestionar qualsevol activitat sense afectació ni despropòsit. Amb aquest principi pretenem aquí d'identificar l'obra satírica.

2.3. ELS VESSANTS LÚDIC, ADOCTRINADOR I REBEL.

Si bé ja hem analitzat en un capítol anterior els conceptes d'humor, sàtira i cinisme, cal també contemplar la intencionalitat d'aquestes variants: quin era l'objectiu de l'artista creador o de la persona o grup concret (com en el cas de l'església catòlica durant l'edat mitjana, per exemple) que encarregava l'obra. Unes obres podien estar motivades per una simple intenció lúdica, però podem trobar-ne d'altres carregades d'intenció doctrinal. Un tercer cas és el grup de representacions que amaguen la rebel·lia de l'artista davant el seu entorn social, polític o religiós, i de

⁴² FERRATER-MORA, José (1981).

forma més o menys perceptible deixen entreveure aspectes del seu tarannà. En realitat, quan els aspectes lúdics o els aspectes allisonadors són bàsics en la creació, no hi sol tenir cabuda amb facilitat el codi irònic, perquè la proposta del joc en el primer cas i la necessitat didàctica en el segon pretenen evitar la confusió que pot provocar la doble lectura intrínseca a la ironia. Ara bé, això no vol dir que en casos determinats no els puguem trobar plegats.

La intenció lúdica i el propòsit adoctrinador poden ser, doncs, aspectes primordials en algunes creacions artístiques. Tots dos s'han de donar a conèixer a partir de les imatges representades, tots dos necessiten arribar clarament al públic, per això moltes vegades les obres específicament intencionades en un o altre sentit, no participen purament del concepte de ironia.

Ara bé, l'oposició entre elles resta clara: els aspectes lúdics d'una creació intentaran sempre satisfer algunes de les necessitats hedonistes de la societat. La seua finalitat serà suavitzar la gravetat de la realitat, i com més pobre fóra allò real, més rica i pregnant esdevindria l'obra. En l'obra adoctrinadora el plantejament seria el contrari, és a dir, l'aparença final de l'obra es mostrarà esquerpa i dura, tractant de portar a judici la moral de l'espectador. La seua finalitat serà agreujar la realitat per a la qual cosa utilitzarà l'estètica més intimidatòria.

Lipovetsky⁴³ fa referència a la predilecció de la modernitat pel vessant lúdic de les creacions artístiques, el senyala com un tipus de relaxació formal pròpia de la contemporaneïtat. De fet, amb l'aparició del Pop Art als EUA durant la dècada dels 60, van donar-se a conèixer els exemples peoners capaços d'allunyar la sagrada seriositat en el tractament de temes tràgics. El Pop Art, amb un llenguatge plàstic net i amb la fredor del distanciament, va aconseguir formular una antítesi irònica respecte a l'Expressionisme abstracte americà. Exemples il·lustratius en són les obres d'Andy Warhol, *Desastre en Blanco y Negro n°4*, per exemple, en què es representa un greu accident de trànsit.

Els artistes dels 60 gaudien de l'herència irònica del moviment Dadaïsta, que va representar la integració de l'art en el context sociològic d'una època. I Duchamp, amb els *ready-mades*, havia plantejat iròniques reflexions sobre l'art. Aquesta herència que va poder aprofitar l'art Pop americà va introduir l'art actual en el camí de la ironia lúdica. Va inaugurar una nova estètica, una plàstica de formes fàcilment reconegudes i populars; i, a més a més, va donar un tractament relaxat als temes exposats, un tractament capaç de convertir en simple anècdota una gran tragèdia. La

⁴³ LIPOVETSKY: Op. Cit.

definició del *Diccionario del Arte Moderno*⁴⁴ sobre el Pop Art en corrobora aquesta naturalesa lúdica:

*nos es dado admitir el movimiento Pop como un testigo sin voto de nuestra sociedad, (...) por su juego elemental e inocuo, por su tolerante juicio.*⁴⁵

I encara accentua més el caràcter lúdic del Pop la possibilitat de participació per part de l'espectador en la creació final de l'obra, una participació que de forma general hom atribueix a tot allò que pretén esdevenir joc. Aquesta intervenció de l'espectador en l'obra té per objectiu evitar la passivitat física de l'observador alhora que evita la indiferència respecte l'obra mostrada. Un exemple Pop d'aquest aspecte és l'obra *Silver Clouds* d'Andy Warhol, en què uns núvols platejats i inflats com globus es mouen en l'espai segons les empentes que els espectadors els donen.

La participació de l'espectador en les obres va donar lloc a *les joguines artístiques*, tal com les anomena Frank Popper⁴⁶, i a diferents tipus d'espais actius. Popper va fer un repàs exhaustiu de les propostes artístiques que inviten a la participació i a la creació artística de l'espectador, i en va exposar una particularitat que, segons ell mateix, era comú a totes les propostes lúdiques dutes a terme fins l'any 1945. Fins aleshores, l'artista sempre havia estat el creador del joc, l'espectador podia participar, però mai crear. L'artista inventava un joc, descrivia unes normes i els participants les acceptaven sense buscar-ne de noves. Després, amb el costum de la participació per part de l'espectador, alguns artistes han treballat i dissenyat obres en què la participació de l'espectador esdevé cada cop més important i necessària, i que, a més a més, integren l'atzar com a forma de creació. Així doncs, l'espectador ja no és solament participant sinó també creador juntament amb l'artista. D'aquesta manera va néixer l'Art d'Acció, que suposava la integració de la improvisació automàtica en la creació artística. Entre les seues varietats, algunes pretenien la participació de l'espectador com els *happenings* o les *accions fluxus*, en les quals l'espectador és convidat a prendre part en les activitats dels actors dins la galeria. El *fluxus*, a més a més, introdueix aspectes musicals musical en l'acció.

Aquesta influència del joc, l'atzar i la participació en la creació artística fa difícil perfilar el vessant lúdic en les manifestacions conceptualment cíniques, però no pas en les més humorístiques, atès que, per principi, l'exaltació del cinisme s'oposa de forma radical a la relaxació pròpia d'allò lúdic. Pel que fa a la varietat formal, tant podrien aparèixer en forma de caricatura, de representació zooantropoidea,

⁴⁴ AGUILERA CERNI, Vicente, coord. (1986).

⁴⁵ WESTERDAHL, Eduardo (1986).

⁴⁶ POPPER, Frank (1989).

d'al·legoria o d'epigrama, segons la voluntat de l'artista creador. D'altra banda, en les manifestacions conceptualment cíniques o satíriques són més destacats els aspectes adoctrinadors o els que traeixen rebel·lia.

Els aspectes rebels es mostren amagats en l'intercanvi irònic, de vegades pràcticament ocults. Ara bé, el neguit del creador és finalment endevinat per alguns espectadors que deuran sentir tant el desig de sublevació i desacatament de la realitat com el mateix autor.

2.4. IRONIA RECÒNDITA

Fins ara hem estat analitzant tot un conjunt d'exemples que podíem interpretar a partir d'uns elements més o menys simbòlics o representatius i que hem intentat ajustar dins uns paràmetres capaços d'ordenar-los en funció d'una determinada lògica. No podem oblidar, però, que cada cultura engendra i cova els seus propis símbols i aquests tenen la funció de lligar referent i signe tant clarament com siga possible, de fet, en algunes civilitzacions la unió entre l'un i l'altre era immediatament copsada i, tot i que alguns d'aquells significats són entesos avui dia com a símbols, originàriament havien estat manifestacions directes de la realitat. Així doncs, avui dia les relacions entre una interpretació determinada i el pensament real del creador és bastant difícil d'establir, més encara quan una i altre no ens són contemporanis. És cert que davant de símbols o d'elements que funcionen simbòlicament podem aventurar una interpretació més o menys ajustada però sempre amb la seguretat que la seua presència limita la solidesa de les propostes.

Hem tractat les diferents possibilitats formals d'aquests símbols (caricatures, zooantropoiditzacions, al·legories i epigrames), les seves varietats conceptuals (humor, sàtira i cinisme) i els aspectes anímics o de caràcter que podien presentar (lúdics, adoctrinadors o rebels). Ara bé, els dubtes apareixen quan ens trobem davant de representacions tant subtilment iròniques que no hom no pot estar segur ni de l'existència de la ironia, casos en què no ja el significat, sinó la presència mateixa de la ironia pot ser objecte de dubte o vacil·lació. Són les representacions que aquí anomenarem ironies recòndites.

Aquest tipus d'ironia no disposa de cap forma física perceptible. És, doncs, físicament invisible però pot presentar un relleu anímic. És per aquesta particularitat que hem optat per l'adjectiu *recòndita*, per donar a entendre que es tracta d'una ironia més que amagada, més que subtil. L'hem escollit per tal de senyalar alguna intenció molt reservada, molt cautelosa i quasi secreta. La principal singularitat d'aquestes representacions iròniques és la capacitat d'oferir un segon significat sense formes que

el delaten, cap símbol concret, cap evidència físicament visible de la doble intencionalitat de l'autor. Potser seria aquesta la ironia més pura, sempre que els altres tipus formals més obvis no hagen de renunciar a la categoria d'ironies que representen clarament. Així doncs, ens trobem davant una nova varietat formal de la ironia, la qual no hem inclòs en el grup de les analitzades precisament perquè aquesta és una *varietat formal que fretura de forma*.

Prenem com a exemple el retrat de Ferran VII pintat l'any 1814⁴⁷ per Francisco Goya. Cal tenir en compte que el geni aragonès va arribar a ser pintor de la cort espanyola, però, malgrat això, és impossible no adonar-se de la mofa subjacent als afalagadors retrats dels nobles personatges:

*(...) Goya parece mofarse de su pretendida elegancia; él vio a aquellos hombres y mujeres con ojos escrutadores y despiadados, poniendo al descubierto toda su vanidad y fealdad, su presunción y su codicia. Ningún pintor cortesano antes o después de él dejó un registro semejante de sus protectores.*⁴⁸

En aquest retrat, com en altres, Goya fa burla de la magnificència i del poder d'aquest personatge, al qual íntimament menyspreava. El més grotesc de la representació d'aquest rei no és únicament l'expressió del rostre, sinó el conjunt del posat, una postura forçada i arrogant. El resultat és la imatge sòbria d'un individu que apareix rectitud moral, però apareix flàccid, tou, amb les espatlles caigudes i el ventre inflat.

La ironia s'encarrega de destil·lar la imatge que un *bon entenedor* pot captar en aquests retrats. Goya no utilitza el recurs de la caricatura, ni la personificació, ni tampoc, en aquest cas, es recolza en l'epigrama per a expressar la càrrega repulsiva del caràcter del representat, però en tots els llenços reials s'entreu la duplicitat: En els retrats eqüestres de Carles IV i Maria Lluïsa, en el gran llenç de la família de Carles IV (1800-01), en el retrat de la comtessa de Chinchón (1800), en el retrat oficial del *Príncipe de la Paz* (1801) i també en els retrats de nobles personatges com ara els comtes de Fernán-Núñez (1803), la marquesa de Luzán (1804), la marquesa de Villafranca (1805) i molts d'altres. Així doncs, aquests retrats esdevindrien pràcticament crítiques amagades de comportaments i d'actituds humanes habituals entre les persones de la reialesa, ridiculitzades a través de la representació de certs personatges escollits que són mostrats per l'artista com objectes sobre els quals recau el pes psicològic identificable a través dels detalls que els envolten, com la

⁴⁷ GOYA, Francisco, *Fernando VII*, 1814. Museo del Prado, Madrid.

⁴⁸ GOMBRICH, Ernest (1984).

indumentària, les postures o l'ambient. Interpretem la ironia d'aquests retrats com una al·legoria de caire cínic, perquè la representació recognoscible d'uns escenaris determinats duen l'espectador a identificar actituds i comportaments habituals entre les classes poderoses. Aquesta ironia recòndita es realment molt subtil, i són molt pocs els artistes plàstics que aconsegueixen traduir-la en una bona representació. Tanmateix la subtileza de què gaudeix aquest tipus de representacions permet als artistes de sobreviure en un entorn hostil i amagar les opinions reals a tots els observadors que no desitgen conèixer el veritable posicionament del creador. Així doncs, malgrat tot, Goya va poder seguir gaudint dels favors i beneplàcits de la cort i la reialesa.

L'opció per l'ocultació està directament relacionada amb les pressions exteriors de caràcter polític, social, religiós, econòmic o totes elles juntes, que anul·len la possibilitat d'expressar-se obertament. Així doncs, en el fur intern, roman latent un estat de rebel·lia que necessita ser invisible per a alguns, per tal de poder sobreviure al medi en que es troba immers. No és habitual trobar ironia recòndita saturada d'humor, més bé pertanyerà al grup de la sàtira o probablement es percebrà sovint prou cínica; així com tampoc gaudirà dels aspectes lúdics, sinó que tindrà un caràcter rebel esquitxat d'acritud.

2.5. ESQUEMA ORGANITZADOR

Els artistes no són sempre teòrics, el seu pensament no es formula sempre en judicis lògics, però la seua obra i els seus mètodes de treball, preferències i aversions donen forma a una actitud diferent i original que obliga a l'espectador a la reflexió. Moltes vegades aquestes manifestacions artístiques han estat interpretades com a obres mancades de raó, ara bé, l'aparent insensatesa de l'art és solament això: aparença; per la qual cosa aprofundir-hi no és solament interessant, sinó necessari.

L'aparença d'una obra irònica és diferent i, fins i tot, oposada al seu fenomen veritable. De fet, però, aquesta aparença no pot ser eliminada perquè és el sistema per a dur a l'espectador fins la comprensió de la veritat oculta. I per aparença s'entén allò que és visible i al mateix temps allò que manca, perquè el fet que algun element haja estat voluntàriament oblidat en la factura de l'obra pel seu creador, és també punt de partida per al procés d'identificació del missatge al qual haurà de procedir l'espectador.

L'obra irònica comporta aquest sistema d'identificació a la base de la seua descripció formal però, a més a més, pot estar adornada amb certes formes humorístiques que poden suavitzar la severitat de la crítica intrínseca; o bé per trets

satírics que hi donarien un cert sentit popular o picant; o per algun toc cínic de què en resultaria una representació més cruel i punyent. S'hi afegeixen també totes les possibilitats d'intenció lúdica adoctrinadora o de rebel·lia.

D'altra banda, a més, cal tenir en compte el que hem anomenat ironia recòndita i que, ateses les seues característiques expressives tant particulars, hem preferit aïllar del grup. Varietats formals, varietats conceptuals i intencions poden barrejar-se arbitràriament fins a garantir la interpretació més escaient d'una obra; evidentment la ironia recòndita n'és una altra possibilitat, però queda molt limitada pel que fa a les variacions conceptual i intencional, tal com hem intentat aclarir en l'apartat corresponent d'aquesta tesi (IRONIA RECÒNDITA).

Després d'aquesta anàlisi, recerca d'informació i justificació de dades, l'esquema organitzador que tot seguit s'exposa, hauria d'incloure la totalitat de les formes plàstiques iròniques, segons l'esquema estructural que plantegem. De fet, l'anàlisi desenvolupada en el capítol segon d'aquest estudi és l'intent de demostrar que les representacions escultòriques més representatives i conegudes al llarg de la història poden ser classificades en un o altre apartat d'aquest esquema:

- a. Escultura ironicocaricaturesca
 - a.1. Caricatura humorística
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora
 - a.2. Caricatura satírica
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora
 - a.3. Caricatura cínica
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora
- b. Escultura ironicozooantropoidea
 - b.1. Zooantropoideïtzació humorística
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora
 - b.2. Zooantropoideïtzació satírica
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora
 - b.3. Zooantropoideïtzació cínica
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora
- c. Escultura ironicoal·legòrica
 - c.1. Al·legoria humorística
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora
 - c.2. Al·legoria satírica
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora
 - c.3. Al·legoria cínica
 - Lúdica, rebel o adoctrinadora

- d. Escultura ironicoepigramàtica
 - d.1. Epigrama humorístic
 - Lúdic, rebel o adoctrinador
 - d.2. Epigrama satíric
 - Lúdic, rebel o adoctrinador
 - d.3. Epigrama cínic
 - Lúdic, rebel o adoctrinador
- e. Ironia recòndita

Escultura irònica: La ironia oculta una veritat darrere d'una altra aparença; una veritat que pretén ser descoberta i aquest descobriment haurà de garantir la interpretació correcta del discurs.

Escultura ironicocaricaturesca: Representació física normalment d'ésser humans, en la qual està permesa l'exageració de determinats matisos, bé físics, bé psíquics.

Escultura ironicocaricaturesca humorística: còmica i irrisòria.

Escultura ironicocaricaturesca satírica: burlesca i joglaresca.

Escultura ironicocaricaturesca cínic: punyent i corrosiva.

Escultura ironicozooantropoidea: La forma humana és substituïda per la d'algun animal al qual li són aplicats identificadors humans per tal de crear una comparació entre ambdós éssers.

Escultura ironicozooantropoidea humorística: juganera i infantil.

Escultura ironicozooantropoidea satírica: grotesca i popular.

Escultura ironicozooantropoidea cínic: exagerada i escandalosa.

Escultura ironicoal·legòrica: Tota forma figurativa ni humana ni animal, ja siguin elements naturals o artificials que agrupats o mostrats individualment esdevinguen una referència a la vida dels humans, a les actituds i als comportaments que els són propis.

Escultura ironicoal·legòrica humorística: simpàtica i innocent.

Escultura ironicoal·legòrica satírica: carnavalesca i festiva.

Escultura ironicoal·legòrica cínic: destructiva i inútil.

Escultura ironicoepigramàtica: Formalment adoptarà l'aspecte de qualsevol de les anteriors, ara bé, el significat irònic únicament serà desxifrabable per una frase que forçosament l'haurà d'acompanyar, en forma de títol, per exemple.

Escultura ironicoepigramàtica humorística: divertida i graciosa.

Escultura ironicoepigramàtica satírica: aguda i picant.

Escultura ironicoepigramàtica cínica: mordaç i cruenta.

Ironia recòndita: la dificultat que comporta el seu reconeixement convida a pensar que la seua característica més habitual és una crítica tant dura que la societat de l'època s'estima més mantenir semioculta, normalment per preservar la integritat o, fins i tot, la vida de l'artista. Per tant la consideració és la d'ironia cínica, de tal manera que la intenció veritable del creador no pot dissimular-se en una apariència satírica i ni molt menys es mostra humorística. És aquella realitat pura i dura solament accessible als ulls dels espectadors capacos de veure-la.

Fins aquí hem tractat d'il·lustrar adjectivament les combinacions de totes les varietats formals amb les conceptuals. Les combinacions amb la intencionalitat són, tanmateix, múltiples, tot i que n'hi ha algunes de més naturals i, per tant, més presents. Ja hem parlat de la impossibilitat de relacionar aspectes lúdics amb una ironia cínica, o la inhabitual conjunció d'un caràcter rebel o recriminatori en obres conceptualment humorístiques.

3. LES VARIETATS IRÒNIQUES A TRAVÉS DE LA HISTÒRIA DE L'ART

3.1. Una antologia de les obres iròniques

Des de les primeres representacions artístiques, quan els homes utilitzaven la terra acolorida per a pintar toscament les formes d'un búfal sobre les parets d'una cova, l'art ha passat per moltes etapes i experiències, ha tingut moltes interpretacions i significats, ha aparegut de moltes maneres... i, sens dubte, algunes poden ser interpretades com una comunicació irònica, atenent la doble lectura proposada per aquest tipus de coneixement.

En el passat, l'actitud respecte a les representacions planes i a les figures amb volum va ser similar. Ni unes ni altres eren concebudes com a simples objectes decoratius, sinó que tenien una funció prou definida, tot i que com més antiga és la representació més difícil d'esbrinar ens resulta la seua utilitat. És, doncs, en aquest sentit on trobem la similitud amb les obres iròniques, que entenem capaces d'explicar alguna cosa més del que aparenten. Per exemple, les màscares antigues eren un conjunt d'elements que units oferien un significat determinat, no necessitaven cap explicació per a ser enteses en tota la seua intenció. Ara són vistes com fascinants imatges ornamentals, tot i que la seua funció mai no havia estat la de ser objectes decoratius.

Tots aquests símbols apareixen com a al·legories d'allò que volen explicar, representacions creades a través de l'acumulació d'objectes que junts, obliguen a pensar en algun comportament concret. Gombrich⁴⁹ descriu un exemple que il·lustra aquesta intenció quan detalla una estàtua mexicana que es relaciona amb el període azteca, la darrera etapa de la història del Mèxic antic, i que segons es creu, pertany a la representació del déu de la pluja anomenat Tlaloc. És important recordar que en aquelles zones tropicals la pluja era freqüentment qüestió de vida o mort, perquè d'ella depenien les collites i en conseqüència la fam de tot un poble.

Se comprende, pues, que el dios de las lluvias y de las tormentas asuma en su espíritu la forma de un demonio de terrorífico poder. El alba, en el cielo, aparece en su imaginación como una gran serpiente, y por ello muchos pueblos americanos han considerado a la serpiente de cascabel como un ser sagrado y poderoso. Si observamos más detenidamente la figura de Tlaloc

⁴⁹ GOMBRICH, Ernest H. (1984).

*vemos, en efecto, que su boca está formada por dos cabezas de esa clase de ofidios, frente a frente, con sus grandes colmillos venenosos sobresaliendo de sus mandíbulas, y que su nariz, asimismo, parece haberse plasmado con el cuerpo retorcido de una serpiente. Tal vez hasta sus ojos puedan ser vistos como dos culebras enroscadas.*⁵⁰

És evident, doncs, que des dels inicis l'art ha utilitzat al·legories expressives com a element comunicador. En el cas que explica Gombrich, les figures de les diferents serps proporcionen una al·legoria basada en formes animals, en tant que oferien un coneixement determinat a partir d'elements recognoscibles que, trets del seu context habitual i reagrupats entre ells, donaven lloc a diferents creacions carregades de màgia i significat. En la mateixa línia de coneixement s'engloben tots els exemples de les diferents màscares africanes formades per plomes, ossos o ullals d'animals que, en funció d'una o altra composició, determinaven una interpretació. A més a més, cal considerar també tota la simbologia egípcia, carregada d'elements al·legòrics i de personificacions antropomòrfiques (en ocasions es tracta de veritables mostres zooantropoidees).

L'halo sagrat que envoltava aquestes figures, en el moment de la seua creació i de la seua utilització, obliga a estipular una interpretació certament especial i atenta, que cal tenir en compte en l'estudi de la història de les representacions artístiques.

En tots aquests casos, si bé hi trobem la ironia per la part de la doble interpretació de la totalitat representada a través de formes al·legòriques, tal i com hem plantejat des del principi en la nostra tesi, també cal fer notar una particularitat fonamental existent en el moment previ a la creació. Aquesta flagrant i alhora subtil diferència radica en el coneixement de l'autor de l'obra. En l'antiguitat, els xamans, bruixots o simplement els artesans creien en la significació de les formes tant com els mateixos espectadors dels objectes creats, ningú no proposava complicitat al marge de la creença o de la fe d'una tribu, tampoc s'exercia cap insinuació de denúncia, ni existia cap proposta amagada de superioritat econòmica o política com en el cas, que més endavant tractarem, d'algunes representacions medievals. Precisament a causa d'aquesta constatació, la ironia no pot haver-se instal·lat en aquestes obres tot i que, això sí, proposen una doble significació en funció de l'al·legoria. Per aquest motiu en fem aquí referència però no aprofundirem les seues poderoses virtuts.

⁵⁰ GOMBRICH, Op.cit.

Volem remarcar, però, que la realització d'aquestes imatges en aquelles civilitzacions no solament s'identifica amb la màgia i la religió, sinó també amb la primera forma d'escriptura:

*Sabemos muy poco acerca de esos misteriosos orígenes, pero si queremos comprender la historia del arte haremos bien en recordar, siquiera por un momento, que las imágenes y las letras són, verdaderamente, una misma familia.*⁵¹

És en aquest punt on hem de fer referència a l'epigrama, perquè en l'evolució artística també trobem nombroses peces en què el llenguatge actua com una part de l'obra, la proposta de la qual no s'entén sense tenir en consideració les dues parts: paraules i imatges.

No és difícil reconèixer-ne exemples en l'art egipci. L'escriptura egípcia, basada en símbols que tant podien representar sons com conceptes, evoluciona al mateix temps que la pintura i l'escultura. Cap d'aquelles obres era realitzada amb la intenció de formar part de la decoració d'un espai. No era tant important la bellesa com la perfecció, no era tant necessari copiar la natura com tractar que s'identifiqués amb el que es volia representar. I és habitual trobar frescos egipcis en què l'escriptura acaba de completar l'escena dibuixada, textos escrits pels mateixos artistes, en què es descriu un detall poc evident en el dibuix.

En la pintura d'una de les parets de la tomba de Chnemhotep, datada cap el 1900 a.C., trobem un dibuix no irònic en principi, però sí graciós i divertit. Es tracta d'un episodi de la vida quotidiana en què un dels homes que pesquen ha caigut a l'aigua i és pescat pels seus companys des d'una barca com si fos un peix. Aquest fet és narrat pel mateix artista que va fer el dibuix d'una manera anecdòtica i distesa en els textos que, al peu del dibuix, descriuen l'escena. L'humor, doncs, és la característica d'aquest passatge de la vida quotidiana de l'antic Egipte, i si bé és veritat que ara i avui no hi podem, o no hi sabem trobar la ironia concreta a què s'hi fa referència, la comparació de l'home caigut a l'aigua i pescat com un peix, podria ser alguna cosa més que un incident graciós si el protagonista fos un personatge determinat que en aquell moment pogués ser identificat pels espectadors de l'obra.

Sense abandonar el país del Nil, encara podem contemplar una sèrie de papirs conservats al Museu de Torí. En un d'aquests papirs apareixen les figures d'una gata i d'un toro, representacions zooantropoidees de la deessa Isis i el déu

⁵¹ GOMBRICH, Op. cit.

Osiris⁵², que s'inclinen davant d'un ase. En un altre papir un nombrós grup de rates assalten una fortalesa ben protegida pels gats i aconseguixen ocupar-la. Totes dues semblen ser una mostra d'humor que pareix parodiar algun combat real.

Un altre papir egipci, en aquest cas conservat al Museu Britànic, mostra una escena risible utilitzant les representacions zooantropoidees d'una gasela i d'un lleó. La primera representa Ergamenos, rei d'Etiòpia, i la segona, la casta sacerdotal que es va atrevir a ordenar el suïcidi del monaca. Tots dos personatges apareixen enfrontats en una partida d'escacs, símbol de la confrontació de poders.

En l'art egipci també podem identificar exemples de caricatura satírica que, en origen, no foren concebuts amb cap intenció còmica ni risible, ni tan sols bufonesca o punyent. Els egipcis dibuixaven per sistema els senyors més grans que els criats i els esclaus. El tamany del dibuix era correlatiu a la significació social del representat. Així doncs, l'altura descomunal del faraó contrasta amb la diminuta, de vegades ridícula, presència dels criats. En realitat, totes aquestes representacions estaven governades per fortes supersticions i creences divines de la veracitat de les quals n'estaven convençuts els individus de totes les classes socials, la qual cosa impedia que ningú en aquell moment les pogués veure com a exemples ironiocaricaturescs. Ara bé, la sàtira apareix, malgrat tot, en la representació de la figura dels servents i dels esclaus.

En el nostre repàs cronològic ens trobem amb les cròniques assíries posteriors al rei Salomó. Hi podem comprovar que la manera de fer dels assiris és molt similar a la manera egípcia, de fet, també en aquestes representacions ens adonem que hi ha implícita molta més informació de la que aparentment veiem a primera vista. En la narració d'aquestes escenes bèl·liques la fidelitat a la realitat sembla absoluta, fins i tot els detalls són de gran realisme i veracitat, ara bé, si ens fixem una mica més ens sorprèn adonar-nos-en que entre la multitud de morts i ferits de la batalla no n'hi ha cap d'assiri. El detall ens fa pensar que aquests pobles encara estaven influïts per les antigues supersticions basades en la creença que allò que no fos representat no podia esdevenir-se en la realitat. Tornem a comprovar, doncs, que les creences impedièn cap tipus de proposta irònica, ara bé, en un altre context, aquesta representació oferiria la possibilitat de ser interpretada per l'espectador com una ridiculització de la prepotència d'un grup respecte d'un altre. L'absència de víctimes en un bàndol podia encobrir llavors una proposta de complicitat plantejada pel creador de la imatge, que es mostraria burleta i procuraria que l'observador se

⁵² Osiris, antic rei d'Egipte, es va millorar els costums salvatges dels seus súbdits, els va ensenyar el conreu dels camps i els proporcionà lleis. Quan va creure que aquesta obra estava acabada, va confiar l'administració dels assumptes de govern a la seua muller, Isis.

n'adonés en una segona interpretació. És només una hipòtesi, sens dubte, però cabria entre les possibles si aquesta imatge s'oferís en l'actualitat i cada bàndol representés una tendència política, per exemple.

Entre els països asiàtics els principis representatius es desenvolupen a partir dels conceptes religiosos de meditació i de reflexió. La importància de la religió en la cultura artística és determinant a la Xina i al Japó. A la Xina, l'art havia estat considerat un mitjà per a recordar al poble els grans exemples de virtut religiosa de les èpoques daurades del passat.

A partir del segle IV hi van aparèixer els rotlles il·lustrats, en què es reflectien escenes històriques o llegendes. Els temes podien ser tant còmics com tràgics o representar assumptes amorosos, guerres, meravelloses fantasies o esdeveniments místics. El fet és que sobre aquests suports es troben exemples de representacions grotesques i satíriques, al costat de representacions alligadoroses a la manera de les faules.

Mentre a la Xina el pintor Ku K'ai-chi denuncia la tragèdia familiar d'un marit que acusa injustament la seua esposa, al Japó, alguns *emaki*⁵³ representen figures d'animals que simulen ser humans i contrafan de manera satírica la societat de l'època. Els retrats són rics en moviment i humor.

En una escena d'aquests rotlles diversos personatges, representats per llebres, gripaus, raboses i altres animals, apareixen embolicats en una baralla absurda i sense sentit. Resulta curiosament graciosa la coincidència entre l'elecció de les llebres per a representar les actituds humanes reprovables per part d'artistes japonesos de quinze o setze segles enrere i les escultures de bronze realitzades per l'artista britànic Barry Flanagan durant la dècada dels 80, en què amb la imatge d'aquests rosegadors ridiculitza accions pròpies dels éssers humans. No resulta gaire difícil veure-hi paral·lelismes en el procediment de zooantropoidització tot i que Flanagan no anomena mai els dibuixos japonesos en les seues reflexions a l'entorn d'aquest grup d'obres.

A les civilitzacions mediterrànies, amb el seu propi desenvolupament artístic, polític i cultural, les possibilitats de trobar representacions iròniques augmenten en el moment en què l'artista opta per temes de la vida quotidiana.

⁵³*Emaki* són pintures sobre rotlles de paper que representen el moviment i l'acció a través d'una successió d'escenes. L'efecte final és similar a la cinta resultant de la filmació d'una pel·lícula. Aquest tipus de pintura va ser, probablement, originari del Japó, com a resposta a la demanda de representacions pictòriques d'obres de literatura narrativa. Es tracta d'il·lustracions habitualment acompanyades de textos, *Kotoba-gaki*, amb històries

La pintura grega sobre brocals i tasses va permetre aquest tipus de temàtica. A Atenes sobretot la decoració dels recipients destinats generalment a emmagatzemar vi o oli va convertir-se en una indústria dinàmica. Tenim exemples d'escenes lúdiques com la d'Aquil·les i Aïax mentre juguen a les dames. Aquesta en concret pot resultar fins i tot graciosa perquè podem veure els dos guerrers abstrats en el joc alhora que sostenen les llances i armes de guerra. Tampoc han abandonat el casc ni la indumentària pròpies de la lluita. Suposem que igual que en el cas de la partida d'escacs entre la gasela i el lleó, representacions zooantropoïdes d'Ergamenes i de la casta sacerdotal respectivament, la partida de dames també és símbol de la lluita.

Entre els vasos que representen pintures de la vida quotidiana, n'hi ha alguns que contenen veritables caricatures d'una situació o d'uns personatges. En la pintura realitzada sobre un recipient sicilià del segle IV a.C. titulada *El venedor de tonyina* i provinent de l'illa de Lipardi - en l'actualitat, en el Museu Mandralisca de Cefalú⁵⁴ -, podem veure com els personatges reben un tractament exagerat i grotesc. L'escena, d'inspiració popular, representa un tipus conegut encara en moltes societats. Amb audaç ironia i un divertit realisme, l'artista mostra la disputa entre un comprador exigent i un venedor de tonyina que, mentre trosseja un d'aquest peixos, sembla molt poc disposat a atendre les pretensions de client.

En el primer cas, -la pintura dels guerrers envascats en el joc de dames-, no podem interpretar la representació com una ironia perquè, malgrat que puga semblar-nos contradictori el fet que els personatges no abandonen durant el temps d'esbarjo els atributs de la guerra, no és aquesta una estratègia de l'artista per a provocar en l'espectador cap mena de dubte o d'acudit irònic. Més aviat la intenció del pintor devia ser que tothom reconegués Aquil·les i Aïax tot i l'actitud distesa en què eren representats. Probablement, però, en l'actualitat, si un artista actués d'aquesta manera fàcilment hi entendríem una ironia sobre la pedanteria d'aquells solemnes personatges.

En el segon exemple, però, el cas del venedor de tonyina, podem ràpidament descobrir la intenció picardiosa de l'autor. La representació exagerada de determinats detalls, la descripció òbvia d'una situació comuna i fàcilment reconoscible i la utilització de detalls còmics i risibles desperten la mirada irònic de l'espectador, que pot entendre la mofa del pintor respecte aquest tipus d'individus mesquins i garrepes.

d'amor, biografies o relats sobre l'origen i la història d'alguns temples budistes o sintoistes. TAZAWA, S. Et altri (1985).

⁵⁴ GIANGASPARO, Piero (1981).

Un altre exemple, un vas del segle IV a.C. que en l'actualitat es troba al Museu del Vaticà, mostra un Zeus⁵⁵ gros i vell davant l'escala que l'ha de conduir a les estances de la seua amiga Alcmena, que ja aguaita per un finestró. En aquest cas, l'autoritat del déu destronat es fa palesa en la representació d'un ésser ridícul en una situació també ridícula.

Encara entre les mostres de l'art clàssic, veiem que la ironia no és la tònica general d'una mestria que s'esforçava a trobar la perfecció en les realitzacions artístiques. La delicadesa i el refinament característics de la Grècia jònica van produir amb el temps meravellosos virtuosismes que ometien qualsevol irregularitat pròpia de la naturalesa humana. En la recerca de la perfecció no cabien caricatures ni deformacions que enlletgiren les figures. Ara bé, en un moment donat ens trobem que el guió podia requerir un tipus de representació certament estranya i allunyada dels canons de bellesa a l'ús. La mitologia grecoromana és plena d'éssers rars i contrafets que, en representacions teatrals, solien ser encarnats pels millors actors.

Al Museu Nacional de Nàpols trobem el detall d'una pintura mural d'Herculano, probablement còpia d'una altra de Pèrgam, que representa el cap d'un faune⁵⁶ i que data del segle II a.C. En aquesta obra descobrim la intenció d'embellir fins i tot el més lleig. El faune, malgrat el virtuosisme que l'artista hi ha esmerçat, és un ésser grotesc: un rostre de nen pervertit per una mirada lasciva que li dona un aire caricaturesc.

En aquesta ocasió, però, podia semblar que no fos l'artista qui determina el joc irònic, sinó la mateixa llegenda, que en descriure l'aspecte físic d'aquests éssers determinés la seua representació. Ara bé, segons la mitologia grega, els sàtirs o faunes, eren tots aquells déus que tenien peus i peülles de cabra. Alegres, esbojarrats i maliciosos, formaven l'escorta de Bacus i participaven en les seues festes. Les pastores els temien i en fugien quan els creien prop dels seus remats, procuraven aplacar-los amb sacrificis de fruites i cries de bestiar.

L'artífex d'aquell faune va voler expressar la càrrega irònica del personatge i va optar per la subtilesa de la ironia satírica que posa en joc una mirada luxuriosa en l'expressió infantil d'un rostre arrodonit de nen. És evident que va voler mostrar molt més que un simple cos antropomòrfic, que no es va limitar a representar un home

⁵⁵ Zeus regia pacíficament el món dels grecs fins que va ser vençut pels seus enemics i va caure sobre la terra el crim i la guerra.

⁵⁶ Els faunes, desvergonyits acompanyants de Bacus, tenien encomanada la custòdia dels boscos.

qualsevol amb peus de cabra, sinó que va voler expressar el seu caràcter pervers i innoble a través d'una caricatura exquisida i sofisticada.

Amb l'adveniment i la generalització del Cristianisme els conceptes artístics varien notablement. Pot dir-se que la religió acapara les representacions artístiques. L'edat mitjana als països europeus és un període històric en què abunden les representacions doblement intencionades. El poder omnímode de l'església i el fet que fos l'única institució capaç de connectar amb la cultura clàssica, van provocar que la major part de les il·lustracions foren pautades des d'aquest estament. Potser el motiu més destacat en la vida d'aquells homes i dones fos la implacable divisió estamental. En aquest període trobem cultures molt distintes, barrejades entre habitants d'arreu d'Europa amb hàbits i costums particulars: víkings, saxons, gots...

A les representacions provinents de les tribus teutòniques també se'ls intueix certa funció màgica i ritual. En elles podem trobar ja el caràcter al·legòric que respirarà la pràctica totalitat de les il·lustracions de l'edat mitjana. Moltes d'aquestes al·legories posseïen una forta intencionalitat destructiva i amenaçadora: monstres fantàstics, dracs esfereïdors i feres espantoses eren l'estendard amb què les naus vikingues pretenien allunyar els esperits malignes que poguessen anar a trobar-los en les seues navegacions.

L'església cristiana va assimilar aquestes tradicions nòrdiques i va adaptar el sistema d'expressió al·legòrica amb la intenció d'instruir els fidels. En els artistes van confluïr els cànons clàssics de representació apresos dels grecs i dels romans i les intencions màgiques provinents de les cultures dels països nòrdics. Tot plegat va donar pas a un tipus d'art que pretenia arribar directament al sentiment del creient, captar la seua atenció i expressar la força de les seues creences.

La història sagrada es convertí en el tema principal de les representacions a les esglésies, molt riques en frescos i relleus alligadorats: a les portes, als capitells de les columnes, a les cúpules, als altars... En moltes d'aquestes representacions al·legòriques és fàcil trobar trets irònics amb alguna intenció dogmàtica que posava de manifest la feblesa humana fins al ridícul. Ironitzar sobre les accions o els pensaments que definien la pobresa d'esperit dels no creients era el principal motiu de les al·legories religioses. Ridiculitzar el no creient era una forma de fer creure els observadors de l'obra, els quals farien tot els possibles per a no identificar-se amb els personatges representats. Així doncs, les imatges contenen el valor d'adoctrinament com a punt de partida, tenen la necessitat de ser molt més que narratives, tenen la voluntat d'influir sobre el sentiment dels que contemplaran l'escena, i alguns artistes ho conseguïen amb una gràcil i, de vegades, sofisticada ironia.

Un fragment d'una de les portes de bronze de la catedral d'Hildesheim, a Alemanya, és la representació de l'expulsió d'Adam i Eva. El relleu, que hom ha datat aproximadament l'any 1015, mostra el moment en què Déu s'acosta als primers pares després que han comès el pecat original.

En aquest relleu el fons és completament inexistent, el més important són les figures i l'acció que desenvolupen. Déu assenyala inquisitivament Adam, la seua és una actitud recriminadora, no solament amb el gest del dit acusador sinó també amb la posició del cos, lleugerament inclinat cap al davant i adoptant, gairebé, una postura d'atac. El Déu va completament vestit i una aureola divina envolta el seu cap. D'altra banda l'home i la dona pecadors amaguen el seu sexe amb les mans, es mostren ajupits i avergonyits i entre les cames d'Eva la serp, representació al·legòrica del maligne que els ha fet caure en la temptació. En aquest cas, no hem optat per definir la figura de la serp com una representació zooantropoidea perquè al personatge únicament simbòlic del diable no li podem presuposar una existència humana; de totes maneres, no desencaxaria la proposta si entenem que el diable és la personificació d'unes particulars actituds humanes. Adam atribueix la culpa a Eva i ella acusa la serp. La traslació de la culpa i l'origen del pecat són expressats amb tota claredat; al mateix temps, la seriositat i el hieratisme dels rostres contrasta amb la postura ridícula dels cossos mentre es cobreixen amb les mans i l'encongiment dels torsos, que pretenen exculpar-se acusant l'altre amb la mà que els resta lliure.

El fidel podia entendre ràpidament el missatge irònic exposat: la frevolesa moral dels humans els fa incapaços d'assumir la responsabilitat derivada de les seues pròpies accions. És fàcil que l'observador sentís vergonya aliena i fins i tot angoixa i incomoditat a l'imaginar-se a si mateix en una situació similar. I el cert és que la ironia que conté el relleu és reveladora.

No es tracta d'una representació irònica a través de la caricatura com la trobada en l'àmfora grega, o una zooantropoideïtzació (malgrat la presència de la serp), com la que hem analitzat dels rotlles de paper japonesos, sinó que aquí se'ns mostra una ironia en què la ridiculització ve donada pels mateixos esdeveniments, i està exagerada per la percepció grotesca de les figures en l'ambient que les pressiona. Així doncs, ens trobem davant una mostra d'ironia recòndita que, a partir d'una situació grotesca i popular d'aire satíric, arriba a provocar angoixa i inquietud espiritual en l'espectador.

La intenció adoctrinadora de moltes de les obres medievals és molt clara i impossible d'ignorar, però a més del propòsit alligador, aquesta representació de l'escomesa del pecat original manté una pàtina de tolerància visible en l'actitud

paternal del déu cristià. En aquest cas la tolerància respecte allò denunciat no alleugereix els continguts del seu caràcter seriós però tampoc planteja una pugna tensa i intencionada entre les parts, per tant, conceptualment trobem en l'obra una certa provocació satírica amb tarannà alligador que intencionadament obliga l'observador a identificar-se i a participar de l'escena i el condiciona de tal manera que ha d'actuar en conseqüència en la vida real. Formalment trobem en aquesta obra un exemple d'ironia recòndita perquè no hi ha cap indicador de l'exageració ni la dissonància. Així doncs, malgrat haver determinat l'exemple com un relleu irònic de tipus satíric, cal senyalar que no es tracta d'una representació grotesca i popular sense més intenció, sinó que veiem que les variacions poden ser múltiples segons la intenció apriorística dels creadors de la imatge: en aquest cas, probablement, la intenció prioritària de l'artista era la d'educar els fidels en les doctrines de la fe.

En la majoria de les representacions de l'edat mitjana podríem trobar trets irònics, moltes vegades en forma d'al·legories que han acabat per fixar-se com a veritables símbols religiosos. De totes maneres, molts d'aquests símbols van passar de les descripcions de l'Antic Testament a l'interior de les esglésies en pintures, relleus, o fins i tot escultures. Aquest tipus de representacions començaren a utilitzar-se com a element decoratiu de les esglésies per primera vegada a França.

És precisament a Saint Trofim d'Arlés (Sud de França) on trobem una de les més clares i completes representacions dels símbols dels quatre evangelistes: el lleó per a sant Marc, l'àguila per a sant Joan, l'àngel per sant Mateu i el toro per a sant Lluch⁵⁷. Ezequiel emprà el llenguatge simbòlic de la seua època, parla de quatre criatures que s'assemblen a homes en quatre aspectes diferents: toro, lleó, àngel i àguila. Tots porten un parell d'ales. Cadascuna d'elles resplandeix com un foc brillant. A sota, el profeta percep un camí que està guarnit per ulls capaços de girar i desplaçar-se als quatre punts cardinals. Sembla talment la descripció d'un carro diví susceptible de desplaçar-se en totes les direccions gràcies a les rodes que li donen suport. Es tracta del tro que transporta al Déu d'Israel. El tro s'assembla a l'arca de l'aliança, i és el tro que Déu ocupa quan decideix visitar el seu poble. El Déu d'Ezequiel no és un Déu local, el seu tró amb els seus elements estan fent referència a les dimensions de l'univers (segons la manera primitiva de representar-lo). Per aquestes cosmogonies, el firmament era una volta sòlida que reposava sobre el mar i es recolzava sobre els quatre punts cardinals habitualment representats per les

⁵⁷ El costum de simbolitzar els evangelistes en forma de figures antropomòrfiques i personatges alats s'inspira en el profeta Ezequiel (Segle VII a.C.), (cfr. Ez 1,1.4;3,13;10, 8-17), que probablement es va inspirar en la plàstica dels temples i palaus mesopotàmics, on es veien estàtues que mostraven una simbiosi entre animals i humans. Aquesta també va ser una forma d'expressió del món semític i, per descomptat, també la trobem en les representacions d'algunes paràboles de Jesús (cfr. Mt 25,32 i següents). En tots els casos allò important no és la imatge física, aquella imatge que és solament suport la deixen de banda per a centrar-se en el pensament religiós de fons.

quatre constel·lacions: el toro (constel·lació de Taure), el lleó (constel·lació de Lleó), l'home (constel·lació de Sagitari) i l'àguila (constel·lació d'Àguila)⁵⁸.

Els primers cristians sabien que la teofania de Déu es donava en Jesús el Crist, és a dir, que Déu no es revela plenament sinó en les paraules i les obres de Jesús. Als seus ulls, aquesta revelació continua la de Moisès i els profetes. Aquesta convicció teològica, la reprèn l'autor de l'Apocalipsi (4,6-8), que descriu de manera natural l'aparició de Déu inspirant-se en la visió d'un lleó, un toro, un àguila i un home, ara, cadascun té sis ales com els serafins de la visió d'Isaïes (Is 6,2).

Després encara foren més simplificats. Mentre que el cànon del Nou Testament quedava fixat i l'Església només reconeixia quatre evangelis, els cristians del segle V fan un acostament entre aquests acompanyants del carro diví i els evangelistes. Per a ells els quatre evangelistes són els portadors de Déu. El primer ressò d'aquest procés el trobem en el segle II: sant Irineu⁵⁹ atribueix l'home a Mateu, l'àguila a Marc, el bou a Lluc i el lleó a Joan⁶⁰.

En un vitrall de la catedral de Brou es veu la marxa triomfal del Salvador, el seu carro és tirat pels animals del tetramorfos, que tenen un paper actiu en la glorificació de Crist. Una altra vegada, l'autor del vitrall està donant a conèixer uns personatges a partir d'uns símbols identificadors que funcionen com a al·legories immediatament enteses pels fidels a qui van dirigides. No hi havia, però, intenció de complicitat per part de l'autor, no pretenia cap proposta irònica de doble lectura. Ara bé, sempre podem, tal com apuntava Booth, aventurar una proposta irònica a partir de la distància, la irreverència i la falta de prejudicis, però certament no tindria lloc en aquest estudi atès que no fou aquesta la formulació desitjada pel creador de la imatge (*vidi* l'apartat **CONEXIEMENT A TRAVÉS DE LA IRONIA**).

La diferència de tamany entre els personatges també s'aprofitava en retaules, releus o gravats medievals per a posar de manifest una certa ironia caricaturesca de caràcter satíric. La majoria de les vegades aquestes diferències estan determinades per la importància dels personatges. Normalment són més grans i estan més ben treballades les figures més importants; clergues, sants i reis, que al costat de criats i

⁵⁸ ESTEBAN LORENTE, J.F.,(1999).

⁵⁹ SAN IRINEO: *Adversus Haereses*. III, 2, 8. (1973)

⁶⁰ D'altra banda, però, cal també recordar un costum literari de l'antiguitat: quan molts llibres estaven condensats dins d'una sola obra (com és el cas de la Bíblia), hom solia designar cada llibre no pel seu títol o el número d'ordre, sinó per les primeres paraules del llibre. Anàlogament es pot aplicar als evangelistes el seu simbolisme: el primer capítol de Mateu conté la genealogia de Jesús; aquesta successió de noms suggereix a Mateu i també a Irineu el símbol de l'home (encara que amb el parell d'ales sembla un àngel). El primer capítol de Marc parla de Joan Baptista al desert: l'animal del desert és el lleó. Joan s'eleva fins a les altes esferes de la teologia i de l'adoració: la imatge de l'àguila li és

pecadors apareixen engrandits i enaltits per tal de marcar físicament la seua superioritat moral. Fet que, recordem, ja trobavem en les representacions faraòniques. En aquests casos, la voluntat del creador no es la de ridiculitzar sinó, tot el contrari, enaltir uns determinats personatges. Ara bé, en el procés de magnificació d'uns personatges, els altres en surten satiritzats.

Més curiós és, però, l'ús invers d'aquest mètode, malgrat tenir la mateixa intenció. És el cas del dibuix de Crist entre els Doctors. En una pàgina del *Salteri de la Reina Maria*, il·lustrat a Anglaterra cap a 1310, apreciem la representació de la figura de Jesús, encara un nen de 12 anys, excessivament petit en comparació amb els savis que l'envolten. La petitesa de l'infant està exagerada. Apareix assegut sobre un, gairebé impossible, setial des d'on imparteix doctrina mentre els savis doctors que l'escolten fan gestos exagerats de sorpresa. La finalitat d'aquesta exageració és marcar encara més la diferència entre la molta saviesa del nen Jesús i la dels Doctors. Per tant, aquí la irònica caricatura és aplicada a la inversa: els personatges més grans i poderosos apareixen quasi ridículs davant la saviesa de l'infant tant petit.

L'edat mitjana és, realment, molt rica en representacions apropiades per a exemplificar els diferents vessants de la ironia de caire adoctrinador. No voldríem, però, fer d'aquest capítol un treball de pentinat històric complet. Pretenem trobar exemples clars dels diferents tipus exposats i tractar així de justificar la funció de les conclusions de la nostra investigació. Ens interessa, doncs, cercar el major nombre de mostres iròniques en l'art de totes les èpoques.

En el transcurs dels segles XIV i següents no trobem tants exemples irònics, i és que en aquesta època comencen a valorar-se gradualment dos nous elements en el camp de les representacions artístiques: la bellesa per una part i l'observació fidedigna de la realitat per l'altra.

El canvi dels paràmetres estètics activa uns altres tipus representatius en relació més directa amb la realitat del moment, la identitat figurativa i, fins i tot, la crítica social. En aquesta línia de crítica social hi ha alguns exemples en format sovint discret, com ara els dibuixos que decoraven les pàgines d'uns preciosos manuscrits, o amb tècniques més particulars, els tapissos, per exemple.

Cap a 1460 Tavernier va il·luminar el manuscrit de Les conquestes de Carlemany. En la pàgina de la dedicatòria, en la qual es mostra la tradicional escena de l'autor oferint el llibre ja conclòs al noble protector que l'ha encarregat, l'artista

escaient. Pel que fa al toro, és l'animal que és immolat damunt l'altar dels sacrificis a Jerusalem; també en el primer capítol Zacaries ens parla de Lluc oficiant al temple.

afegeix imatges que reflecteixen la realitat de l'època. La plana mostra els burgesos, petulants i estirats, que adopten posats altius enfront dels treballadors i mercaders, als quals representa asseguts o reclinats i amb un rostre més greu i preocupat. Ens trobem, probablement, davant d'una crítica a la manera de viure de les classes socials puixants a finals de l'edat mitjana. Gombrich descriu escrupulosament aquesta pàgina:

Al otro lado de la puerta de la ciudad hay una reunión que parece dispuesta para salir de caza; al menos, uno de los personajes, una especie de petimetre, lleva un halcón en el puño, mientras que los que están alrededor parecen burgueses aparatosos. Vemos los puestos y tenderetes dentro y delante de la puerta de la ciudad, con los mercaderes mostrando sus mercancías y los compradores examinándolas. Es una representación llena de vida de una ciudad medieval de la época. Nada semejante podía haberse hecho un siglo antes o, en realidad, en cualquier otra época anterior. Tenemos que retroceder hasta el arte del antiguo Egipto para encontrar pinturas que reflejan la vida cotidiana de la gente con la fidelidad de ésta; e incluso los egipcios no miraron a su mundo circundante con tanto humor y atención.⁶¹

En aquest cas la sàtira es vehicula a través de les formes i els comportaments dels personatges representats, i no tant en la recreació fantasiosa de la realitat. Físicament la ironia no és explícita perquè hi cap la possibilitat de no interpretar lectura irònica en la representació i entendre-la únicament com una descripció fidel d'un succés real. Ara bé, la ironia també pot recaure en el fet d'haver escollit aquest determinat esdeveniment i haver-lo fet evident al pintar-lo. L'evidència dóna peu a la segona intepretació, en la qual es permet a l'espectador pensar que es tracta d'una denúncia soterrada, amagada, del refús que sent l'autor respecte les diferents formes de vida de les distintes classes socials. Aquest és, doncs, un cas d'ironia recòndita ja que l'obra és susceptible de ser o no interpretada irònicament.

A mitjans del segle XV la invenció de l'impremta va ser decisiva per al desenvolupament de les arts. La impressió de gravats, però, va precedir la dels llibres en algunes dècades. Els gravats aviat van ser posats a la venda a les fires populars: estampes, naips i dibuixos humorístics eren els motius més abundants en les representacions. La possibilitat de reproducció va popularitzar l'art, i l'art més popular va resultar més irònic. Les representacions iròniques esdevingueren subreptícis missatges crítics que tenien per destinatari un públic popular. Aquests missatges

⁶¹ GOMBRICH, W., Op.cit.

utilitzaren la intentaven denunciar problemes socials, polítics o econòmics de la societat del moment i amb el recurs a la ironia recòndita aconseguien burlar la censura d'unes o altres autoritats.

Amb la impremta aparegué un nou ingredient que va oferir als gravats la possibilitat de provocar major emoció en l'espectador: les inscripcions. Es tractava de frases o textos afegits que reforçaven les imatges. Les locucions escrites en forma de bafarada van estimular la creació d'escenes d'ambient més íntim i una major identificació dels espectadors amb els personatges. En definitiva, podien provocar emocions més intenses perquè ja no es limitaven a suscitar solament l'actuació simbòlica sinó que entraven en l'esfera de les reflexions personals.

L'esglèsia també va aprofitar aquest sistema per a fer arribar els seus preceptes a una major quantitat de fidels. De fet, durant tota l'edat mitjana la clerecia havia adoptat el *modus operandi* de la cultura popular per a divulgar i imposar normes i comportaments. Imitaren les formes de la sana vulgaritat de la cultura genuïnament popular, però no en tenien la sal, l'humor ni la vitalitat. El catolicisme, a més a més, limitava la representació caricaturesca als éssers infernals i en ells la portava fins a l'extrem més desagradable, mentre que les figures de sants i creients resultaven angelicals i exemptes de tota deformació.

La xilografia de *L'art de ben morir*, imprès a Ulm (Alemanya) vora el 1470, és un bon exemple d'aquests tipus de gravats. En primer terme hi apareix un grup d'horribles dimonis que rep un doble tractament. Gràcies a les inscripcions que els surten de les boques, no solament són caricaturitzats o zooantropoideïtzats com a esperpèntiques feres, sinó que el text que els acompanya reforça la intenció de l'artista a la manera d'un epigrama. La col·locació de les frases de forma que semblen paraules pronunciades pels monstres recorda la manera representativa de les bafarades dels còmics actuals, una de les formes més populars de l'art.

Probablement l'origen directe de la caricatura moderna es trobe en aquest període i sobretot en alguns dibuixos magistrals de figures grotesques realitzades per Leonardo da Vinci, tot i que segurament l'artista no pretenia fer retrats exagerats de personatges concrets, sinó que intentava crear una galeria de models que representassen tots els caràcters i tipus humans.

La línia cronològica ens porta fins al Cinquecento, a principis del segle XVI, el període més admirat de l'art italià per l'esplet de grans mestres que hi van treballar. Leonardo, Rafael, Michelangelo, Tiziano, Correggio, Giorgione, Durero, Holbein i molts d'altres van desenvolupar uns avenços cabdals en pintura, escultura i

arquitectura. Foren estudiosos de la natura i de les ciències; no hi havia res que no despertàs la seua curiositat i desafias la seua inventiva. I precisament aquest és el motiu pel qual ens costa trobar, entre les obres italianes, representacions iròniques.

L'interès dels artistes de l'època se centrava principalment a mostrar amb la màxima fidelitat possible els trets descriptius de les històries sagrades. Foren capaços d'utilitzar amb gràcia tots els artificis necessaris per a convertir els temes d'art antics en perfectíssimes obres mestres. Realitzaren impressionants desplegaments de grandiloqüència i habilitat perquè els seus conjunts pictòrics, escultòrics o les construccions arquitectòniques produïren vertadera commoció.

Aquesta suprema potestat els va permetre desafiar les normes tradicionals del dibuix o de la composició i utilitzar el color com a element unificador i equilibrador del conjunt. Aquest desafiament ens ha permès trobar en algunes obres trets lúdics provocats per l'abandó del rigor estètic, per l'habilitat d'aquells mestres en la representació de qualsevol moviment del cos humà o per equilibrar amb el domini del color el que no havien harmonitzat amb les formes. En definitiva, a l'incomparable domini de l'espai i de la matèria que van assolir. Ara bé, l'humor i la simpatia que destil·len algunes d'aquestes obres no obliga a una interpretació irònica per part de l'espectador.

Hem escollit com a exemple representatiu, humorístic i simpàtic, una obra de Tiziano: *La Verge amb sants i membres de la família Pesaro*⁶². Tiziano va sorprendre els seus contemporanis amb l'atreviment de grups compositius en què desplaçava les figures principals del centre físic, com en l'exemple escollit. Apartar la Mare de Déu del centre del quadre i substituir-la per dos sants i, al damunt, mostrar l'actitud despreocupada i juganera dels angelets que ornamentaven els núvols podia ser vist com una provocació. No és solament l'espontaneïtat dels àngels el que atorga un aspecte lúdic del conjunt, sinó que s'hi afegeix l'expressió contrariada del nen Jesús davant la insistència de sant Francesc, que sol·licita la seua constant atenció respecte a la colla de familiars de Pesaro. Sembla corroborar-ho la presència d'una nena en primer pla que mira desafiant l'espectador.

Com ell, altres artistes pintaren personatges en alguna activitat distesa i relaxada, impròpia de la rigorositat de l'esdeveniment representat, com és el cas de Correggio⁶³ en el quadre *La nit*, on apareixen la Verge, el nen Jesús, els àngels i els

⁶² TIZIANO, *La Verge amb sants i membres de la família Pesaro*. Començat el 1519 i acabat el 1528, el quadre es troba actualment a l'església de Santa Maria dei Frari de Venècia.

⁶³ CORREGGIO, *La nit*. Llenç de l'altar realitzat cap al 1530. En l'actualitat es troba a la Galeria de Dresde.

pastors que el rodegen en el pessebre. Un dels pastors sembla buscar el seu barret i mostra una actitud un xic despistada i també divertida, la qual atrau, fins i tot, l'atenció d'algun dels àngels, abans d'agenollar-se i adorar.

És en la gràcia dels moviments en el que tant Tiziano com Correggio o altres artistes del moment es fixaren per a introduir petites marques humorístiques en les descripcions bíbliques que, si bé no les podem classificar d'iròniques, obrin una nova possibilitat plàstica entre les representacions més estudiades dels grans mestres del Cinquecento.

Paral·lelament, al nord d'Europa, uns altres artistes protagonitzaven una evolució del gòtic amb trets similars a la dels italians, però amb resultats diferents. Destaca, entre ells, Albert Dürer, que va ser un gran mestre del gravat, a més d'un excel·lent pintor i dibuixant. Després de viatjar a Itàlia va adoptar una concepció més moderna de l'art, basada en l'atenció als clàssics i en l'Humanisme. Entre els seus gravats trobem exemples on temes filosòfics o escenes bíbliques són tractats com a al·legories o representacions zooantropoidees amb animals fantàstics i monstruosos. Entre ells hem escollit *Dona revestida de sol i el drac dels set caps* i *La bèstia amb banyes de moltó*⁶⁴. En totes dues obres Dürer utilitza el drac dels set caps per a representar l'ésser maligne que encarna els set pecats capitals.

La bèstia és una personificació corrosiva i dura, una exquisida creació gràfica que conté la particularitat de cada un dels set caps individualitzat amb set corones diferenciades per a cada un dels pecats capitals: l'orgull s'enalteix arrogant representat per un cap de lleó, una actitud pròpia dels humans queda doncs representada per una forma d'animal i, en contrapartida, hom atribueix qualitats humanes als éssers instintius. La mandra, la dibuixa amb unes ridícules banyes de caragol, l'escassa disposició d'ànim dels homes és identificada amb el natural moviment del mol·lusc; l'enveja, representada com una caricatura cruel, és deletada pels seu ulls guenyos. Segons explica el comentari sobre aquesta obra del catàleg de l'exposició de gravats de l'artista feta a Barcelona el 1998⁶⁵, el rostre amb els ulls clucs i l'entrecella arrufada identifica la ira, també com una caricatura. Un conill ullerós i malaltís, la luxúria i la serp, la supèrbia. En tots dos casos tornem a trobar zooantropoideïtzació. L'últim pecat és la gola representada per un cap deixat caure enrere, ferida de mort. Tots els caps estah coronats amb banyes com a símbol de les classes més riques i poderoses, els membres de les quals apareixen al primer pla de l'estampa mentre adoren agenollats l'enorme monstre que els encisa i els sedueix per

⁶⁴ Les dos obres són gravats de 1497 que es conserven al "Musée du Desin et l'Estampe" de Gravelines.

⁶⁵CORREDOR-MATEOS, J. *et altri* (1998).

un poder immens que li permet curar-se la ferida i restablir la seua potestat. Els personatges orants no són ni camperols ni llauradors, es tracta de prínceps, nobles i eclesiàstics, als quals Dürer vesteix amb les millors robes i joies per a després assenyalar-los com als més grans pecadors de la terra.

La ironia punyent de Dürer en aquest gravat no té res en comú amb l'humor graciós i simpàtic dels àngels de Tiziano que, carinyosos i alegres, s'identifiquen més amb un humor juganer i infantil. D'altra banda, el gravat de Dürer és més aviat una ironia zooantropoidea satírica amb caràcter i intencions de denúncia social evidents.

En la mateixa línia irònica de crítica als comportaments humans, situaríem l'obra pictòrica del Bosco, també procedent del nord d'Europa, de la ciutat holandesa d'Hertogenbosch. Hieronymus Bosch fou va ser famós per oferir una versió de la realitat extraordinàriament original.

També aquest artista va representar els set pecats capitals, i en més d'una ocasió, i va donar a les obres una visió moralista pròpia del seu temps. En un d'aquests quadres⁶⁶ la ira és representada per un parell de camperols borratxos que es barallen; la supèrbia per una elegant burgesa que contempla la seua imatge en un mirall sostingut per la figura del diable; la luxúria, la mostren dues parelles que es delecten mútuament amenitzades per dos bufons que s'identifiquen amb allò més tràgic i maligne; la mandra critica la vida de la classe eclesiàstica, un frare gandul que dormita oblidant les seues obligacions religioses de l'oració; la gola denuncia el mal exemple que els adults donen al nen, golut i exageradament obès per a l'edat; l'avarícia acusa a un jutge deshonest que accepta diners simultàniament de les dues parts en litigi; finalment, l'enveja mostra a un acabalat burgès que intenta seduir la muller d'un altre mentre li parla a través de l'enreixat.

En moltes obres del Bosco podem trobar algun tret ridícul, caricaturesc i crític, i malgrat aquesta evidència, va ser un pintor protegit per la cort de Felipe II de Espanya, el qual va adquirir el tríptic titulat *El carro de fenc*⁶⁷: *La primera alegoria satírico-moral que nos ha llegado íntegra*, segons s'afirma a *La Obra Completa de El Bosco*⁶⁸.

⁶⁶ EL BOSCO, *Els set pecats capitals*, 1475-1480. Madrid, Museo del Prado.

⁶⁷ EL BOSCO, *El carro de fenc* data aproximadament del 1510 i va ser adquirit per Felip II el 1570. Museo del Prado, Madrid.

⁶⁸ AA.DD. (1989).

... la especial capacidad del Bosco de transfigurar la iconología y la temática didáctico-moral mediante el estilo típico de la primera madurez... el doble empeño de crítica moralizante y de expresión figurativa... El Bosco supera los límites de las eventuales fuentes bíblicas u ocultistas, interiorizando poderosamente la imagen y haciendo de ella un personaje nuevo: el testigo de la flaca y apasionante comedia humana.

En aquesta obra trobem els elements més determinants del Bosco: les transformacions d'uns éssers en uns altres que qüestionen la mateixa essència humana, monstres desfigurats o amb màscares que simbolitzen els pecats, i aglomeracions massificades de personatges de totes les classes socials que posen fan trontollar la credibilitat del seu exemple. El conjunt resulta una crítica a la supervivència competitiva i cruel dels humans enmig de la jungla social:

Un torbellino frenético de gente de todas clases acompaña la marcha del carro, dispuesta a desgarrarse o a terminar bajo las ruedas con tal de arrancar un poco de heno; a la izquierda, los potentados de la tierra -rey, emperador y papa- guían el cortejo. En este aquelarre mundano, sacerdotes y monjas no quedan rezagados según la polémica prerreformista contra la corrupción del clero, inspirada por los místicos y los Hermanos de la Vida Comun. Sobre el carro hay pecadores de ambos sexos (lujuria), espiados por una lechuza (ceguera humana o herejía) incitados por un demonio con cola de pavo real (vanidad), que toca una trompeta, transformación anormal de su propia nariz...

*El Prestidigitador*⁶⁹ és la darrera obra d'aquest magnífic artista que analitzarem des del punt de vista de la ironia, malgrat existir encara molts altres detalls dignes d'investigació en la resta dels seus quadres. *El Prestidigitador* torna a ser un altre capítol de la història de l'estupidesa humana. El Bosco posa en evidència aquells nicis que fan cas dels il·lusionistes i perden els seus estalvis, els ridiculitza fins al punt que els nens i tot s'adonen de llur seua estultícia. L'obra mostra un mag que enreda un beneït mentre dissimuladament un còmplice li pren la bossa dels diners. Un nen riu burleta a l'adonar-se de la jugada.

El Bosco se'ns donà a conèixer com un inqüestionable pintor crític. Utilitzava petits detalls caricaturescos, zooantropoideïtzacions amagades entre l'amalgama de personatges que integren el conjunt dels seus quadres, on els personatges i les situacions solen fer referència a comportaments ridículs però habituals de la societat,

⁶⁹ EL BOSCO, *El Prestidigitador*, Musée Municipal de Saint-Germain-en-Laye.

de tal forma que l'espectador pot fàcilment entendre a què remet l'artista. Les seues obres han estat profusament examinades, comparades a obres literàries o assimilades a refranys populars del moment; finalment, però, la realitat que descriu el Bosco es manté encara viva i així ho demostren artistes actuals com Francesc Torres, que va recrear *El carro de fenc* en una obra seua de la dècada dels 80.

Cap a la segona meitat del segle XVI, a Itàlia es pensava que amb els grans mestres del Renaixement la perfecció tècnica havia tocat sostre en els camps de l'arquitectura i les arts plàstiques. Així doncs, els artistes més joves s'encaminaren envers altres metes com ara el desenvolupament de l'antinaturalisme o la recerca d'allò més extravagant i inaudit. En aquest procés hem trobat alguns exemples caricaturescos entre humorístics i lúdics que intenten trencar amb els convencionalismes i seguir una manera de fer pròpia basada en la fantasia.

Els esforços que aquests artistes feren per a separar-se d'aquella herència de perfecció els van portar a crear dissenys curiosos i capritxosos que foren reconeguts, sobretot, en l'àmbit de l'arquitectura. Un exemple d'aquestes creacions és l'ornament d'una finestra del Palazzo Zuccari a Roma, dissenyat el 1592 per Francesco Zuccari. La finestra actua com la boca oberta d'un rostre grotesc i exagerat semblant a una màscara sorgida de la creativitat popular i festiva de les Carnestoltes. En realitat, la pretensió dels creadors d'aquest tipus d'imatges no és tant la intenció irònica o incitadora de complicitat cap a l'espectador, com la voluntat de trencament de les normes clàssiques. Les obres pretenen encarar-se agosaradament a la veneració artística del moment i és per això que adopten aquesta semblança curiosa i estrofolària que pot mostrar-les com a grolleres. De totes formes, aquestes creacions transmeten alguna cosa del refús de l'artista davant la societat i el món artístic. És, doncs, en aquest punt on podríem notar certa intenció irònica que fes d'aquestes expressions obres interessants per al nostre estudi. En aquest cas, la ironia esdevindria caricatura perquè els rostres representats estan desdibuixats i deformats malgrat que hi puguem identificar expressions humanes. Ara bé, com que no existeix una denúncia concreta sinó més bé una negació del passat i de la tradició artística, la caricatura no esdevé més que negació irrecuperable: caricatura cínica.

Al nord d'Europa la intenció dels joves artistes alemanys també era superar els seus grans mestres. La nova inclinació pictòrica estava basada en els refinaments exquisits de la moda manierista meridional, representació d'ideals de comportament refinat i d'actituds elegants que s'allunyaven de la temàtica quotidiana tractada pel Bosco.

Una miniatura de Hillyarde⁷⁰ mostra un jove escanyolit, malencònic i pusil·lànim, que manté la mà dreta lànguidament deixada sobre el pit, just a la banda del cor, mentre espera recolzat sobre el tronc d'un arbre enmig d'un frondós roser de bosc. A la part superior de l'òval de la pintura figura una inscripció llatina, *Dat poenas laudata fides*⁷¹, que encara exagera més el tarannà melangiós del personatge. Aquestes eren escenes habituals per als artistes de l'època, els joves galans encarregaven aquestes miniatures als pintors quan volien fer arribar a una dama la seua declaració d'amor. Tots els elements representats en l'estampa tenien el significat clar d'allò que volien explicar: l'aflicció d'un jove per un amor no correspost simbolitzat per feréstegues i belles roses.

Ningú no es prenia seriosament aquestes declaracions amoroses, tothom entenia que formaven part d'un artificios joc en el qual els joves artistes lluitaven per destacar: sobresortir no solament per les seues habilitats pictòriques, sinó també per la seua imaginació i la inventiva a l'hora de crear nous refinaments i exquisideses. Tant és així que la ironia d'aquest joc ple de complicitats ens permet tractar l'estampa de simbòlica i humorística. Precisament podríem parlar d'al·legoria per la presència del símbol de les roses com a expressió de l'estat anímic del festejador, però la càrrega irònica descansa sobretot en la frase que acompanya l'estampa i que hi proporciona la categoria d'obra epigramàtica: és el sonet que corona la pintura el que afegeix artificiositat humorística al conjunt.

Amb probabilitat, el pintor de gènere més reconegut dels Països Baixos va ser Pieter Bruegel el Vell, que va viure aproximadament entre els anys 1525 i 1569.

Era habitual en l'època ambientar esdeveniments bíblics en el temps i l'entorn més pròxims. Així, sovint, artistes com Bruegel en el camp de la pintura i d'altres en diferents disciplines, consideraren el camperol com un personatge burlesc. La senzillesa que caracteritzava les formes i els costums d'aquest grup social permetia tractar tots els temes de la vida amb el desvergonyiment més obert. Per això, quan en les obres de Bruegel es posa de manifest la niciesa humana acostumem a veure la representació del model de vida més popular.

El pintor va viure el desencadenament de la guerra entre catòlics i protestants que provocà el duc d'Alba quan va ser enviat per Felip II per a convertir al cristianisme tots els Països Baixos. No es coneix del cert si Bruegel va optar per catòlics o per protestants, tal és la ironia habitual en les seues obres. Ironia que, a més, quedava

⁷⁰ HILLYARDE, Nicholas, *Retrat*. Miniatura de 1590. Victoria and Albert Museum de Londres.

⁷¹ *La meua lloada fidelitat és la causa dels meus mals.*

reforçada perquè els personatges i escenes bíbliques eren representats amb figures ataviades amb la moda del moment o ubicades en espais ornamentats amb la decoració habitual, de tal forma que la crítica es posava de manifest molt clarament i general.

En diferents ocasions va tractar el tema de les noces entre camperols⁷². En general, va pintar insistentment festes i diades populoses; les obres de noces, però, són veritables comèdies humanes. En *Noces a pagès* el pintor ha representat els pares de la núvia amb una actitud greu, preocupada, especialment el pare, mentre la jove mostra una satisfacció estupefacta i el promès apareix amb cara de poques llums, interessat tan sols a assaborir les grates menges ofrenades per a la celebració. La festa s'ubica a l'interior d'un graner amb feixos de palla i alguns estris propis. L'estança està decorada amb un drap blau que guarneix una espècie de corona enganxada al damunt sobre el cap de la núvia. Cal fixar l'atenció també en la cara d'un dels músics que hi ha al final de la sala, amb una patètica i ansiosa mirada veient passar el menjar davant seu. Dins aquest grup voldríem senyalar especialment la figura del nen del primer pla, ataviat amb un barret massa gros i decorat amb una arrogant ploma, el qual Gombrich ha descrit com la representació innocent del pecat de la gola,⁷³ coincidint així amb les pintures del Bosco, qui, en una de les seues recreacions dels set pecats capitals, utilitza la imatge de l'infant excessivament obès, per a denunciar el mal de la gola⁷⁴. Tots aquests rostres reben un tractament exquisidament ridícul, que descriu la grotesca veritat del comportament humà al llarg de la seua existència; tant és així que en aquesta obra del segle XVI podem interpretar una ironia rabiosament contemporània.

En la segona obra, *Noces a pagès*, s'aprecia una multitud tumultuosa, plena de vibrant vitalitat, fortament carregada l'atmosfera, les figures de la qual semblen desbordar els límits del quadre. Bruegel exposa uns rostres deformats amb cossos desproporcionats: en aquesta obra en concret va engrandir la part de les calces dels aldeans que els cobreixen els òrgans sexuals.

Ens trobem davant d'una sàtira un tant cínica, representada a través de la caricaturització dels personatges, per la qual l'espectador pot entendre que el pintor pretenia suscitar el dubte respecte el comportament humà, que és a la fi el comportament del mateix espectador.

⁷² BRUEGEL, *Noces a pagès*, 1565. Viena, Kunsthistorisches Museum. Gombrich titula i data l'obra d'aquesta manera mentre que Hagen la identifica com *Banquet nupcial* i la data el 1568.

⁷³ GOMBRICH, W. *Op. cit.*

La caricatura satírica apareix al llarg de l'obra de Bruegel, tant en les obres en què representa els camperols, com en les que caricaturitza personatges de classe noble. En *Xauxa*, del 1567, per exemple, un camperol, un erudit i un cavaller fan una becaina a l'ombra d'un arbre després d'haver menjat excessivament en un país i en un moment en què abundava la fam. D'altra banda, també són protagonistes els personatges de la Història Sagrada (*L'adoració dels Reis mags*, per exemple, va ser pintada per Bruegel tres cops entre el 1556 i el 1567 i en cap d'aquestes obres representa l'escena amb la magnificència i el caràcter ideal que els cercles catòlics de l'època consideraven adequats). Fins llavors cap pintor havia gosat d'aventurar la sàtira en aquest tipus de representacions, sempre s'havien limitat a la caricatura dels subjectes més rústics de la societat, els qui eren considerats golafres, borratxos i brutals.

A més de l'atreviment i l'audàcia que demostra en les representacions caricaturesques, cal destacar també el gran ventall de recursos irònics que l'artista va utilitzar en el camp de la crítica social. La zooantropoidització també apareix en algunes obres com *El peix gros devora el petit*, de 1557⁷⁵, on l'artista ofereix a l'espectador la possibilitat d'identificar la conducta humana amb l'instint d'uns animals considerats des de les cultures més antigues com una de les espècies més simples i menys intel·ligents del planeta.

Un altre exemple de zooantropoidització el podem trobar en l'obra *Dos micos*, de 1562. Tot i que no se'n sap res del cert respecte la intenció de l'artista en pintar-la, una de les interpretacions que els espectadors podem extreure'n és que Bruegel va identificar la conducta humana amb la del parell de mones representades. Aquesta hipòtesi queda reforçada pel coneixement de la frase feta popular holandesa: *Anar als tribunals per una avellana*:

En la iconografia cristiana, los monos simbolizan casi siempre la estupidez o vicios como la vanidad y la avaricia. Las cáscaras de avellana aluden al refrán

⁷⁴ EL BOSCO, *Els set pecats capitals*, datat entre 1475-1480 i conservat al Museo del Prado.

⁷⁵ Es de suponer que muchos de los cuadros de Bruegel fueron pintados por encargo, aunque ciertamente sin especificación pormenorizada de los motivos que debían utilizarse, y no cabe duda de que la mayoría de sus dibujos, que sirvieron de modelo a grabados, fueron hechos también por encargo. El comitente se llamaba Hieronymus Cock. En su comercio de arte en Amberes a los cuatro vientos, Cock ofrecía a la venta grabados y estampas. Es probable que siempre haya dado indicaciones precisas sobre lo que esperaba del trabajo de los artistas. Deseaba satisfacer los deseos de su clientela, y cuando la lámina se debía a un autor desconocido, la atribuía a un artista popular para poder venderla mejor. Tal aconteció con Bruegel cuando era joven. Él dibujó *Los peces grandes devoran a los pequeños*, pero el grabado y la estampa correspondientes se ofrecieron al público como obra del pintor flamenco Hieronymus Bosch (*El Bosco*). Este había muerto en 1516, o sea, unos 10 años antes del nacimiento de Bruegel. Vidi HAGEN, R.M. (1994).

neerlandés “Ir a los tribunales por una avellana”. Según ello, los monos habrían perdido su libertad por un asunto insignificante.⁷⁶

La influència iconogràfica de les mones és llarga i arriba fins i tot als nostres dies amb artistes tan irònics com l'adés esmentat Francesc Torres:

La representació del ximpanzé surt moltes vegades en les meves obres atenant a la realitat que en el codi genètic d'aquest primat solament hi ha un cromosoma de diferència respecte del de l' ésser humà.⁷⁷

Finalment voldríem senyalar la utilització de l'epigrama com un altre recurs irònic en alguna obra concreta de Bruegel com la titulada *Món traïdor*, de 1568:

Una figura harapienta envuelta por un globo de cristal le corta a un anciano con hábito oscuro el monedero. Debajo, la leyenda: “Por ser el mundo traïdor, ando de luto.” Queda abierta la cuestión de si es el mundo quien engaña al anciano, o éste al mundo.⁷⁸

L'italià Giuseppe Arcimboldo s'obrí pas com a pintor retratista de la cort imperial de FerrnI a Praga sobre el 1562. Inlluït per la proximitat de les obres del Bosco, Bruegel, Cranach, Grien i Altdorfer, va desenvolupar una singular concepció artística que admirà els seus contemporanis.

Els retrats esdevenien quasi bé màscares grotesques representades amb cúmuls d'imatges enigmàtiques, en una barreja d'erudició irracional i alhora científica. Cada objecte era pintat seguint les normes clàssiques naturalistes, però enginyosament escollit per a formar part d'un nou conjunt. L'obra d'Arcimboldo esdevindria finalment una representació caricaturesca burlesca i satírica que plantejava un joc d'imatges entre l'originalitat i la lletgesa del resultat retratístic. La intenció era provocar la rialla sincera per la broma pictòrica de l'artista. Ara bé, posteriorment, els pintors surrealistes veuriem en els retrats d'Arcimboldo l'anticipació del seu humor negre i grotesc.

⁷⁶ HAGEN, H. Op. Cit.

⁷⁷ Entrevista concedida per l'artista per al coneixement específic de la seua postura irònica el 10 de febrer de 1998 a Barcelona.

⁷⁸ HAGEN, H. Op. Cit.

Com a exemple hem escollit l'obra titulada *El Jurista*⁷⁹, en la qual s'ha vist una caricatura de Calvino o d'un cert jurista bastant reconegut de qui no es diu el nom. Aquest és el comentari que Sven Alfons⁸⁰ escriu sobre aquest retrat:

...cierto doctor cuya cara estaba totalmente comida por la sífilis (...) El rostro está compuesto de carne y pescado asados. La factura es tan perfecta que todo aquel que contemplaba el cuadro, se daba inmediatamente cuenta de que era la auténtica cara del jurista en cuestión.

No és segur, però, que es tracte d'un personatge en concret, ara bé sí que hi ha una intenció crítica i satírica darrere d'una forma de caricaturització molt particular que pot resultar esgarrifosa per a l'espectador: un dels ulls del retratat és compartit amb el rostre d'un pollastre desplomat, així com el nas; una barbata asquerosa que és la cua d'un peix, també la boca és la boca d'un peix; a més, un magnífic abric amaga un cos fred i inhumà compost per llibres gruixuts i nombrosos fulls i expedients.

En definitiva, al segle XVI es veu desenvolupar amb força la caricatura per dos motius bàsicament: el primer va ser la commoció produïda per les guerres religioses de l'època; i el segon, l'expansió i proliferació de les imatges gràcies al desenvolupament de la impremta.

Així doncs, la caricatura va trobant adeptes entre els artistes amb una rapidesa increïble. Les entenien com un mitjà de representació que podia ser utilitzat, no solament com una arma política de denúncia, sinó també per a satiritzar els contraris en qualsevol camp cultural. En aquesta línia es troben tota una sèrie de caricatures realitzades per l'arquitecte del barroc italià Gian Lorenzo Bernini, dibuixades amb la intenció de ridiculitzar tipus socials determinats com clergues o militars romans, en les quals el traç i la claredat de les imatges preconitzen una veritable actualitat plàstica.

La idea d'alguns d'aquests artistes se'ns presenta, gràcies a la impremta, no solament a través de la imatge, sinó, a més a més, complementada per un epigrama expressat de forma breu i aguda. La simbiosi de frase i estampa reté la precisió d'un pensament entre burleta i satíric, servit en safata per ser desemmascarat per l'espectador.

⁷⁹ ARCIMBOLDO, Giuseppe, *El Jurista*, 1566. Oli sobre tela, 64 x 51 cm. Statens Konstsamlingar, Gripsholm Slott, Estocolm.

⁸⁰ Sven Alfons era el jurista de J.U. Zasius, íntim col·laborador de Rodolf II Comanini.

Hereu de tota la tradició formal italiana, però amb intencionalitats diferents senyalarem la figura del gravador anglès William Hogarth (1697-1764). Hogarth va allunyar-se de la pràctica més comú entre els seus contemporanis, va separar-se de la norma del bon gust i de la raó que predominava a Anglaterra després de superat el caràcter fantasiós i abrumador de l'estètica barroca i, avalat per l'esperit purità del protestantisme, va retrobar la tradició medieval alliçonadora de les obres d'art, i va endinsar-se en els propòsits de denúncia d'alguns comportaments socials.

Va concebre sèries amb la intenció que l'espectador aprengué a valorar la virtut i a refusar el pecat i evidenciar la crueltat dels homes i mostrar la desgarradora depravació dels llibertins i dels ociosos als ulls de la moral protestant.

La denúncia en les obres de Hogarth és més evident que la sola ironia, la forma que el pintor tria per a mostrar el tema s'assembla més al cinisme corrosiu de les representacions catòliques medievals que a les subtiletes indirectes de la ironia. Malgrat tot, analitzarem un dels seus quadres: *El llibertí en el manicomí de Betlam*⁸¹. En aquesta obra el *llibertí* encarna el foll absolut:

*...el fanático religioso, en la primera celda, retorciéndose sobre un lecho de paja, como parodia de la imagen barroca de un santo; el megalómano, con su corona real, de la celda siguiente; el idiota, que garabatea la imagen del mundo sobre la pared del manicomio; el ciego, con su telescopio de papel; el trío grotesco agrupado en torno a la escalera, con el violinista que sonríe estúpidamente; el bobo cantor y la impresionante figura del apático que acaba de sentarse y mira absorto; y, por último, el grupo del agonizante libertino, al que sólo llora una doncella, en otro tiempo abandonada por él...*⁸²

La representació total resulta crua i trista i, al mateix temps, alliçonadora perquè tots els personatges i tots els escenaris reuneixen les característiques necessàries per a provocar una impressió violenta sobre l'espectador. Amb l'impacte visual, l'artista manifesta els resultats obtinguts, producte d'un comportament inadequat segons les doctrines protestants.

Resultaria una mica inapropiat definir aquesta obra com a irònica en el sentit de la doble interpretació, ara bé, exactament igual que passava amb les representacions medievals, Hogarth es recrea en l'exageració, tant és així que quasi podríem definir el quadre com una hipèrbole visual, i el resultat d'aquesta

⁸¹ HOGARTH, *El llibertí en el manicomí de Betlam*, episodi de la sèrie *La carrera del llibertí*, de 1735. Londres, Sir John Soane's Museum.

⁸² GOMBRICH, W. Op. Cit.

maximització és l'aparença grotesca de les figures i de les situacions. El caire grotesc provoca certa angoixa i inquietud espiritual capaç de ser personalitzada i apropiada per cada espectador, i és en aquesta mena de burla òbvia a un prototipus d'actitud humana en el que ens fixem per a relacionar Hogarth amb certa faceta de la ironia.

No hi ha en el nostre esquema principal de classificació dels tipus irònics un apartat específic que faça referència a la ironia adoctrinadora, perquè creiem que aquesta definició correspon a un altre tipus de destriament que no atén exclusivament a l'aspecte formal, sinó a l'efecte sobre l'observador. Així doncs, centrant-nos únicament en l'aspecte formal, inclouríem l'obra en el grup de la caricatura satírica pel fet que es tracta gairebé d'una parodia en què l'extrem de la tragèdia i el patetisme toca l'extrem de l'escarni i la mofa. Entendríem el quadre com una caricatura per l'exageració del fets, dels escenaris i dels personatges.

En definitiva, Hogarth es va caracteritzar per realitzar sèries de quadres en què plasmava amb intenció satírica costums de la classe burgesa de la seua època. Els dibuixos també reflecteixen la seua peculiar gràcia caricaturitzadora.

Entre els seus successors cal destacar George Cruikshank (1792-1878), nascut a Londres i pertanyent a una família de caricaturistes anglesos. Es va iniciar en la sàtira política i es va dedicar a atacar exitosament la vida pública i privada del Príncep Regent. Més tard, es va convertir en l'il·lustrador preferit de Charles Dickens a més a més d'il·lustrar obres d'Ainsworth i col·laborar amb Thackeray.

A Europa les modes van anar canviant i els artistes es plantejaren noves fites respecte a harmonies cromàtiques o compositives, respecte a expressions i moviment de les figures... etc. Malgrat tot, però, tant en pintura com en escultura tractaven sempre de mostrar la realitat amb belles formes i agradables imatges. Aquesta insistència en l'expressió pastoral va començar a ser replantejada en el pas del segle XVIII al XIX. Precisament un del fets que més va contribuir a desconfigurar les premises artístiques que durant tant de temps havien triomfat va ser la Revolució Francesa de 1789.

L'Edat de la Raó va preferir normes senzilles i oblidar-se de les decoracions barroca i rococó. De fet, després de la Revolució, amb Napoleó, es va establir el més pur estil Neoclàssic, amb el qual els artistes van buscar nous temes del moment. Tractaven successos ocorreguts en un temps relativament pròxim i que no formaven part de narracions bíbliques ni mitològiques, ni tampoc tenien cap intenció

alliçonadora. Els artistes d'aquella època consideraven que vivien temps heroics i que els esdeveniments que contemplaven eren tan o més dignes de ser atesos per l'art que els grans episodis de la història grega o romana.

Entre els artistes d'aquesta generació que van oblidar-se de la temàtica antiga es troba l'espanyol Francisco Goya. Va viure les idees de l'Il·luminisme polític com necessàriament havia de fer qualsevol liberal espanyol de l'època: van adonar-se de la política reaccionària del seu govern enmig del procés de progrés europeu.

En la España del siglo XVIII, socialmente atrasada y políticamente reaccionaria, los pocos intelectuales abiertos a las ideas del Iluminismo europeo (los Liberales) no són una fuerza política, no pueden hacer más que vivir con desgarradora lucidez la tragedia de una nación en proceso de regresión dentro de una Europa en progresión. Goya es de éstos; para él, Europa es la brillante ironía con que Tiepolo celebra los fastos de la decadencia de Venecia, es la crítica social de Hogarth.⁸³

La guerra va aguditzar el caràcter crític propi del pintor, el qual va haver de posar en qüestió la seua postura filofrancesa perquè els abusos i les crueltats de les tropes d'ocupació el feren dubtar de la confiança que havia posat en el poder de la Raó. I amb aquesta contradicció va començar la sèrie dels gravats.

A la sèrie dels *Caprichos*, Goya, conscient de la càrrega crítica dels gravats, va afegir a cada estampa un rètol que si bé de vegades era molt precís, unes altres confonia l'espectador. Amagar la crítica tenia un caràcter preventiu davant les possibles suspicàcies d'alguns cercles socials. Malgrat això, però, aquestes frases curtes són, en ocasions, epigrames excel·lents.

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que són comú en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costrumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el redículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.

⁸³ ARGAN, G C, (1975).

Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan són ideales, no será temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes: considerando que el autor, ni ha seguido los ejemplos de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra; no dexará de merecer alguna estimación el que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada con el desenfreno de las pasiones.

Seria suponer demasiada ignorancia en las bellas artes el advertir al público que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares, a uno u otro individuo: que sería en verdad, estrechar demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas.

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un solo personage fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.

Se vende en la calle del Desengaño, nº. 1 tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de a 80 estampas 320rs.vn.⁸⁴.

En la sèrie dels *Desastres*, la crítica es converteix en drama i en intensa angoixa causada per la guerra. Censura la violència, la misèria i la barbàrie del gènere humà en general. Pel que fa als *Disparates*, el caràcter contradictori que mostren els converteix en unes estampes extremadament problemàtiques que semblen voler portar l'espectador a reflexionar sobre allò més absurd de l'existència humana. Hi ressurgeixen els temes tractats en els *Caprichos*, ara, però, amb una càrrega grotesca, irracional i fosca que els assembla a les *Pinturas Negras*.

Els textos que complementen les imatges dels *Caprichos* perduren en la sèrie dels *Desastres*, però ja no es troben als *Disparates*, on la intensificació expressiva de les imatges arriba gairebé a l'abstracció amb grans masses de formes imprecises i llums poc definides.

⁸⁴ Anunci aparegut al *Diario de Madrid* el 6 de febrer de 1799, per tal de comercialitzar la producció de gravats de Goya. El text és atribuït a Ceán Bermúdez, erudit, crític i historiador, amic de l'artista, en el

Hem vist, a més, en el capítol anterior, com en els retrats de personatges reials, la ironia s'entreveu a través dels rostres, solament visible per a aquells que saben advertir, entre els encants, la bellesa i l'erotisme de les figures, l'estupidesa, la depravació i els signes d'una imminent decadència. Aquesta opció l'hem anomenada ironia recòndita.

També hem d'apreciar l'ús de la faceta epigramàtica en les sèries de gravats *Caprichos* i *Disparates*. En els *Desastres* trobem l'exageració grotesca, dura i cruel que palesen les deformacions exagerades dels éssers humans, més similars a caricatures que no pas a representacions realistes. Finalment, destaquem que la zooantropoidització és també utilitzada per Goya quan adjudica a certs animals actituds pròpies dels humans: 74. *Esto es lo peor!*⁸⁵ n'és un exemple sobre el qual l'historiador i crític d'art Pérez Sánchez fa la següent reflexió:

Un zorro, símbolo también de la astucia cruel, está seguramente sentenciando a las gentes encadenadas y suplicantes. Un personaje servil, arrodillado, le sujeta el tintero. Los libros –la Ley- yace por los suelos despreciada, sin duda, y con sarcasmo cruel, la sentencia del animal es un verso: Misera humanidad, la culpa es tuya. Goya indica también el autor del endecasílabo, Casti. Este poeta satírico italiano (1721-1803) que cantó en modo alegórico la revolución francesa, debió impresionar a Goya, que lo retrató en un dibujo del Museo Lázaro Galdiano, y pudo aprovechar ideas de sus Animales parlantes en bastantes de sus grabados, desde los Caprichos a los Proverbios^{86 87}.

L'obra de Goya, rica i abundosa en exemples irònics, conté nombroses proves d'ironia recòndita, així com de caricatures, representacions zooantropoidees, epigrames i al·legories que poblen un univers d'imatges dures i extremoses. Respecte la seua varietat conceptual que representen, és fàcil d'identificar aquestes obres amb la sàtira i, de vegades, fins i tot amb el cinisme. L'humor alegre i graciós no hi té lloc entre elles. Evidentment la intenció principal de l'autor és la d'obrir els ulls dels espectadors per tal que s'adonassen com ell del veritable drama que vivien i al mateix temps denunciar-lo. Aquest aspecte de denúncia i rebel·lia és habitual en gran part de la seua producció i allunya l'obra de qualsevol percepció graciosa o lúdica. Són moltes les imatges *goyesques* de les quals es pot traçar una anàlisi minuciosa i definir

catàleg Goya. *Caprichos-Desastres-Tauromaquia-Disparates* (1982), d'on el reproduïm, atribuït però a Leandro Fernández de Moratín en Goya. *Los Caprichos. Dibujos y aguafuertes.* (1994).

⁸⁵ GOYA, Sèrie *Desastres*, realitzada entre 1810 i 1823 aprox. Estampa número 74. *Esto es lo peor!*.

⁸⁶ La sèrie dels *Disparates* també és coneguda amb el nom de *Proverbios* i amb el de *Sueños*.

⁸⁷PÉREZ SÁNCHEZ, E. Op. Cit.

la trama amagada dels tipus irònics com a grup. Això ens permet fer-nos una idea de la gran capacitat de l'artista per treballar la ironia en totes les seues varietats formals.

La crítica moral es repeteix a Europa en l'obra d'artistes clàssics com David i Ingres en pintura i Canova en escultura, però és Théodore Géricault qui, en la segona dècada del segle XIX, viu intensament la desesperada experiència de Goya i obre camí al realisme.

L'obra més famosa de Géricault és *Le radeau de la Meduse*⁸⁸, en la qual ja aleshores l'historiador de la revolució, Michelet, va veure una al·legoria de França a la deriva després de la caiguda de Napoleó:

*En esa balsa se embarcó toda Francia, toda nuestra sociedad*⁸⁹.

Es tracta d'una al·legoria destructiva en què l'amenaça de la mort és flagrant. Mostra elements contraposats com la grandiloqüència i la decadència, la puresa i la degradació, allò bell i allò lleig, l'esperança i la desesperació... En definitiva: la vida i la mort. Si bé la temàtica d'aquesta obra està basada en un esdeveniment real, l'artista la capgira i utilitza el fet per descriure una situació política que fins aleshores havia restat amagada sota les celebracions de les epopeies napoleòniques. L'al·legoria, doncs, sorgeix de la utilització de la representació d'un esdeveniment tràgic, ocorregut un parell d'anys abans, com a símbol d'una situació política i social encara per venir. Una al·legoria cínica per l'esquinçador drama que representa i pel poc aguait de recuperació que s'endevina. A més a més, en la tràgica situació s'aprecia també una forta intenció alligadora.

A mitjans del segle XIX comencen a ser populars a França les caricatures d'Honoré Daumier. Aquest artista va treballar la pintura, l'escultura i la litografia, i és conegut com un dels millors caricaturistes del seu país. Va il·lustrar gran nombre d'obres i va realitzar més de 4000 litografies. Les seues eren caricatures polítiques que aconseguien infiltrar-se en les publicacions de l'època malgrat les nombroses lleis contra la llibertat de premsa. Revistes com *Caricature* i *Charivari* estaven sempre disposades a publicar els seus dibuixos, amb els quals Daumier atacava la política hipòcrita de Lluís Felip i el corrupte sistema legislatiu, judicial i burocràtic de l'estat de la burgesia.

Podem veure en les litografies de Daumier la continuació directa dels gravats de Goya. Així doncs, ell també ofereix una visió dramàtica i moralista del seu moment històric. Una altra característica que ens apropa aquest artista a l'obra gravada de

⁸⁸GÉRICHAULT, T., *La balsa de la Medusa*, 1818-19. Musée du Louvre, París.

⁸⁹ARGAN, Op. Cit.

Goya és la força del text que acompanya cada vinyeta. Una part del que Daumier vol comunicar es vehicula a través de les paraules, fins i tot val a dir que, en determinades ocasions, les figures i els epigrames observats per separat freturen de sentit.

De fet, Honoré Daumier pertany a la primera onada d'artistes romàntics encapçalada pel poeta i crític literari Charles Baudelaire, per a qui l'art havia de fer una interpretació aguda de la realitat moral del segle XIX. Baudelaire va admirar sempre el compromís social present en l'obra de Daumier, malgrat no compartir les seues opinions polítiques, i sobretot la seua capacitat per a fer sorgir la bellesa en les representacions dels pitjors comportaments humans.

Així explica Argan les representacions de Daumier:

Puesto que una parte de lo que se quiere comunicar se comunica con palabras, Daumier descarna e intensifica el signo hasta reducir la comunicación a una solicitud visual. Es decir, de la representación Daumier conserva sólo aquello que puede actuar como estímulo y suscitar en el espectador una reacción moral. Y aún más, la imagen no es la representación o la narración de un hecho sino el juicio que se da de él.⁹⁰

*Nous voulons Barrabba*⁹¹ és una obra a l'oli en què Daumier s'ha servit de la monocromia per obtenir un efecte similar al de les litografies. El títol de l'obra és la frase que crida la massa obeint la revesa malevolència dels més poderosos: *Preferim Barrabàs!*

Moltes vegades, al llarg de la història, s'havia representat l'episodi conegut com *Ecce homo*⁹² però quan Daumier li va canviar el títol, va alterar-ne també el sentit. *Nous voulons Barrabba* integra l'equivalent al text d'una bafarada o globus de vinyeta de còmic. El poble, cridaner i agosarat, està representat en aquesta obra per una multitud de taques fosques, indefinides i desplaents, que fan clara la visió impersonal i amorfa que vol oferir el pintor de la insòlita i mal-leable moral del poble baix. Les figures no estan físicament determinades ni per la forma ni per l'espai que ocupen; els rostres i els trets més personals són indefinits o, si no, apareixen desdibuixats, exagerats, deformats..., és a dir, caricaturitzats de tal manera que el

⁹⁰ ARGAN: Op. Cit.

⁹¹ DAUMIER, H., *Nous voulons Barrabba*, 1850. Folkwang Museum, Essen.

⁹² *Ecce homo*, heus ací l'home, és la denominació més coneguda de la representació de l'episodi del Nou Testament que fa referència al moment en què Pilat ofereix al poble triar entre Jesucrist i Barrabàs, ja que ell preferix *rentar-se les mans*.

conjunt s'interpreta com una dura diatriba contra la canviable i dominable moral de la massa.

Obsérvese ese tipo que lleva a un niño en brazos; tiene un rostro casi inhumano de rasgos groseros y sucintos, como si fuera una máscara de cartón. No es ni siquiera sensible a la luz, que se refleja en la frente y el pómulo como una materia sucia y viscosa. Con la mano derecha señala a Cristo al niño exhortándole a pedir, a él también, la muerte del inocente; pero no es más que un signo informe, no es una mano que está haciendo un gesto sino un gesto de la mano sin la mano. El niño es la nota más clara del cuadro, la que enseguida salta a la vista. En realidad es una "clave" del cuadro; la muchedumbre es inconsciente, débil, incapaz como ese monstruillo que dentro de un instante pedirá también, histéricamente, la gracia para el bandido y la muerte para el santo. Ahora compárese el gesto del hombre de la muchedumbre con el de Pilato, el hombre del poder, que señala igualmente a Cristo pero no para pedir sino para imponer su criterio. Se notará cómo es única y precisamente, la calidad del signo, tenso en un caso y blando en el otro, lo que define el distinto significado de ambos gestos. (...)Daumier no representa el hecho sino que expresa visualmente su significado moral, la irresponsable, estúpida maldad de la muchedumbre que obedece a la torva maldad de los poderosos⁹³.

Aquesta obra, la podem entendre com una caricatura cínica amb aspectes de denúncia molt similars a l'obra de Goya. A més a més, en altres casos com aquest, pot ser que el títol prengui intenció d'epigrama. Aleshores la categoria formal de la ironia de l'obra no estaria limitada a una sola de les possibilitats exposades, sinó que participaria almenys de dues d'elles. Amb Honoré Daumier l'art coneix les arrels romàntiques del futur Expressionisme.

Sense deixar els pintors francesos, ens adonem que a poc a poc la pintura perd la significació dramàtica o patètica del tema per donar pas a un tractament més subtil de la realitat. Courbet desmitifica figures, paisatges i temàtica. Aquesta subtilesa amaga, de nou, la ironia recòndita atès que l'aparença del procediment esdevé tant vaporosa que és, pràcticament, imperceptible. Així doncs, per a tots aquells que no foren capaços, o que senzillament no van voler veure-hi la ironia, aquesta restaria oculta darrere una cortina de tradició i acatament de les normes artístiques vigents. Prenem com a referent l'obra *Les demoiselles des bords de la Seine*⁹⁴.

⁹³ ARGAN: Op. Cit.

⁹⁴COURBET, G., *Les Demoiselles des bords de la Seine (Été)*, 1857. Musée du Petit Palais, Paris.

*Courbet no idealiza las figuras ni el paisaje. Las chicas, con sus llamativos vestidos, són más agradables que bellas; no adoptan ninguna pose, tienen los vestidos en desorden; no tienen nada de “espirituales”, són perezosas, pesadas, están adormiladas. (...) Más que representar un paisaje con figuras, Courbet quiso plasmar la atmósfera pesada, la torpeza entre sensual y opresiva del mediodía estival, la vida puramente física de las personas y las cosas; en el prado florido, las dos mujeres, con sus vestidos desordenados, són dos flores enormes, carnosas y demasiado abiertas.*⁹⁵

Una lectura lleugerament enginyosa ens pot dur a una consideració certament irònica: el pintor no ignora que el seu plantejament pictòric entronca amb una determinada tradició en la qual prevalen valors grandiloqüents, especialment intensificats pel Romanticisme. La representació anodina i banal del tema de les dues noies joves estirades amb actitud indolent a l'ombra d'un arbre per a descansar al migdia, sembla un divertit al·legat contra les artificioses concepcions de la bellesa pròpies del període anterior.

A part però de la forma irònica present en aquesta obra, cal assenyalar també que la ironia plantejada per Courbet resulta, certament, diferent de les que hem vist fins ara pel que fa al tema. Per primera vegada en tot el nostre recorregut historicoartístic a la recerca d'obres amb trets irònics, trobem una representació on la ironia entrevista no és ja sobre l'home, la seua existència o el seu comportament com a tal, sinó que, en aquest cas, la doble lectura porta a l'espectador a replantejar-se el posicionament social de l'art: L'art ironitza sobre el mateix art.

El corrent romàntic considerava l'art com un acte de devoció laboriosa i perfeccionista i, per tant, la condició social de l'artista estava vinculada a l'humil però acurat ofici après dels antics artesans. Enaltir i representar la bellesa en tots els seus àmbits havia estat, de fet, una prioritat per als romàntics. Courbet, però, en aquesta obra replanteja i desmitifica tant l'art com la figura de l'artista.

Per als romàntics l'artista és un ésser privilegiat capaç d'embellir tot allò que representa i per això mateix està obligat a transmetre la seua visió meravellosa a la resta de mortals. L'artista, doncs, forma part d'una elit d'escollits que gaudeixen d'una evident superioritat espiritual. Paral·lelament a aquesta concepció, el realisme pretén afrontar la realitat prescindint de tot prejudici filosòfic, teòric, poètic, moral, religiós o polític. Segons l'artista realista, la realitat no és per a l'artista distinta del que és per a

⁹⁵ ARGAN, Op. Cit.

la resta dels homes i les dones. L'artista és el prototipus de treballador que no obeeix a la iniciativa d'un patró i que no se sotmet a la lògica del consum desequilibrat i desigual.

L'obra comentada de Courbet no solament és un fragment de la realitat física sinó que en ella la mirada de l'artista contribueix a enriquir la representació: al plaer del descans afegeix la xafogor meridiana del moment, a la sensualitat suma l'ensopiment, a la bellesa, la vulgaritat i a la provocació de les postures, la indolència. El resultat és la representació ridiculitzadora d'una forma de fer pròpia d'alguns pintors romàntics (Ingres, per exemple).

Arribat aquest punt i abans de seguir en aquesta línia d'anàlisi caldria fer un incís. És amb Courbet amb qui el discurs respecte el plantejament irònic de l'art canvia. La ruptura que els realistes proposen de les representacions romàntiques, desemmascara una problemàtica nova en el discurs artístic: l'art ironitza sobre ell mateix, l'art del present sobre l'art del passat, i posa en qüestió la posició artística dels creadors. De fet, tota aquesta reflexió en posa davant d'un debat permanent sobre la naturalesa de l'art: entendre l'art com un fet en si mateix o bé com un mitjà.

En la mateixa línia temàtica i també nascut a França, tot i que de nacionalitat nord-americana, Gaston Lachaise va donar pas a certa ironia en les seues representacions escultòriques quan va dur a l'exageració anatòmica els nus femenins més càndids i delicats i els va convertir en fortes figures musculoses amb cintures de vespa. El resultat van ser unes figures de caire ironicocaricaturesc, amb certa intenció satírica en la burla bufona i popular d'una exaltació de la bellesa tan habitual entre els artistes i intel·lectuals. Així doncs, Lachaise coincidia temàticament amb Courbet, ara bé, la forma irònica utilitzada pel primer resulta molt més evident i identificable que la triada pel segon.

És obvi que els artistes que opten per un art que pot denunciar, criticar, ridiculitzar, humoritzar, caricaturitzar o dialogar amb l'espectador d'alguna manera, opten, és clar, per un art que no és un fi en si mateix, sinó que és utilitzat per a donar a conèixer altres mirades humanes. En aquest grup és on trobem més propostes iròniques. Per això, entre les reflexions impressionistes, que no podem oblidar malgrat tot, costa més desentranyar possibles lectures iròniques.

Si Courbet, tal com hem vist, ironitzava sobre l'aspecte formal de l'art romàntic, Manet, replanteja la temàtica representada i pretén una ruptura amb els convencionalismes narratius. Aquest començament plantejat per Manet és completat per la resta d'artistes impressionistes que a poc a poc arriben a trencar amb la tradició

de *l'atelier*⁹⁶ i comencen a pintar a *plein-air*⁹⁷ deixant a part el sentiment i la sensibilitat temàtiques pròpies del Romanticisme.

En continuïtat amb aquesta línia de ruptura, ens fixarem en l'obra de Seurat: *Un dimanche d'été à la Grande Jatte (1884-86)*, la qual, com diu Argan,

*es un auténtico manifiesto: es espacio en un plano, la composición está construida sobre horizontales y verticales, los cuerpos y sus sombras forman ángulos rectos. Los personajes són maniqués geométricos puestos en el parterre de hierba como piezas de ajedrez, con un ritmo de intervalos calculado casi matemáticamente.(...) El espacio no esta definido por una perspectiva euclídea, y al no ser un vacío, sino una masa de luz, tiende a expandirse, a mostrarse como un globo de sustancia atomizada y vibrante.*⁹⁸

És fàcil, després de veure el quadre i llegir la descripció que en fa Argan, trobar la composició del conjunt subtilment irònica. Sembla que Seurat extrema tots els aspectes formals i estructurals com si desitgés manifestar que en art, s'assistia a una desvitalització i deshumanització de la realitat: tan a l'extrem s'han arribat a portar les premises impressionistes. Açò pel que fa a l'aspecte purament formal, però cal també remarcar algunes notes un poc incongruents com la senyora que passeja una mona, la que pesca o l'individu que toca una trompeta. Tot junt ridiculitza una societat burgesa dubtosament elegant que ha posat de moda aquests comportaments. No resulta gens difícil trobar referències històriques en què les mones caricaturitzen els comportaments menys humans dels homes; solament en el recorregut proposat en aquesta tesi hem analitzat la ironia al·legòrica dels micos en diverses ocasions i ens la continuarem trobant en representacions artístiques cada vegada més pròximes a nosaltres en el temps.

L'Impressionisme evoluciona cap a una formació d'individualitats que desenvolupen sistemes representatius independents i particulars tot i que molts es basen en les mateixes premises artístiques. Henri de Toulouse-Lautrec va ser un d'aquests personatges. Va deixar de banda els temes de la naturalesa i s'interessà obertament pels temes socials, i en especial pels ambients d'un món efímer i brillant

⁹⁶ Forma francesa de referir-se a la pintura realitzada dins del taller de l'artista.

⁹⁷ *Peinture au Plein-Air* és el terme amb què la crítica francesa decimonònica es va referir a la pintura de paisatge realitzada directament davant la realitat que es pretenia captar. Aquest tipus de pintura implicava immediatesa en la traducció de sensacions i matisos. Responia a una voluntat de verisme pictòric que fugia de la recreació de la realitat pròpia dels tallers d'art. La pràctica va ser condemnada pels pintors més academicistes, la qual cosa va provocar que els creadors d'avantguarda adquirissin un caràcter quasi mític al voltant de 1870. Vidi AA.DD. (1986).

⁹⁸ ARGAN, Op. Cit.

com el de les *variétés*. En aquests ambients adquireixen especial importància les representacions de comportaments humans i en particular les d'actituds femenines.

En les representacions de la figura en l'obra de Toulouse-Lautrec, podem trobar un punt d'ironia que, de vegades, pot ser entesa com a sarcasme. Malgrat això el to general dels seus dibuixos és jovial en la majoria dels casos i fins i tot sensual en certes ocasions.

És possible fer una doble lectura irònica dels seus *afichés*: en una primera interpretació podríem fixar-nos en la composició de totes les obres dutes a terme per l'artista, on les regles més reconegudes de l'acadèmia clàssica són directament ignorades per a donar pas a una composició gairebé fotogràfica on la instantaneïtat i la casualitat determinen un conjunt fresc i dinàmic, les figures poden aparèixer descaradament d'esquena a l'espectador o bé provocadorament frontals. El trencament compositiu és, doncs, flagrant, i és tant absolutament flagrant que ridiculitza tota la rigidesa academicista a què l'art havia estat sotmès. D'altra banda, l'anàlisi que el pintor fa de la intimitat del món de la faràndula del moment provoca certa reflexió al descobrir la no tant brillant vida interior de la fauna nocturna.

S'hi mastega un cert regust amarg al contemplar obres com *La Toilette*⁹⁹: la noia asseguda al terra, completament d'esquena a l'espectador, prepara el seu físic per a presentar-lo radiant i bonic a la nit parisina en un entorn pobre, trist i amb uns mitjans miserables. El conjunt és més exagerat, si cap encara, per l'elevat punt de vista de l'observador, que situa la retratada en un patètic nivell inferior. El resultat, el que podria veure tothom qui pertanyés a l'entorn de la noia, no s'assemblaria gens a la figura representada per Lautrec, però amb aquesta imatge l'autor posa de manifest el ridícul del fals comportament social.

Argan ha comparat aquesta obra de Lautrec amb *La Baigneuse*¹⁰⁰ d'Ingres. De l'obra d'Ingres Argan diu:

*No intentaba interpretar los sentimientos, la psicología o el drama del personaje de quien tan sólo pretendía definir y establecer lúcidamente la forma.*¹⁰¹

Mentre que de la de Toulouse-Lautrec diu:

⁹⁹ TOULOUSE-LAUTREC, H., *La Toilette*, 1896. Jeu de Paume. París.

¹⁰⁰ INGRES, D., *La baigneuse de Valpinçon*, 1808. Louvre, París.

¹⁰¹ ARGAN, Op. Cit.

*Toulouse-Lautrec analiza la sensación como estímulo psicológico, y naturalmente, del nivel del individuo pasa al de la sociedad porque nada es en sí, todo es relación*¹⁰².

Mentre que Ingres desenvolupa un art més contemplatiu, Toulouse-Lautrec treballa la representació com a comunicació, la qual cosa li permet exposar certa crítica social i, per tant, formar part dels artistes que utilitzen la ironia.

Interpretem la ironia de Toulouse-Lautrec com una ironia recòndita amb certs trets de cinisme, perquè la representació reconeixible d'uns escenaris molt característics porta l'espectador a identificar l'actitud i el comportament certament destructiu de la societat. Tot això s'aprecia amb el trencament compositiu respecte al seu passat, d'una banda, però sobretot queda palès en la càrrega psicològica dels personatges retratats, l'ambient que els empara i els objectes i vestimentes que els identifiquen. En definitiva, una ironia social que utilitza el recurs plàstic de la gravetat psicològica del conjunt.

Rousseau fou un dels representants del grup d'impressionistes que es mostraren ingenus i fins i tot incults davant la forta pressió intel·lectualista de la burgesia de l'època. Henri Rousseau va ser un duaner que va deixar la seua feina per a dedicar-se a l'art sense haver tingut cap formació específica en aquest camp. Se'l considera, doncs, un autodidacte. Va encarnar els primers símptomes de desengany a què va arribar la societat europea industrialitzada de la primera dècada del segle XX.

Rousseau extreia els seus temes pictòrics de la imatgeria popular, de narracions i conductes que utilitzava de manera polèmica contra l'exaltació intel·lectual característica dels seus immediats predecessors. D'altra banda, la forma plàstica de la seua pintura desconeixia per complet la ciència de la perspectiva clàssica i tampoc s'acomodava a cap norma compositiva ni cromàtica reconeguda en el món de les belles arts. Ara bé, malgrat tot això, no és evident una dialèctica irònica en la lectura de les pintures de Rousseau; sí que es manifesten, però, certes interpretacions al·legòriques pròpies de les narracions populars tal com veiem en l'obra *La Guerre*¹⁰³.

L'obra és clara: al centre del quadre un cavall negre cavalca alegrement sobre els cadàvers esquarterats, víctimes de la guerra. El munta un personatge

¹⁰² ARGAN, Op. Cit.

¹⁰³ ROUSSEAU, H., *La Guerre*, 1894. Oli sobre tela, 113x193cm. Jeu de Paume, París.

femení que empunya espasa a la mà dreta i torxa encesa a l'esquerra. Victòria, guanyadora i desoladora, la Discòrdia s'ha fet ama i senyora del territori. Les aus carronyaires disfruten del festí generós que solament la guerra els ofereix.

La claredat amb què s'hi presenten les conseqüències de la guerra és esgarrifosa sense haver de recórrer a atributs plàstics suggestius com ara contrallums, contorsions forçades o rictus deformes que augmentarien la sensació de neguit i desolació. No, Rousseau descriu l'escena amb una serenitat espectacular: en opinió d'uns a causa de la seua ignorància de l'art del dibuix i la pintura, per a altres per la necessitat explícita de mostrar la realitat sense exageracions ni ponderacions sentimentals.

En realitat, aquesta claredat tan sòbria és moltes vegades força més dura que algunes formes inflades de sensibleria i retòrica plàstica. I per això en aquesta pràctica de prescindir de les hipèrboles podem entendre certa doble intencionalitat de lectura: la naturalitat amb què la discòrdia galopa per sobre les restes humanes traïx la freqüència dels fets luctuosos. Així doncs, tindriem una ironia continguda amb una forta dosi de dolor no explícit, tan sols identificable per alguns. Ara, nosaltres, des de la distància del temps i de l'anàlisi, reconeixem en aquesta obra una nova ironia recòndita de caràcter cínic i cruel perquè les formes representades són contundents.

Les al·legories de Rousseau, però, no van ser interpretades així en la seua època, sinó que es van veure envoltades de la simpàtica tolerància dels seus contemporanis, els quals el titllaven d'innocent, ingenu i desconixedor de les pràctiques pictòriques:

En los paisajes urbanos, las figurillas diminutas se mueven con artificiosa y desfasada cadencia... en un "suplemento còmico".¹⁰⁴

Recordando a Paolo Uccello, tal vez he nombrado al único artista europeo al que pueda compararse Henri Rousseau. Igual que aquél, vive en un mundo extraño, fantástico y real a la vez, presente y lejano, a veces còmico y a veces trágico: como aquél, se complace en la gracia lujurante de las plantas, de los frutos y las flores, en la compañía imaginaria de animales, de fieras y pájaros; pasa, como él la vida en un trabajo ignorado, íntimo y paciente, saludado por risas y burlas cada vez que sale de su soledad para mostrar al mundo el fruto de sus esfuerzos¹⁰⁵.

¹⁰⁴ PRADO, J.M., (1994)

¹⁰⁵ SOFFICI, A., *Henri Rousseau*, article publicat a LA VOCE, el 15 de setembre de 1910.

Més tard els historiadors i crítics han sabut valorar la seva jugada irònica:

Pocos se daban cuenta de la revolución a la que llegaba el aduanero, pocos comprendían el significado de aquella pintura tan estupendamente “equivocada”.

Aun sus cuadros más “equivocados” contienen un significado y una lección.¹⁰⁶

De la resta d'artistes europeus actius durant la segona meitat del segle XIX, no analitzarem cap figura representativa de plasticitat irònica, tot i que alguns artistes practicaren, en ocasions concretes, alguna de les varietats: la caricatura política de Tranquillo Cremona a Itàlia, que, en realitat, seguia l'exemple dels caricaturistes francesos; o cert al·legorisme literari practicat per Max Klinguer a Alemanya, el qual també havia après de la productiva creativitat francesa de l'època, i finalment l'art anglès que descrivia anècdotes humorístiques habituals de personatges marginals i del món de la nit i la faràndula, fins que pren força el corrent prerrafaelita.

Dins el Modernisme també podem trobar exemples d'obres iròniques. En qualsevol cas, però, es tractaria de mostres anecdòtiques dins un conjunt caracteritzat per la bellesa i l'harmonia de línies més que no pas per la intenció comunicativa irònica. També és cert que bé podria interpretar-se tot el desenvolupament modernista com la contrapartida irònica a la reacció estricta, severa i escrupulosa amb què la puixant burgesia europea pretén destacar. Argan¹⁰⁷ escull com a exemple d'aquest fet l'arquitectura d'Otto Wagner: rígida, rigorosa, exacta..., i la del seu alumne Joseph Olbrich, molt més mundana i *garbosamente irònica*.

Els darrers anys del segle XIX i encara sota el predomini modernista en l'art europeu, dos importants figures destaquen a l'apartar-se obertament de la línia global artística: James Ensor i Edvard Munch.

De la tradició flamenca de Bosch i Bruegel arrenquen l'ànim càustic i l'humor negre de l'obra d'Ensor. El conjunt de la seua pintura és la crítica de la burgesia, d'una burgesia provinciana a la qual ell mateix pertanyia. Dissonàncies estridents entre els personatges representats i la utilització de xocants combinacions cromàtiques o agressives i ràpides pinzellades gestuals, van allunyar la pintura d'Ensor de la tradició impressionista més límpida.

A més de la pura expressió plàstica, els títols dels seus quadres ajudaven l'espectador a interpretar la sordidesa dels sentiments humans i a veure-hi el fons

¹⁰⁶ AA.DD., (1972)

¹⁰⁷ ARGAN, *Op.cit.*

anímic dels personatges¹⁰⁸. Ens trobem, doncs, davant un altre exemple d'ironia en què conflueixen la caricatura satírica de les imatges amb el text (epigrama) mordaç i cruel. La deformació caricaturesca d'Ensor permet a l'espectador captar l'alienació de l'individu torturat en un món adolorit i turmentat; li permet comprendre la crisi continuada en què els humans naufraguen, absorbits pels convencionalismes socials i les inclinacions malaltisses. La universalitat d'aquest discurs converteix Ensor en un còmplice del seu públic: ell mateix és *denunciat i denunciant* amb els seus espectadors.

La caricatura de James Ensor representa precisament el pol contrari a l'expressió de Rousseau abans analitzada, l'exageració de les faccions i dels volums tant dels cossos com dels paisatges són dutes fins a l'extrem de substituir l'autèntica forma. Les noietes agradables i rialleres es converteixen en larves sinuoses i fosques; la fina i delicada nuesa femenina dels impressionistes és substituïda per esperpèntics esquelets i les tènues i fines flors de colors frescos, per esguerros de roba vella i rebregada.

Tan extrema és la caricaturització expressionista que determinats quadres podrien ser analitzats més com a al·legories que com a caricatures. Serien els casos en què la substitució d'uns elements per uns altres no deixa lloc a dubtes. En l'obra *Entrada de Crist en Brussel·les*¹⁰⁹ Ensor converteix l'esdeveniment místic i religiós de la resurrecció en una espècie de manifestació reivindicativa on la figura menys important és la del personatge del Crist rediu i on les palmes que porten els fidels, símbol d'al·legria i de goig, són descaradament substituïdes per pancartes i panflets ridiculitzadors de l'habitual gregarietat de les masses. Si bé les pancartes podrien ser una al·legoria de les palmes festives, en general, però, l'obra és una caricatura social en què la crítica és punyent i corrosiva; una caricatura cínica.

Paral·lelament a Ensor, el noruec Eduard Munch desenvolupava un treball que si bé es mantenia en la mateixa línia crítica, també hi marcava certes diferències. L'obra plàstica de Munch està directament lligada a les reflexions filosòfiques de Kierkegaard. El cinisme corrossiu i fatalista d'Ensor es converteix en Munch en la intenció de provocar l'espectador per a gairebé *obligar-lo* a adonar-se dels judicis ètics acceptats tant socialment com individualment. Aquesta mena d'*obligació* pot provocar en alguns receptors el desànim més negatiu, evidentment; però, en altres pot provocar una reacció conduent a la lluita i a la implicació personal en la recerca d'una possible solució al problema plantejat per aquell desafiament.

¹⁰⁸ ENSOR, James, *La caiguda dels àngels rebels*, 1863. Oli sobre tela, 108x132 cm. Musée Royal des Beaux-Arts, Ambers.

En la coneguda obra de Munch titulada *El crit*¹¹⁰ podem observar com l'expressió del crit emès pel personatge principal és la paraula convertida en angoixa, el gest de perill que l'aterra és flagrant, i el color virulent i contrastat evoca el lligam entre la vida i la mort. Munch, però, no tanca el significat amb un esgarrifós cinisme, tal com hem pogut veure en les obres d'Ensor, sinó que expressa una obsessió, un estat anímic determinat, al qual pretén que també arribe l'espectador, provocant-lo a sentir allò més íntim de l'existència amb la interpretació del seu discurs i convertint-lo inevitablement en el seu còmplice.

Munch aconsegueix fer una burla cruel de la realitat, tot i que no és capaç de burlar-la. Ell és la víctima principal de les imatges que recrea: la malaltia, la soledat, l'adolescència, la vellesa, la gelosia, la desesperació... La burla crítica acaba per ser la mateixa expressió representada. La idea de la predestinació anguniosa plantejada per Kierkegaard troba realitat plàstica en Munch.

A França, Henri Matisse esdevindria important representant d'una tendència visualment molt distinta a la de Munch o la d'Ensor en la qual tota implicació social o política quedava inclosa en el conjunt cromàtic dels quadres. Lliures d'elements càustics i mordents l'únic símbol del qual se serviren els representants d'aquesta direcció va ser el color; per això, tot i que al principi conceberen l'art com un impuls vital, els *fauvistes* acabaren per afrontar un seguit de problemes pròpiament estètics.

*La joie de vivre*¹¹¹, per exemple, vol ser una imatge mítica i platònica del món. Solament el títol -l'alegria de viure- ja ens indica el tema de l'obra i ambdós àmbits (expressió oral i expressió plàstica) mostren un evident contrast amb la realitat: tots dos destil·len una fina i jovial ironia. La contradicció entre allò que és i allò que podria ser la vida és probablement el tema implícit. D'aquesta anàlisi sorgeix la idea d'entendre el quadre com una al·legoria irònica en la qual hi ha representat el contrari d'allò que es vol donar a entendre a l'espectador a través de la recreació d'escenes identificables però irreal. Així doncs, teòricament s'aconsegueix portar a l'observador a una reflexió en què és inevitable la dura comparació amb la realitat quotidiana.

Després de la Primera Guerra Mundial, un nou brot de compromís social envaeix la realitat artística a Alemanya. L'actitud dels primers expressionistes és revifada per les conseqüències de la guerra i dona lloc a la *nova objectivitat*. En la crítica satírica i corrosiva d'aquests realistes apareix, d'una banda, el medi ambient tecnificat de manera aberrant i, d'una altra, el gènere humà descrit sobre un

¹⁰⁹ ENSOR, James, *Entrada de Crist en Brussel·les*, 1888-89. Oli sobre tela, 254x431cm. Musée Royal des Beaux-Arts, Ambers.

¹¹⁰MUNCH, Eduard, *El crit*, 1893. 84 x 66 cm. Munch-Museet, Oslo.

desesperat escenari de misèria. L'home, immers en un paisatge industrial i degradat, apareix entre magmes d'edificis caricaturitzat i ridiculitzat, al mateix temps que mostra la seua part anímica més feble i delicada.

Un dels artistes que endeguen aquest procés de dismitificació dels representants de les classes poderoses alemanyes i que, a més a més, el duu fins a les darreres conseqüències és George Grosz, de l'obra del qual destaquen caricatures i dibuixos carregats d'amarga agressivitat.

*El general*¹¹² és una aquarel·la realitzada després de l'armistici que va posar fi a la Primera Guerra Mundial. En l'obra s'adverteix una ironia gens grata, gens alegre: el pobre militar prussià, ben caracteritzat amb el casc, el sabre i l'uniforme militar de la Primera Guerra, està interiorment tan vell i abatut (així ho expressa la seua mirada cansada) com exteriorment carregat de ferralla inútil, medalles i símbols militars que remeten a una glòria perduda.

Més tard, quan la persecució nazi l'obliga a exiliar-se als Estats Units, va desenvolupar una lluita política en què va denunciar obertament les classes militars i les dirigents responsables dels esclats bèl·lics, en general; i de la tendència totalitarista nazi en particular.

En *El general blanc*¹¹³, per exemple, uneix als dibuixos a ploma i pinzell un parell de frases curtes però concretes i directes escrites com si fossen dites pel general dibuixat:

*En virtut del poder executiu que ostento, des d'avui mateix queda prohibit el proletariat.*¹¹⁴

*Ja no reconec els partits, únicament reconec Baviera.*¹¹⁵

El distanciament que és capaç de mostrar Grosz i la fredor continguda en el tractament de les imatges, li permeten estalviar-se l'ús d'injúries directes i no haver de recórrer a l'insult verbal. Desenvolupa una anàlisi tan objectiva de la situació que la crueltat del fet es desplega davant tothom. D'aquesta manera, veiem com fins i tot uns anys abans del 1933 -l'any de l'apoteosi de la moltaldat nazi-, Grosz ja jutjava críticament l'actitud política i militar de les classes dirigents i augurava els desastres que esperaven la societat alemana.

¹¹¹MATISSE, Henri, *La Joie de vivre*, 1905-06. 174x238 cm. Barnes Foundation, Merion.

¹¹² GROSZ, George, *El general*, 1919. Aquarel·la, Galeria Claire Bernard, París

¹¹³ GROSZ, George, *El general blanco*, 1922. 52 x 46 cm. Col·lecció E.W.K., Berna.

¹¹⁴ JENTSCH, Ralph (1997).

¹¹⁵ JENTSCH, R. Op. Cit.

Tant en *El general* com en *El general blanc*, la descripció plàstica esdevé més cerebral que no pas emocional; la utilització de la caricatura és certament especial, perquè no exagera els trets dels personatges excessivament però el fort traç que els dibuixa serveix per a denunciar-los de forma clara. En ambdues obres, la simbologia tampoc és al·legòrica perquè únicament representa els elements reals dels ambients militars descrits; el significat, però, no deixa cap lloc al dubte. És evident que no existeix en aquestes obres la més mínima intenció de burla graciosa o riallera; ni l'artista ho pretenia ni cap espectador podria confondre's i trobar-la-hi. Algunes de les frases que acompanyen els dibuixos podrien ser analitzades, en *El general blanc*, per exemple, com a epigrames. Llavors es podria afirmar que són la versió verbal del mateix dibuix perquè participen de les mateixes característiques: frases fredes i distants; mai no són exagerades, ni rialleres, ni gracioses; no utilitzen al·legories ni comparacions i tenen, sens dubte, una forta càrrega expressiva que, unida a la del dibuix, devia fer l'efecte de veritables bombes en el si d'aquella societat castigada.

Aquesta manera de fer es podria, tanmateix, trobar en molts altres artistes pertanyents al grup de la Nova Objectivitat: Otto Dix, Max Beckmann, George Scholz Christian Schad entre els pintors i Karl Schmidt-Rottluff com a escultor.

Solament Schmidt-Rottluff va buscar en l'escultura un mitjà d'expressió per a l'esperit de la seua època. Amb llenguatge formal estàtic i absolutament aterrador, va crear un conjunt d'obres notables durant la Primera Guerra Mundial. La titulada *Obrer amb gorra*¹¹⁶ denuncia clarament l'aïllament i els abusos que patia la classe treballadora. En aquesta escultura interpretem la contradicció entre un bust rígid i digne, coronat per la categoria política, social o militar que li confereix la gorra, d'una banda; i les cames amputades dràsticament que impossibiliten qualsevol acció en tots els sentits, de l'altra. El resultat és una ironia caricaturesca afectada per un dur sentit cínic que descriu un estat cruel però real i la impossible materialització dels ideals de molts artistes i pensadors de l'època.

Als esdeveniments bèl·lics se'ls afegeix, tot seguit, el desenvolupament industrial i la crisi de l'artesanat amb l'adveniment del treball en cadena, repetitiu i gens creatiu, que desemboca en el que Marx anomena alienació. Els *fauves* consideraren l'art com una activitat oposada al treball industrial alienant i com a model creatiu per a canviar la situació no desitjada. D'aquí partiran els moviments del Cubisme, el Suprematisme i el Constructivisme.

¹¹⁶ SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl, *Obrer amb gorra*, 1920. Fusta, altura 66cm. Brücke-Museum, Berlín.

Paral·lelament a aquesta postura uns altres artistes consideraren que, atès aquest desenvolupament industrial ràpid i absorbent, l'art no tenia cabuda com a tal en una societat summament individualista i funcional. Aquesta postura va donar lloc a moviments com la pintura Metafísica, el Dadaisme i el Surrealisme.

En aquests tres darrers discursos podem retrobar el sentit irònic que hem vist per primera vegada en *Les Demoiselles des bords de la Seine* de Courbet, on la doble lectura facilita a l'observador una reflexió sobre el posicionament de l'art del moment respecte el seu context social i cultural.

D'entre les tres primeres tendències analitzarem la postura irònica de Picasso a partir d'una obra cubista, atès que hi destaca la voluntat de consumir l'allunyament definitiu de la pintura que imitava la realitat i la naturalesa, per tal d'intentar representar sistematitzadament l'espai i el moviment propis tant dels processos biològics com dels mecànics.

Prendrem com a exemple cubista *Les demoiselles d'Avignon*¹¹⁷, on és palès el furor instintiu i alhora cerebral del pintor. Una successió de figures s'agrupen en un espai dens del qual gairebé són presoneres. Els rostres de les figures de la dreta esdevenen màscares estranyes i al mateix temps ridícules i absurdes, formalment emparentades amb les africanes i conceptualment crítiques amb una realitat social habitual entre el món bohèmi dels artistes.

La cadència irònica s'inclina cap a la representació caricaturesca d'aquestes cares fortament expressives. Desmuntades la composició i l'estructura realistes, els materials de la desestructuració serveixen per a recomposar les figures de manera que obren pas a una possibilitat irònica: tant per les relacions insospitades que resulten de la combinació entre els elements, com per la implícita burla a les representacions formalment més apropades a la realitat. Aquesta doble característica irònica és prou clara en la majoria de retrats picassians de factura cubista. És la representació caricaturesca irònica dels tipus socials, a més de la ironia referida a les construccions plàstiques incapaces d'expressar l'evolució industrial abassegadora del moment.

Aquesta intenció d'oposició a la tradició figurativa va perdurar en el curs de la seua trajectòria, deixant entreveure contínuament a l'espectador el gest provocador de l'art en un temps canviant:

¹¹⁷ PICASSO, Pablo, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907. 244 x 233 cm. Museum of Modern Art. New York.

*Pasa de la descomposició cubista a una monumentalidad casi clásica (aunque irònica), de un límpido dibujo a lo Ingres a la deflagración de la forma, de un sosegado naturalismo a una violenta laceración de la imagen, de lo bello a lo horrendo*¹¹⁸

Les primeres manifestacions d'oposició al cubisme neixen al redós del mateix moviment i fan referència als procediments i a l'aspecte formal de les obres. D'entre tots els artistes de diverses disciplines que desenvolupen aquesta nova postura artística, Duchamp destaca per la seua càrrega irònica i la forta intenció inquietant respecte de l'evolució artística del cubisme, ja socialment acceptada.

Abans que Duchamp fos reconegut com artista, però, alguns dels seus primers dibuixos manifestaven ja una certa ironia. És el cas d'un parell d'il·lustracions realitzades el 1907: *Cotxe d'una taxista*¹¹⁹ i *Flirt*¹²⁰.

El 1907 Duchamp treballa de caricaturista per a una revista parisenca que li publica dibuixos satírics, de vegades fins i tot acompanyats de jocs de paraules doblement intencionats. La caricatura del cotxe de la dona taxista, (d'altra banda es tractava d'un cas bastant curiós en el món del treball a l'època) mostra un fragment del taxi aparcat davant l'entrada d'un hotel. Del cotxe solament hi ha el dibuix del seient on hauria d'estar la conductora, és a dir, la part que protagonitza el títol de l'obra.

*...una mujer taxista (...), que ha desaparecido con su cliente en el interior de un hotel mientras deja correr el taxímetro, cobrando así sus servicios por partida doble*¹²¹.

Flirt és un petit apunt arrodonit per una frase al peu escrita a mà pel propi artista la qual confereix caràcter irònic a l'obra:

Flirt contiene una inscripción basada en un juego de palabras en francés. Duchamp juega con el término piano de cola (piano à Queue) y la expresión piano acuoso (piano Aqueux):

¹¹⁸ ARGAN, *Op.cit.*

¹¹⁹ DUCHAMP, Marcel, *Femme-Cocher*, 1907. 32 x 25 cm. The Mary Sisler Collection, Courtesy Fourcade, Droll, Inc., New York.

¹²⁰ DUCHAMP, Marcel, *Flirt*, 1907. 32 x 45 cm. Col·lecció Arturo Schwarz, Milano.

¹²¹ MINK, Janis, (1994).

“Ell: ¿quiere usted que toque El Danubio Azul? Verá cómo el piano da la impresión que sugiere el título. Él (haciendo un chiste): eso no tiene nada de especial, señorita, es un piano acuoso.”¹²²

En totes dues obres la inscripció en forma d'epigrama completa la imatge per tal que l'espectador pugui trobar en ella la lectura sagaç d'una postura quasi missògina: en el primer cas acusa l'astuta picardia i la doble perfídia de la dona taxista, en el segon, evidencia la candidesa del sexe femení.

Ara bé, hom troba el seu cim irònic a partir del 1912, quan l'artista deixa pràcticament de pintar i desenvolupa l'art a través d'altres mitjans no pictòrics i completament innovadors. La ironia exposada per Marcel Duchamp compartia la condemna que Kandisky havia llençat contra el mercat de l'art i l'inflació en el preu de les obres; compartia el complex i obsessiu llenguatge plàstic de Raymond Roussel, i compartia el dubte fonamental sobre la possibilitat d'un coneixement científic objectiu exposat per Henri Poincaré durant el primer decenni del segle.

El conjunt format per la crítica a l'excessiva valoració econòmica de l'art, el llenguatge plàstic innovador i poc convencional i la posada en dubte de l'objectivitat científica provoquen en Duchamp una reacció constructiva a partir d'una expressió entre lúdica i científica, absurda i ridiculitzadora. Així doncs, trobem diferents tipus d'ironia en obres tan conegudes com ara *Nu baixant una escala, n°2*¹²³, *9 motlles virils*¹²⁴, *Trampa*¹²⁵, *Roda de bicicleta*¹²⁶, *Escorredor de botelles*¹²⁷, *Molí de xocolata n°2*¹²⁸, *Aire de París*¹²⁹, *Font*¹³⁰ o *La casada despallada pels seus solters, inclús*¹³¹, també coneguda com *El gran cristall*.

¹²² MINK, J., Op. cit.

¹²³ DUCHAMP, Marcel, *Nu descendant un escalier, n°2*, 1912. Oli sobre llenç, 146 x 89 cm. Philadelphia Museum of Art: Louise and Walter Arensberg Collection. Philadelphia.

¹²⁴ DUCHAMP, Marcel, *9 moules mâlic*, 1914-1915. Oli, plom i vidre, 66 x 101,2 cm. Rèplica de David Hamilton, 1966. Col·lecció Arturo Schwarz, Milano.

¹²⁵ DUCHAMP, Marcel, *Trébuchet*, 1917. *Ready-made*: penjador de fusta i metall fixat al terra, 11,7 x 100 cm. L'original va desaparèixer de The Mary Sisler Collection, Courtesy Fourcade, Droll, Inc. New York.

¹²⁶ DUCHAMP, Marcel, *Roue de bicyclette*, 1913. *Ready-made*: roda de bicicleta, diàmetre 64,8 cm. Muntada sobre un tamboret de 60,2 cm. d'altura. L'original va desaparèixer. Col·lecció Arturo Schwarz. Milano.

¹²⁷ DUCHAMP, Marcel, *Egouttoir (o Porte-bouteilles, o Hérisson)*, 1914/1964. *Ready-made*: escorredor d'ampolles de ferro galvanitzat. L'original va desaparèixer. 59 x 37 cm. Col·lecció Diana Vierny.

¹²⁸ DUCHAMP, Marcel, *Broyeuse de chocolat, n.º2*, 1914. Oli i llapis sobre tela, 65 x 54 cm. Philadelphia Museum of Art: Louise and Walter Arensberg Collection. Philadelphia.

¹²⁹ DUCHAMP, Marcel, *Aire de Paris*, 1919. *Ready-made*: ampolla de vidre, diàmetre 6,35 cm., d'alçada 13,3 cm. Philadelphia Museum of Art: Louise and Walter Arensberg Collection. Philadelphia.

¹³⁰ DUCHAMP, Marcel, *Fontaine*, 1917-1964. *Ready-made*: urinari de porcellana, 23,5 x 18 cm., alçada 60 cm. Col·lecció Arturo Schwarz. Milano.

¹³¹ DUCHAMP, Marcel, *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even or The Large Glass*, 1915-1923. Oli, vernís, plom, pols i vidre trencat, al·lumini, fusta i acer, 272,5 x 175,8 cm. Philadelphia Museum of Art, Bequest of Katherine S. Dreier. Philadelphia.

Els comentaris de Janis Mink¹³² sobre *Molí de xocolata* expliquen que Duchamp utilitza les connotacions sensuals de la xocolata com una metàfora sexual, i la imatge mecànica oferida pels fils col·locats de forma radial geomètricament exacta, com a metàfora de la realització física de l'acte onanista. Tot plegat *Broyeuse de chocolat n° 2*, esdevindria la representació de la masturbació. A partir d'aquesta anàlisi, podem interpretar l'obra com la ironia al·legòrica d'una activitat humana que l'artista s'encarrega de desmitificar.

L'obra més revulsiva de Duchamp, però, va ser *Nu descendant un escalier, n°2*, en què la figura nua no es veu enlloc i tots els atributs humans queden sotmesos a la representació bidimensional de reiterats moviments mecànics. El resultat és radicalment diferent dels avenços dels pintors cubistes i l'artista hi fa pública la seua crítica a l'aura d'idolatria de què s'havien envoltat els pintors parisencs del moment.

Ens trobem, doncs, amb el plantejament que ja havíem assenyalat anteriorment: a través de l'obra, l'artista convida l'espectador a reflexionar sobre el posicionament de l'art i la seua ostentació intel·lectual. Aquest quadre és rebutjat i criticat en tots els cercles artístics de la capital francesa, que es neguen a exhibir-lo en mostres i exposicions públiques. Duchamp reobri així el debat sobre la naturalesa de l'art i la figura de l'artista.

Amb el quadre *La casada despullada pels seus solters, inclús o El gran cristall* l'artista enfronta obertament aquesta controvèrsia. Segons Mink, aquesta obra sembla, per les seues dimensions i materials, l'aparador d'uns grans magatzems i recorda l'arquitectura de vidre i metall de principis de segle. Visualment s'allunya de la consciència constructiva cubista exclusiva de les creacions pictòriques: la màquina fabricada confereix connotacions poètiques i evoca processos evolutius de naturalesa humana. En ella recupera molts dels elements d'altres obres com ara el molí de xocolata, el qual, tal com explicava el mateix artista, els solters d'*El gran cristall* hauran de fer rodar.

Són diverses les lectures iròniques atribuïdes a aquest quadre i també els punts de vista des dels quals, a la llum de la nostra proposta, hi podem analitzar la ironia. D'una banda, el cúmul d'al·legories de la naturalesa sexual que l'artista exposa; d'una altra banda, la crítica a l'excessiva valoració de les habilitats plàstiques dels pintors, ridiculitzada per una composició de materials impropis de la tradició pictòrica i, finalment, el fet que el conjunt aparega englobat sota un títol referent a la simbologia de l'obra que actua a manera d'epigrama.

¹³² MINK, J. Op. cit.

Tot això a part dels *ready-mades*. Marcel Duchamp acaba utilitzant nous mòduls de producció artística al proclamar com a obres d'art, amb títols fantàstics i fins i tot grandiloqüents, productes manufacturats en sèrie. Amb els *ready-mades* l'art contemporani assumeix una nova postura en relació a la realitat i esdevé testimoni referencial de la societat, capaç de manifestar ideologies, coneixements i propòsits de manera que aquests siguin més importants que el producte material acabat de la producció artística.

Font, Aire de París, Roda de bicicleta o Escorredor de botelles són objectes de consum prefabricats, produïts de forma industrial, que Duchamp declara obres artístiques sense haver alterat en absolut el seu aspecte, amb la intenció d'aconseguir una aproximació de l'art a la realitat més quotidiana. Amb aquesta estratègia, tanmateix, reivindica per a aquests objectes la categoria artística i fa vots perquè l'art s'integre estèticament en l'esdevenir diari.

Eduardo Westerdahl¹³³ veu en els *ready-mades* la intenció que aquí hem definit com a lúdica. Segons ell, l'acte lúdic permet a l'artista salvar l'objecte anònim i alliberar-lo de les seua condició estandarditzada per a proclamar-lo independent. En efecte, la intenció lúdica té el propòsit de lliurar els continguts del seu caràcter seriós; els *ready-mades*, a més a més, projecten una nova significació interpretativa per a aquests objectes. Així doncs, es tracta d'al·legories satíriques amb certa voluntat lúdica proposada per l'autor.

Finalment, cal recordar la referència a Courbet i la relació que precisament Duchamp mantenia amb l'obra d'aquell artista.

Courbet, tal com hem remarcat, va abocar, per primer cop, l'espectador a una reflexió sobre les representacions pictòriques. En el quadre analitzat, *Les Demoiselles des bords de la Seine*, s'observa com es ridiculitza la devoció per la imitació sempre embellidora i perfeccionadora de la realitat, habitual dels pintors romàntics; i de com Courbet actua deliberadament en contra pintant escenes carregades de veracitat i lletjor quotidianes.

Paral·lelament, Duchamp aprofundeix en la realitat quotidiana amb l'expressió dels seus habituals objectes artístics. Tant és així que mentre treballava en la reproducció reduïda de les seues obres per a un museu portàtil, va escriure :

¹³³ AA.DD. (1986).

*Hubo un momento en el que me preguntaba si los Courbet eran en vez de pinturas al óleo trozos de paisaje en miniatura vistos a través de un cristal reductor*¹³⁴.

Duchamp, doncs, va exemplificar els diferents vessants irònics amb originalitat i innovació i, amb altres creadors coetanis, va iniciar un corrent fonamental en el desenvolupament dels conceptes artístics contemporanis i posteriors a ell en què la ironia havia d'ocupar un lloc bàsic. Ho veiem en artistes com Picabia, per exemple.

En l'obra de Francis Picabia anomenada *Portrait of Cézanne*¹³⁵ la ironia esdevé una representació zooantropoidea de caracter cínic i cruel crítica amb la tradició pictòrica. La desestructuració de les formes artístiques tradicionals es manifesta constantment en aquest tipus d'obres: la poesia es presenta entretallada, la música, sorollosa, i l'art visual ple de pedaços i deixalles. És el cas d'aquesta representació, en la qual Picabia va utilitzar, per a ridiculitzar els pintors que imiten la naturalesa, el símbol d'una mona de peluix.

Per enèsima vegada hi apareix la mona en la història de les representacions artístiques com a símbol ridiculitzador de l'activitat humana. Representació zooantropoidea punyent que, a més de la crítica destructiva implícita en el suport físic, va acompanyada del complement verbal d'un títol que funciona com a identificador directe de la imatge.

Afincat a França l'espanyol Julio González desenvolupa cap als anys 30 un cúmul d'innovacions escultòriques, bàsicament amb ferro soldat, plenes d'elements que suggereixen formes de personal interpretació. Així doncs, *Hombre cactus*¹³⁶, per exemple, és una escultura dominada per la verticalitat de les línies rectes i contundents del ferro forjat que, combinant la mimesi de l'home amb l'esquerpa naturalesa del cactus, ofereixen una representació carregada de crueltat i rigidesa que molt bé podria ser llegida com la ironia al·legòrica d'un tipus de comportament humà.

En els anys 30, González va avançar en la simplificació de formes i la reducció de línies i va aconseguir unes construccions geomètriques explosives en què la vivacitat de la imatge duu l'espectador a imaginar caps i cossos esperpènticament

¹³⁴ Fragment de l'assaig *Pictures*, escrit per Duchamp el 1934 i reproduït al llibre de Mink que citem.

¹³⁵ PICABIA, Francis, *Portrait of Cézanne*, c. 1920. Original desaparegut. Reproducció coneguda editada per Cannibale (París), 25 d'abril de 1920.

¹³⁶ GONZÁLEZ, Julio, *Hombre cactus I.*, 1939. Ferro forjat. 65,5 x 27,5 x 15,5 cm. Col·lecció privada. París.

irònics. *El túnel*, per exemple, és l'àlies de l'escultura d'un cap titulada precisament així: *Cabeza*¹³⁷, en què els espectadors hi han vist una ironia epigramàtica. El sobrenom d'*El túnel* al·ludeix a la foscor de la ment humana. En l'obra *Arlequín*¹³⁸ l'expressió còmica del personatge típic de l'antiga comèdia italiana esdevé una ridícula màscara plana de nas protuberant amb aire d'ironia caricaturescament satírica.

L'any 1910 va arribar a París el rus Marc Chagall. Havia participat en la revolució socialista, tot i no intervenir en la revolució tecnològica. El seu interès plàstic se centrava en les possibilitats narratives dels quadres. Malgrat que es desplaçà a París, mai no s'allunyà de les tradicions russa i jueva, i mercès a la seua atenció a la narrativa popular ha estat comparat amb Bruegel¹³⁹. L'obra *Boda russa*¹⁴⁰, per exemple, conté les claus d'un quadre de gènere de temàtica i títol semblant a *Noces a pagès del geni flamenc*: ambdues són descripcions d'una realitat rural on les figures senzilles estan immerses en l'escenari d'un determinat rerefons cultural. Normalment, però, les obres de Chagall perdien la relació amb la realitat i solament existia un compromís real amb la trama de la seua vida interior. Per això les representacions es mostren iròniques amb tot ordre plàstic establert.

A diferència de Bruegel, però, Chagall no pretén cap lectura irònica del comportament humà i, malgrat la comparació entre ells, en les obres del segon ens hem de limitar a interpretar metàfores, moltes vegades representades per animals, com a símbols explicatius d'una narració; sense intenció de trobar en ells la desaprovació hostil. *El cant del gall*¹⁴¹, per exemple, és un quadre carregat de simbologia: un gall que pot pondre ous; una vaca bisexuada amb dos rostres humans: un de masculí i un altre de femení; la lluna en forma de falç; un arbre invertit....

*La aurora, en la que canta el gallo, desplaza lentamente a la obscuridad de la noche, la esfera de los amantes. Quizá el cuadro documente también el principio de una nueva esperanza, en vista de la previsible derrota del nacionalsocialismo*¹⁴².

Per tant, malgrat la puntual observació d'Argan assenyalada anteriorment (la intenció narrativa popular), creiem que el tipus de metàfora de Chagall, moltes

¹³⁷ GONZÁLEZ, Juio, *Cabeza* (coneguda com *El túnel*), 1932-1933. Ferro; 46 x 22 x 40 cm. Tate Gallery. Londres.

¹³⁸ GONZÁLEZ, Juio, *Arlequín*, 1927-1930. Ferro forjat; 43 x 30 x 30 cm. Col·lecció privada. París.

¹³⁹ ARGAN, Op. cit.

¹⁴⁰ CHAGALL, Marc, *La boda russa* 9. Oli sobre tela. Col·lecció E. G. Bührle. Zurich.

¹⁴¹ CHAGALL, Marc, *El cant del gall*, 1944. Oli sobre tela. 92,5 x 74,5 cm. Col·lecció Katherine Smith Miller i Lance Smith Miller.

¹⁴² WALTHER, I. F.; METZGER, R., (1999).

vegades recurrent a la fauna, pel que a la interpretació irònica es refereix, resulta més similar a les representacions medievals, que intenten allisonar l'espectador amb el que podríem anomenar un *llenguatge* popular. Aquest és el cas de les il·lustracions que l'artista realitza per a les *Fables* de La Fontaine impreses el 1952.

D'altra banda, però, l'estructura voluntàriament il·lògica del món imaginat, màgic, lúdic o oníric, per Chagall ens acosta a les associacions d'idees dels surrealistes Magritte, De Chirico o Man Ray.

La combinació d'imatges versemblants i contextos que els són aliens o bé els elements convencionals associats de forma que vulneren les solucions naturals, afavoreixen resultats exagerats, escandalosos i enigmàtics habituals entre les representacions surrealistes.

Argan explica que les propostes surrealistes van ser ben acollides per la societat perquè aquella visió aparentment divertida de la realitat no implicava res més seriós (cosa que sí ocorria amb l'art constructivista del socialisme soviètic)¹⁴³. Així és com el mecanisme psicològic surrealista reacciona contra la monotonia: alterant les situacions habituals, però sense intentar canviar-les, trencant, d'aquesta forma, els esquemes normals i provocant l'escàndol social.

Magritte representa retrats en què canvia els rostres per altres elements completament identificables, com és el cas de l'home que té per cap una poma verda. Aquesta relació produeix en l'espectador la sensació d'un enigma inesperat que es correspon amb la identificació conceptual de la imatge. En aquesta mateixa línia trobem una imatge de Man Ray que consisteix en una planxa en la base de la qual s'alinen un seguit de punxes que la fan inservible per a la funció per què ha estat dissenyada.¹⁴⁴ o la fotografia d'una taça de te completament folrada de pell de Meret Openheim¹⁴⁵. També hi ha aquella imatge de Man Ray en què s'ironitza sobre l'obra d'Ingres que hem comparat amb la de Toulouse-Lautrec, una ironia que té per objectiu el puritanisme academicista pictòric. Totes aquestes imatges, i moltes d'altres en aquesta línia, exigeixen una participació intel·lectual per part de l'observador.

Ara bé, si la referència de l'autor fos única i absolutament clara, la ironia que hauria d'entendre l'espectador estaria relacionada amb la intenció concreta del creador i no és aquest el cas de Magritte. Partint de la base que, en general, el surrealisme pretén l'escàndol social, les particularitats de cada obra de Magritte no

¹⁴³ ARGAN, *Op. cit.*

¹⁴⁴ RAY, Man, *Regal*, 1921. Ferro, 16 x 10 cm. Col·lecció Morton G. Neumann. Chicago.

queden tancades en una sola interpretació irònica atès que cada espectador és lliure d'entendre-les segons la pròpia disposició. Ara bé, segons la forma gràfica adoptada per aquest artista, en funció l'estructura plantejada en aquest estudi la categoria irònica que predomina en les seues representacions és l'al·legoria, la qual obliga, a través d'objectes recognoscibles, a relacionar les imatges amb actituds humanes habituals. Així ho explica Foucault quan planteja la necessitat de la participació intel·lectual de l'espectador:

En esta perspectiva es importante mantener una rigurosa mala fe, una técnica de severa incomprensión. Magritte odia la contemplación (“El cuadro perfecto no permite la contemplación, sentimiento trivial y desprovisto de interés...”) y pide una participación intelectual en sus cuadros, que són instrumentos para pensar...¹⁴⁶

La concepció de Magritte d'una interacció entre pintura i poesia, objecte i idea, magia i reflexió es manifesta sobretot en les obres en què es nega verbalment la identitat de l'objecte reproduït. És el cas de la pipa pintada amb el títol de *Ceci n'est pas une pipe*¹⁴⁷, portat fins a l'extrem quan, quaranta anys més tard, poc temps abans de morir, Magritte va repetir el tema i aquest cop el quadre de la pipa amb títol inclòs apareixia col·locat en un cavallet dins d'un quadre més gran que contenia una pipa més gran que pul·lulava en l'espai buit. De nou un títol irònic: *Els dos misteris*¹⁴⁸. En totes dues obres es fa referència al fet que una pipa pintada no és una pipa real; i la pipa que pul·lula en l'espai de la segona versió posa encara més èmfasi en aquesta constatació malgrat no ser ni més real ni més tangible que la pipa original, sinó únicament una reproducció seua. En aquests dos casos la ironia de les obres vindria donada per la doble interpretació que permet el títol, per això es podria incloure dins el grup de les ironies epigramàtiques, ja que si no fos per la intenció provocadora del títol, la imatge per ella mateixa no oferiria la complexitat que ara hi trobem òbvia.

L'altre vessant abans esmentat del mateix concepte és el que tenim en les imatges fotografiades per Man Ray, en les quals les associacions d'elements donen lloc a la creació d'objectes nous. A penes modifiquen, però, el resultat visual, tot i que inclouen la intenció de trastornar el concepte que evoquen. La classificació d'aquestes creacions és una mica més complexa: les consideràrem iròniques en tant que la creació dels nous objectes, realment impracticables, té aires de rebel·lia, ara

¹⁴⁵ OPPENHEIM, Meret, *Le déjeuner en fourrure*, 1936. Taça 10,9 cm.; platet 23,7 cm.; cullereta 20,2 cm.; altura:7,3 cm. The Museum of Modern Art. New York.

¹⁴⁶ FOUCAULT, Michel, (1989).

¹⁴⁷ MAGRITTE, René, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928-29. 62,2 x 81 cm. County Museum of Art. Los Angeles.

¹⁴⁸ MAGRITTE, René, *Els dos misteris*, 1967. Mr. & Mrs. Terry Smel Collection. New York.

bé, aquest punt corrosiu que posseeixen els acosta a un cert cinisme certament exagerat i escandalós.

Finalment assenyalarem que trobem el mateix tipus d'intenció en el plantejament de les seues escultures mòbils de Calder. El moviment d'aquestes peces desvia el pensament de l'espectador del concepte d'obra artística i determina sembla suggerir com a finalitat la diversió del públic, que al tocar un element de qualsevol construcció desencadena el moviment de totes les altres. Per una estona, l'espectador actua com a creador: creador del moviment de les peces que serà més o menys ràpid, més o menys exagerat, més o menys prolongat... segons la intensitat de la pressió que hom hi ha exercit. Aquest moviment recorda més el ritme natural de les branques que oscil·len al vent, que no pas el del moviment mecànic que sorgeix de la creació tècnica.

La contradicció que aquestes creacions mantenen entre l'element natural i l'artificial, d'una banda, i la contradicció entre el reconeixement del paper de l'artista i la espontània participació de l'espectador, de l'altra, possibiliten la lectura irònica d'una obra lúdica que diverteix l'artista i els observadors al mateix temps perquè determina un espai creatiu per al públic. Una ironia lúdica que, amb el convit a la participació en el joc, relativitza la denúncia desagradable a l'actual forma de viure dels humans: sempre rodejats d'objectes grisos d'ús pràctic i de formes estandaritzades que surten de les factories.

L'obra de Calder mostra una notable diferència respecte tots els altres exemples analitzats fins ara en aquest estudi: els mòbils calderians no són imatges figuratives. Per això cal remarcar que les formes que planen com estels o braços de molins de vent (segons la visió d'Argan¹⁴⁹) no tenen cap referent humà, són elements que junts creen un ritme natural malgrat tractar-se d'un producte artificial.

Sembla oportú, doncs, deixar l'anàlisi irònica d'obres abstractes o no figuratives en aquest punt, donats l'estructura i plantejament d'aquest treball i tenint en compte que la subtileza d'un discurs irònic darrere de formes abstractes entra en el terreny de la percepció més subjectiva per part de l'espectador. Evidentment la ironia s'expressa millor en les obres que recomponen -perquè prèviament han descompost- una imatge del món que té a veure amb els nostres mecanismes perceptius d'integració de la realitat. A més a més, com ja hem repetit en diverses ocasions, la ironia implica certa intenció de denúncia i per tal d'ampliar el cercle de testimonis d'aquesta denúncia li convé la utilització de la figuració com a llenguatge

¹⁴⁹ ARGAN, *Op. Cit.*

expressiu. Allò purament abstracte és tant conceptual que l'univers del missatge és molt minoritari, o millor dit, l'emissor deixa de ser l'amo del missatge i la subjectivitat de l'espectador domina el conjunt.

En aquesta línia de la representació figurativa s'exposen moltes de les obres escultòriques dadaistes i també de les surrealistes. Caldria fer un rigorós pentinat anual de les obres realitzades per separar les figuratives de les abstractes. Sense plantejar-nos dur a terme aquest exercici de recerca exhaustiva, descriurem i estudiarem les que creiem més interessants i representatives en el desenvolupament de la nostra cultura artística.

Plantejarem l'anàlisi d'una obra de Max Ernst de la qual es conserva una rèplica aproximada, *Capricorn*¹⁵⁰, una mena de retrat de família on apareixen la muller de l'autor, amb l'aspecte gràcil d'una sirena, ornada amb un barret en forma de peix; els dos gossos familiars i ell mateix, en un posat autoritari i sostenint el ceptre del poder a la mà dreta, amb l'aparença d'un ídol del zodíac. Hi tenim, doncs, un antropomorfisme clar: els animals escollits representen, amb una ironia zooantropoidea, els trets destacats dels personatges amb la sàtira burleta que les bèsties poden conferir a les actituds humanes.

A Suïssa l'escultor Bernhard Luginbühl va recollir l'herència de molts escultors que treballaren el ferro amb domini i precisió (bastants d'ells foren espanyols, com Julio González, Pablo Gargallo o Eduardo Chillida). Ell, però, va canviar el material de partida i, en comptes de treballar el ferro des de la fundició, es va dedicar a ensamblar elements estructurals de producció industrial i peces mecàniques habitualment construïdes amb ferro. Aquests ensamblatges oferiren com a resultat les construccions metàl·liques gegantines que dominaren la seua obra a partir de mitjans dels cinquanta. En la dècada següent aquelles construccions es convertiren en siluetes d'animals amb una forta expressivitat grotesca¹⁵¹. De nou una ironia zooantropoidea satírica quasi precursora de les alegories de Tinguely.

L'italià Giorgio De Chirico és un important representant de l'anomenada Pintura Metafísica, a la qual s'arriba com a resultat d'una reflexió sobre l'herència dels grans mestres italians, amb aquell sever llenguatge formal que enaltia allò imponent, allò majestuós com a realitat ideal. La Pintura Metafísica pretén recuperar aquell esperit i ho aconsegueix alliberant els elements pintats de la lògica funcional i restituint-los en el quadre al màgic assossec del seu aïllament. Aquesta

¹⁵⁰ ERNST, Max, *Capricorn*, 1948-1964. Bronze; 240 x 205 x 130 cm. Col·lecció privada. Estats Units.

¹⁵¹ LUGINBÜHL, Bernhard, *Petit ciclop*, 1967. Ferro pintat de roig. 292 x 485 x 300 cm. Hamburger Kunsthalle. Hamburg.

incomunicació entre els objectes provoca una sensació enigmàtica sobre l'espectador, que hi percep un èmfasi entre patètic i poètic. El resultat d'aquest tipus de composició mostra un accent irònicament sol·lemne.

El conjunt de símbols representats habitualment en les obres de De Chirico el formen elements com ara xemeneies de fàbriques, trens de vapor que circulen en la llunyania, maniquís hieràtics sencers o fragmentats, figures de guix, columnes i trossos d'arquitectures de factura clàssica, caixes de totes les mides i objectes misteriosament embolicats. Amb aquests materials l'artista aconsegueix un tipus de composició en què els fons es confonen amb les figures i els objectes; els colors se solidifiquen en una saturació concreta; el temps s'atura, s'estanca....Tot existeix amb una escrupulositat freda, una objectivitat diríem, que aïlla la pintura de la realitat.

És inútil cercar una significació a cadascun dels símbols de De Chirico, la ironia dels seus quadres no és pas una ironia al·legòrica de la societat o del comportament humà, identificable a partir dels elements escollits. Es tracta de manifestar un desig pel retorn a l'ordre plàstic en contra de les tendències modernes i els símbols escollits són al·legories que suggereixen significats ambigus i conviden al dubte i al replantejament estètic.

A l'Amèrica Llatina, principalment en els països on més tràgica era la situació del proletariat indígena, l'art s'ha mostrat crític amb l'estat polític i ha contribuït a denunciar les forces repressives del poder. Així, els murals de Rivera primer i de Siqueiros més endavant reflecteixen una concepció del món grandiosa però dramàtica.

Les obres d'aquests artistes estan carregades d'elements simbòlics capaços de transmetre el patetisme i la tragèdia dels aborígens durament explotats pels *colonitzadors*. És en relació amb aquest interès que artistes com aquests intenten recuperar l'estètica tradicional en les representacions plàstiques enmig de les influències europees amb què conviuen.

Així doncs, trobem gravats comparables amb el tractament *goyesco* dels temes, com és el cas del de José Guadalupe Posada¹⁵², el qual mostra una notable semblança temàtica i compositiva amb l'obra de Goya *Saturno devorando a uno de sus hijos*¹⁵³, pertanyent al conjunt de les pintures negres.

¹⁵² GUADALUPE POSADA, José, *Grabado*, 1851. Aguascalientes, México.

¹⁵³ GOYA, F., *Saturno devorando a uno de sus hijos*, 1821-23. Museo del Prado, Madrid.

A Europa, a partir de De Chirico, les escenes clàssiques es transformaren en visions de malsons. Ja preparat el terreny amb les situacions paradoxals que havia plantejat el Dadaisme, el Surrealisme portà a la categoria de sistema estructural la presentació inharmonica i dissonant de les imatges.

Paul Delvaux treballa constantment amb les imatges del subconscient i sobretot amb les de naturalesa eròtica. *Les fases de la lluna*¹⁵⁴, per exemple n'és una mostra en què la vida, la sexualitat i la mort deambulen juntament enmig d'una atmosfera fantàstica i les figures femenines són representades com a simples objectes decoratius. Tot plegat pot ser entès com una ironia al·legòrica quasi cínica pel que té de ridiculitzadora i de pejorativa.

En aquesta línia, Salvador Dalí ofereix una visió onírica i plena d'implicacions sexuals i d'intensos deliris de grandesa. Influït poderosament per les teories freudianes, en ell la ironia es converteix en simbolisme exagerat, retòric i desproporcionadament sagrat. L'obra de Dalí és plena de trets bufonescs, exegerats i grotescament còmics, de visions al·lucinades, sàdiques, masoquistes i compulsivament neuròtiques conformant un conjunt plàstic original que ell va anomenar paranoicocrític.

Es podria trobar una lectura irònica als famosos rellotges tous del quadre *La persistència de la memòria*¹⁵⁵ quan són interpretats com una al·legoria obsessiva de l'activitat mundana i reiteradament esnob de la societat:

*Los relojes blandos: no són nada más que camemberts paranoico-críticos, amables y extravagantes que se encuentran fuera del tiempo y el espacio*¹⁵⁶.

També cabria, com un altre exemple, una interpretació ironicocaricaturesca de la instal·lació que representa la cara de l'actriu Mae West¹⁵⁷, en la qual la ridiculització i l'enaltiment del personatge es troben en una intrigant i curiosa realització tridimensional.

Els surrealistes van reunir molts i molt diversos antecessors per a legitimar els seus esforços: El Bosco, Bruegel, Arcimboldo, Piranesi, Fuseli, Blake, Goya, Redon, Rousseau, Moreau, Chagall, Klee, Léger i Brancusi entre els pintors, i Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont i el marquès de Sade entre els literats. Amb les influències

¹⁵⁴ DELVAUX, Paul, *Les fases de la lluna*, 1939. 139,7 x 160 cm. The Museum of Modern Art. New York.

¹⁵⁵ DALÍ, Salvador, *La persistència de la memòria*, (Relojes blandos), 1931. 24 x 33 cm. The Museum of Modern Art. New York.

¹⁵⁶ Paraules de Salvador Dalí reproduïdes de RUHRBERG *et alii* (1999).

de tots ells més l'amor per la llibertat i el seu extremat sentit individualista i anàrquic, alguns artistes adoptaren postures plàstiques virtuosistes, amanerades i exemptes de crítica, davant les doctrines socials i polítiques més totalitàries. Malgrat els antecessors i els principis teòrics, però, en obres de destacats autors acaben desapareixent la ironia i la capacitat de denúncia. De fet, artistes de generacions posteriors com Roberto Matta, Wilfredo Lam o més joves encara com Konrad Klapheck, Rebecca Horn o Jannis Kounellis han desenvolupat variacions deliberadament iròniques del tema surrealista. És a dir, la possible ironia surrealista es va convertir en excentricitat retòrica i monomaniàca fins al punt que artistes posteriors n'han fet el blanc de les pròpies creacions iròniques.

La postura de Matta és la d'una crítica radical, amarga i sarcàstica, de les classes benestants d'una societat amb profundes diferències socials. Ara bé, la seua plàstica es desenvolupa en una factura abstracta, per això si bé el seu intent d'enfrontar-se a una realitat complexa i espantosa per a intentar canviar-la amb una pintura plena irada i protestatària és impressionant, no l'utilitzarem com a exemple en aquest estudi atès que la lectura irònica podria esdevenir pura especulació. I el mateix ocorre amb l'obra de Lam, el qual crea unes composicions carregades de trets grotescs i d'humor negre i explorava les profunditats de l'inconscient a través dels estudis psicològics de Carl Gustav Jung.

En el camp de l'escultura cal assenyalar Henry Moore, el qual a nivell formal va evitar l'esquematisme mentre impregnava conceptualment les seues obres d'una expressivitat i una passió que obrien la possibilitat de la interpretació irònica. És el cas de l'obra *Rei i reina*¹⁵⁸, en què la tragèdia dels personatges reials quasi obliga a una representació patèticament ridícula comparable a la figura mitològica del déu Pan¹⁵⁹ o la del novel·lesc Quixot, segons explica Manfred Schneckeburger¹⁶⁰. Així doncs, ens trobem davant d'uns personatges tan adorables com ridículs, fàcilment emmarcables dins la caricatura humorística pel que tenen de còmics i risibles.

A Alemanya els artistes seguidors del Realisme Fantàstic propi de l'escola de Viena estaven fortament influïts per alguns dels més irònics clàssics de la història de la pintura, com ara Arcimboldo, El Bosco o Bruegel, però també desenvoluparen

¹⁵⁷ DALÍ, Salvador, *Cara de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*. 1934-35. Instal·lació al Museu Dalí. Figueres. Guache de 31 x 17 cm. The Art Institute of Chicago. Chicago.

¹⁵⁸ MOORE, Henry, *Rei i reina*, 1952-1953. Bronze, altura: 170 cm. Col·lecció W.J. Keswick. Escòcia.

¹⁵⁹ El déu Pan va néixer a l'Arcàdia, era el déu dels camps i dels pastors. Va arribar al món amb pates, unglots i banyes de boc i amb unes llargues i peludes orelles. La seua dida, Senoé i les altres nimfes de l'Arcàdia, en veure'l s'espantaren i llençaren un crit d'horror. A Mercuri, per contra: la criatura el va fer riure, així que el va pendre ben embolcallat i se l'endugué al cel, on la seua ridícula figura va servir de diversió als déus.

¹⁶⁰ VVAA, (1999).

representacions no figuratives. En aquest camí, per exemple, trobem encara la generació de Bruno Goller.

Goller va saber destacar la màgia íntima dels objectes femenins descobrint-hi una estranya vitalitat interna, un encant irresistible que atenuava amb un humor estrofolari i irònic. En les seues obres, els objectes, tot i ser estris d'ús quotidià, semblen allunyats de la realitat, com en una premonició de l'Art Pop americà. La utilització d'elements reals ens duu a interpretar els quadres d'aquest artista com a representacions ironicoal·legòriques no exemptes d'una certa sàtira burleta. Un exemple n'és l'obra *Gran aparador*¹⁶¹, en què els objectes expliquen històries: el maniquí del barret, per exemple, somriu amb coqueteria oferint-se còmplice a l'espectador.

Konrad Klapheck suma a l'herència figurativa i irònica de Goller la crítica a les postures dels surrealistes. El resultat són quadres carregats d'un humor fred i enginyosament irònic que compteta amb títols identificatius i alhora explicatius. Klapheck representa objectes banals, els aliena i els transforma en pseudoactors d'una comèdia humana al col·locar-los en situacions i posicions inhabituals. En *La guerra*¹⁶², per exemple, un seguit escrupolosament ordenat de premses perforadores marxen militarment envers l'espectador mentre proclamen una guerra que coincideix amb el títol del quadre. La ironia esdevé al mateix temps al·legòrica i epigramàtica i acompanyada per la ràbia cínica pròpia de la postura mordaç i destructiva de l'artista davant els conflictes bèl·lics.

Entre els pintors figuratius americans volem destacar l'obra d'Edward Hopper, el qual abans de la Segona Guerra Mundial evocava amb ironia l'aïllament dels habitants de la gran ciutat en obres que semblen compartir una mateixa mirada amb els *afiches* de Toulouse-Lautrec. La soledat i la falta de sentit de la vida destil·len en memorables símbols pictòrics presents també en l'obra del francès, per exemple en el llenç titulat *Noctàmbuls*¹⁶³, on es reflecteixen la compassió, l'empatia amb el destí de les classes populars, la vida en una societat massificada que acaba per rebutjar tot signe individualitzador. A l'igual que la de Toulouse-Lautrec, la ironia de Hopper és una ironia recòndita bastant cínica, perquè la representació d'uns escenaris molt concrets porta l'espectador a reconèixer l'acció destructiva de la societat. S'hi afegixen els recursos plàstics amb què és capaç de reflectir la càrrega psicològica dels

¹⁶¹ GOLLER, Bruno, *Gran aparador*, 1953. Oli sobre tela, 150 x 115 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf.

¹⁶² KLAPHECK, Konrad, *La Guerra*, 1965. Oli sobre tela, 145 x 200 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf.

¹⁶³ HOPPER, Edward, *Noctàmbuls*, 1942. Oli sobre tela. 76,2 x 152,4 cm. The Art Institute of Chicago. Chicago.

personatges retratats, la gravetat de l'ambient que els empara i els objectes que els identifiquen.

Als anys seixanta, en l'àmbit de l'escultura, guanyaren importància les bigues, cargols i femelles, hèlixs, fragments de turbines, bugies, pernys i tot tipus d'encaixos i estructures mecàniques amb què es recreaven siluetes d'animals d'aspecte més o menys grotesc. Gripaus, gossos, jirafes i elefants hi eren habituals, com en l'exemple de Luginbühl, en el qual s'endivina una suau ironia zooantropoidea basada en el sentit més popular de la figuració.

L'exemple més destacat d'aquests tipus representatius el trobem, probablement, en les obres de Tinguely, amic i col·laborador de Luginbühl. Tinguely va afegir a les seues obres un element realment juganer: el moviment mecànic d'algunes de les peces que conformaven les escultures. Les ironies que endevinem en aquestes obres solen tenir per objectiu desmitificar la mecanització del treball quotidià, la programació absoluta dels afers humans; mostren l'absurd i el ridícul de la majoria de les ocupacions de la societat: la màquina de tocar el piano¹⁶⁴, les màquines de dibuixar¹⁶⁵ o les que serveixen per a desplaçar-se¹⁶⁶, en són solament alguns exemples. Aquesta faceta juganera proporciona a les al·legories de Tinguely un caràcter humorístic desdramatitzador i simpàtic molt característic.

Francis Bacon desenvolupa una nova expressió figurativa a partir de la deformació dels cossos, exagerant els seus contorns i volums de manera que crea figures desfigurades que envileixen els éssers representats. Es podria entendre com una forma de caricaturització degradant que sense abandonar l'aspecte humà relega el personatge a la crueltat d'una deformació quasi monstruosa.

La ironia de Bacon manté l'apariència d'una caricatura cínica; caricatura pel que té de deformació exagerada de la realitat humana, i cínica pel que té de punyent i corrosiva. Prenem com a exemple d'anàlisi una sèrie de sis quadres en què Bacon analitza el retrat d'Innocenci X realitzat per Velázquez¹⁶⁷. En les versions baconianes¹⁶⁸, l'artista ha desplaçat la figura cap a un costat fent-la lliscar tovament per l'espatllera de la cadira, la qual cosa li dóna un aspecte fugisser i innoble. Hom ha esborrat els ornaments del tron on el papa seu i ha convertit el seient en una llòbrega

¹⁶⁴ TINGUELY, Jean, *Meta-Harmony II*, 1979

¹⁶⁵ TINGUELY, Jean, *Drawing machine, Metamatic n°1*. 1959 i *Drawing machine*, 1988, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁶⁶ JEAN TINGUELY: *Klamauk*, 1979.

¹⁶⁷ VELÁZQUEZ, Diego, *El Papa Inocencio X.*, 1650. Oli sobre tela. 1,40 x 1,20 cm. Galeria Doria Pamphilj. Roma.

¹⁶⁸ BACON, Francis, *Estudi del retrat n° 1 d'Innocenci X de Velázquez*, 1961. Oli sobre tela 152,5 x 119,5 cm. Galeria Marlborough. Londres.

caixa de fusta que evoca un espai de por i d'horror. Respecte a les deformacions del rostre, Argan en descriu molt concretament el procés:

...cambia su expresión de fuerte en débil, de volitiva en astuta i de severa en malvada. Pero lo hace siguiendo paso a paso el proceso de Velázquez, como diciendo que si no le hubiera detenido el respeto por los convencionalismos, habría llegado a descubrir la verdadera figura del Papa¹⁶⁹.

Mentrestant, a Sudamèrica s'havia desenvolupat un art compromès políticament i social que si bé en les formes podia participar del Surrealisme, pel que fa a la temàtica romanía totalment apegat a l'entorn social de la revolució camperola. Les crítiques que podem trobar en algunes d'aquestes obres són clares i dures, per això poques vegades utilitzen la ironia o la doble interpretació. És més habitual trobar-hi una significació oberta, radical i gens confusa. Aquesta inclinació política de l'art va anar esvaint-se amb el pas del temps i, cap a la meitat del segle, en el panorama artístic sudamericà van aparèixer personatges d'obra molt menys crispada, com ara Fernando Botero, que dóna un enfocament totalment diferent a la crítica de les condicions socials.

Aquest artista colombià combina una factura precisa i delicada amb una exageració reiterada de les figures representades i aconsegueix mostrar un cert humor frívol i amable que relativitza la força de la denúncia. Prenem com a exemple el llenç titulat *El presidente*¹⁷⁰, on la desproporció descarada de tamany entre les figures recorda la manera com els antics egipcis marcaven el poder i el sotmetiment dels personatges. El tractament suau de les caricatures de Botero evita que esdevinguin corrosives, ni tan sols arriben a ser burletes; són, simplement, caricatures humorístiques que no admeten més que els adjectius de còmiques o divertides.

També durant la segona meitat del segle, destaca la fina ironia d'Eduardo Arroyo, espanyol que viu i treballa a París. L'obra d'Arroyo mostra amb perspicàcia narrativa i de forma subtilment irònica els esdeveniments més corrents de la vida quotidiana, tant per fer crítica política com per ridiculitzar postures pedants i arrogants molt arrelades en l'entorn cultural artístic. *Pintores ciegos*¹⁷¹ n'es un exemple. El quadre representa amb acurada realització plàstica la figura de dos personatges que no tenen rostres: les cares han estat substituïdes per taques de colors plans. Es tracta d'una caricatura totalment original, en què l'exageració ha arribat al punt de

¹⁶⁹ ARGAN, Op. Cit.

¹⁷⁰ BOTERO, Fernando, *El presidente*. 1969. Oli sobre tela, 267 x 135 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst. Munich.

substituir un fragment de l'element per un altre objecte. Aquesta caricatura ridiculitza clarament i fa oberta mofa del cofoisme d'alguns personatges del món de l'art. En la mateixa línia, pinta la crítica de la crítica: *Vestido bajando una escalera*¹⁷². L'obra, evidentment, fa referència al quadre de Marcel Duchamp i en ella veiem una espècie de mosaic acolorit que substitueix el cos del personatge, que baixa les escales de cap per avall.

En la mateixa línia figurativa, l'artista islandès Erró combina de forma directament irònica la pintura amb el *collage*¹⁷³ en un nou llenguatge crític amb la política i la història. En el llenç titulat *Venus*¹⁷⁴ hi ha una clara referència a la famosa Venus de Botticelli. Delicada i suaument empesa pels déus del vent, aquí encapçala la revolució comunista de Mao. El naixement de la Venus i el naixement de la revolució mostren el seu paral·lelisme en una ironia al·legòrica de la tendència humana a mitificar els canvis polítics i socials.

És evident que podríem anar trobant artistes que en algun moment hagueren realitzat almenys una mostra d'art irònic, però no és una recerca exhaustiva la que ocupa aquesta tesi, sinó la voluntat de determinar un projecte estructural bàsic capaç de donar cabuda a tota possibilitat plàstica irònica. Així doncs, analitzarem les possibilitats iròniques del Pop Art americà, obviant inevitablement molts dels noms imprescindibles en una història d'aquest moviment.

Abans, però, cal repassar la importància de la comunicació irònica dins del camp editorial. Les històries gràfiques, que havien aparegut durant el segle XIX, assoleixen grandíssima difusió al llarg del segle XX i hom les considera un gènere amb trets propis i independent de les altres formes narratives.

Una de les obres que pot ser considerada com a primera manifestació del còmic per estar totalment narrada en imatges i incloure un breu text cal·ligrafiat a l'interior de les vinyetes, és la sèrie d'històrietes dibuixades pel suís Rodolphe Töpffer¹⁷⁵ i publicades entre els anys 1833 i 1845, una sàtira frívola de la societat d'aquell temps. El domini del dibuix juntament amb la intel·ligent estructura narrativa determinen, en algunes d'elles, un especial sentit de l'humor. El conjunt esdevindria una ironia caricaturescosatírica on predomina el sentit bufonesc socialment més

¹⁷¹ ARROYO, Eduardo, *Pintores ciegos*, 1975. Oli sobre tela. 221 x 180 cm. Col·lecció Crex. Zurich.

¹⁷² ARROYO, Eduardo, *Vestido bajando una escalera*, 1976. Oli sobre tela.

¹⁷³ *Collage* és una paraula francesa que prové del terme *coller* (enganxar). Fa referència a les composicions artístiques fetes amb diversos materials: cartolines, cordes, roba, diferents tipus de paper, fotografies, etc. que, de vegades són combinats amb pintura o dibuix sobre el mateix suport.

¹⁷⁴ ERRÓ, *Venus*, 1975. Oli sobre tela. 130 x 97 cm. Ludwig Forum für Internationale Kunst. Aquisgran.

popular. En aquesta mateixa línia, Georges Colomb, deixeble de Töpffer i conegut amb el pseudònim de Christophe¹⁷⁶, va crear una trilogia humorística per a infants.

A Alemanya dins la mateixa tendència caricaturescosatírica va destacar Wilhelm Busch, molt influent en el posterior còmic americà. A França tenim Georges Omry i Kotek; a Suècia, Óscar Andersson i a Espanya, Francisco Ortego, Nicolàs Pineda i Ramón Cilla.

Aquests dibuixants van crear personatges que protagonitzaren una història darrere de l'altra, veritables documents costumbristes de l'època. És el cas de la sèrie francesa *Bécassine*¹⁷⁷, on la protagonista era una nena bretona de família pobre que, per a alliberar els seus pares de l'obligació d'alimentar-la, fuig de casa i viu amb uns gitanos fins que entra a treballar com a serventa d'una opulenta marquesa. La ironia estava servida: la sàtira de la vida provinciana francesa i la ridiculització de moltes de les novetats aparegudes en l'època, des del cinema o el telèfon, fins al turisme i les modes de qualsevol tipus. Més tard, al començar la Primera Guerra Mundial, es va ridiculitzar els soldats alemanys fins el punt que les històries de *Bécassine* eren utilitzades com a arma propagandística a la manera de les obres de l'època napoleònica.

Abans de la Segona Guerra Mundial, la ironia dels artistes americans es centrava en els capricis femenins i en les restriccions que les esposes imposaven als seus marits. També foren famoses les historietes que criticaven el perillós increment de la tecnificació a la manera de *Tiempos modernos* de Charles Chaplin¹⁷⁸, o el cas de *Percy, brains he has nixe*, que des del 1912 contava la història d'un savi que intentava utilitzar un robot com a ajudant per a realitzar petites feinetes, però que tan sols ocasionava una catàstrofe darrere d'una altra. Un altre cas va ser el de *Gasoline Alley* de Frank King, que apareix al 1919, just en els anys en què l'automòbil es converteix en un element important de la vida nord-americana. En contrast amb totes aquestes formes de ridiculització va aparèixer la figura de *Popeye*¹⁷⁹, prototipus de l'home honrat i treballador, sobri i un poc ingenu, que es converteix en el representat de l'Amèrica puritana que confia en l'esforç personal per a vèncer les dificultats i

¹⁷⁵TÖPFFER, Rodolphe, *Història del senyor Jabot. El senyor Crepin. Els amors del senyor Vieux Bois. Viatges i aventures del doctor Festus. El senyor Pencil. El senyor Cryptogame. Història de Jacques*. Publicades entre els anys 1833 i 1845.

¹⁷⁶CRISTOPHE, *La família Fenouillard. El sapador Camember. El savi Cosinus*. Publicades a França cap a finals del segle XIX.

¹⁷⁷PINCHON, J.B.; RIVIÈRE, J.; LANGUEREAU, M., *Bécassine* Dibuixada des de 1905.

¹⁷⁸*Modern Times*, USA, 1935. Dir. Charles Chaplin. L'argument se centra en les peripècies d'un obrer que és despatxat d'una cadena de muntatge. Una reveladora versió de la societat industrial que s'oposa a les ànsies de llibertat dels éssers humans.

¹⁷⁹*Popeye*, conegut mundialment a través de les sèries de dibuixos animats de Max Fleischer, va tenir el seu origen en un còmic de l'any 1929 com a personatge secundari de la sèrie *Thimble Theatre* dibuixat per Elzie Crisler Segar per al diari *New York Evening Standard*.

aconseguir els seus propòsits. També a Amèrica apareix *Beetle Bailey*¹⁸⁰, una paròdia dels còmics d'ambient militar que representa el tipus de soldat mandrós i enemic de tot el que signifiqui disciplina. Tots els personatges que apareixen són militars caricaturitzats de diferents maneres.

En relació amb el cinema de Chaplin, no podem oblidar l'obra dels germans Marx com a paradigma de les possibilitats iròniques del cinema de l'època. La seua pel·lícula més irònica va ser *Sopa de Ganso*¹⁸¹, una contínua ironia sobre l'alta política, l'exercici del poder, la justícia, les relacions internacionals i l'espionatge. També denuncia la relació entre el poder i la riquesa i finalment posa de manifest el ridícul de la guerra, inèrpretada com a recurs final de la incapacitat dels governs amb una enorme mofa del patriotisme i del furor bèl·lic dels exèrcits. Tot plegat, una caricatura en totes les possibles versions de l'humor, la sàtira i el cinisme.

Els llocs comuns del "western" són ridiculitzats a Itàlia per *Cocco Bill*¹⁸², una paròdia dels relats del gènere: la guerra de Secessió, els pells roges, bandits de tots tipus i l'heroi invencible amb el seu inseparable cavall. Tot l'ambient traspua un humor absurd i quasi surrealista. També a Itàlia apareixen ridiculitzacions de la guerra i del sistema militar. *Sturmtruppen*¹⁸³, ambientat en la Segona Guerra Mundial, és una caricatura cínica per punyent i corrosiva que arriba en ocasions a l'humor negre sense que l'autor renunciï a manifestar una profunda tendresa envers aquests personatges indefensos davant la por, la guerra i la mort.

Finalment, a Anglaterra també apareixen ridiculitzacions dels tipus més habituals. *Andy Capp*¹⁸⁴, per exemple, és un homenet poc treballador i assidu al futbol i al billar que freqüenta les tavernes de barri procurant ser sempre convidat a cervesa. O l'oficinista *Bristow*¹⁸⁵, paròdia del típic anglès, cobert el cap amb bombí i sempre amb un paraigua penjat del braç, que fa pública la seua protesta davant el sistema que l'obliga a treballar moltíssimes hores al dia i es burla del mecanisme administratiu i rutinari d'una oficina moderna.

Dins el món editorial i de l'audiovisual, cal destacar un abundant nombre d'ironies sobre comportaments humans expressades a través de la representació d'animals, allò que nosaltres hem anomenat figures zooantropoidees. Aquest tipus irònic apareixia ja en les primeres il·lustracions analitzades en aquest estudi: els

¹⁸⁰ WALKER, Mort és el creador de *Beetle Bailey* l'any 1950.

¹⁸¹ *Sopa de Ganso*. Film de 1933 produït per la Paramount Pictures i dirigit per Leo McCarey.

¹⁸² Benito Jacovitti és el creador de *Cocco Bill* l'any 1957.

¹⁸³ Bonvi (Franco Bonvicini) és l'autor de *Sturmtruppen* l'any 1969.

¹⁸⁴ Reg Smythe és el creador d'*Andy Capp* l'any 1958. Les historietes van ser publicades al diari *Daily Mirror*.

¹⁸⁵ Frank Dickens, creador de *Bristow*.

emaki japonesos, la mitologia grega i romana, alguns dibuixos egipcis, etc., i va continuar evolucionant mentre s'anava adaptant al moment social, cultural i polític de cada època. En el segle XX assoleix també una identitat particular en les historietes humorístiques. Així doncs, trobem que el valor continua associat amb el lleó; l'astúcia, amb la guineu; la tossuderia, amb el mul; la brutícia, amb el porc; la ignorància, amb l'ase, i la covardia, amb les gallines. I tot això ha estat, en ocasions, utilitzat com a motiu de sàtira, particularment en historietes caricaturesques on es fa al·lusió a tipus concrets de personatges de la vida real.

La primera historieta en què s'atribueix intel·ligència humana, maligna per cert, a un animal és la titulada *And Her Name Was Maud!*¹⁸⁶, protagonitzada una enterca mula sempre disposada a descarregar un terrible parell de coces sobre qualsevol humà que se li pose a prop. Aquesta caricatura no tenia solament la intenció d'entretenir o de fer riure, sinó que l'actitud de la mula estava carregada de doble interpretació des del moment que la bèstia era comparada amb una persona.

Han aparegut també historietes còmiques sense cap pretensió crítica i, per tant, sense cap intenció irònica: *Tiger Tim*¹⁸⁷, *Felix the Cat*¹⁸⁸, i, sobretot, personatges mundialment famosos de les companyies nord-americanes *Walt Disney*¹⁸⁹, *Warner Bros*¹⁹⁰, o *Hanna & Barbera*¹⁹¹. En realitat, va ser la combinació entre còmic i cinema de dibuixos animats el que va fer proliferar aquests personatges animals. Sense deixar de ser importants totes les creacions europees en la mateixa línia, com ara *Chlorophylle*¹⁹² o *Chaminou*¹⁹³.

Després d'aquesta breu incursió en la comicitat del món editorial del segle XX i abans encara d'endinsar-nos en les ironies del Pop Art americà, volem fer referència a l'obra escultòrica d'un parell d'artistes que difongueren representacions iròniques a partir d'una zooantropoidització relacionada amb els personatges de les tires còmiques i el cinema. Exiliat a Puerto Rico, Francisco Vázquez Díaz, conegut amb el sobrenom de *Compostela*, va convertir en emblema propi els membres d'una societat

¹⁸⁶ BURR OPPER, Frederick, *Her Name Was Maud!*, 1905. Abans de tenir la seua pròpia història, aquest personatge aparegué en altres històries del mateix autor, com la de *Happy Hooligan*, per exemple.

¹⁸⁷ BAKER, J.S., *Tiger Tim*, 1914. Sèrie anglesa que va arribar a assolir tal èxit que amb les seues històries es crearen revistes senceres a diferents països, entre ells Espanya i Itàlia.

¹⁸⁸ SULLIVAN, Pat, *Felix the Cat*, 1917. Primer aparegueren historietes per a la premsa anglesa i americana i més tard es van crear els dibuixos animats.

¹⁸⁹ Walt Disney va començar a realitzar films de dibuixos animats el 1923 juntament amb el seu germà i va assolir l'èxit amb el personatge de *Mickey (el ratón inteligente)* el 1928. L'ur petita empresa va convertir-se en un colossal complex industrial de producció de pel·lícules i còmics.

¹⁹⁰ Warner Bros. És la companyia creadora de personatges tan famosos com *Bugs Bunny (El conejo de la suerte)*.

¹⁹¹ Hanna & Barbera crea *Tom y Jerry (el ratón y el gato)* el 1940 i *El Oso Yogui* el 1959.

¹⁹² MACHEROT, Raymond, *Chlorophylle*, 1953. Històries protagonitzades per un liró, un ratolí i una llúdriga sempre en lluita contra una banda de rates negres.

¹⁹³ MACHEROT, Raymond, *Chaminou*, 1964. Un gat detectiu, presumit i intel·ligent.

*pingüinesca*¹⁹⁴ constituïda per figures zooantropoïdes de pingüins contruïdes majoritàriament amb fusta. Aquesta tasca va ser començada abans de la Guerra Civil espanyola i finalitzada a l'exili. Compostela utilitzà l'escultura com una eina comunicadora de la hipocresia social establerta. La seua és una ironia zooantropoïdea satírica, a la vista de la qual l'espectador acaba per simpatitzar més amb els animals que amb els humans. De vegades, apareix també corroborada pel títol que l'acompanya en forma d'epigrama, com és el cas de l'obra *El hombre se viste de pingüino*.

Reprenent, doncs, la línia de treball plantejada a partir de l'estudi dels moviments artístics, revisem ara l'estètica del Pop Art.

El Pop ha estat el corrent artístic del segle XX de major transcendència en tots els aspectes de la quotidianitat. El terme s'ha aplicat tant a la música, com als diferents estils de pentinats, a la moda, al disseny, al cinema, a la publicitat, etc. La categoria irònica d'aquesta estètica radica, fonamentalment, en la desmitificació dels grandiloqüents símbols de l'opulència americana: les representacions Pop són occurrents desplegaments de sorruda intel·ligència, mostres plenes de símbols i al·lusions sofisticades i ambigües.

Formalment recull l'estètica de la pràctica cubista del *collage* i pel que fa a la pràctica d'elevat els objectes quotidians a la categoria d'art, com ja ho foren els *ready-mades* de Marcel Duchamp, el Pop Art troba un antecedent en el Dadaisme. Del Surrealisme manté la recreació de situacions il·lusòries provinents d'una realitat onírica. Tot plegat va permetre que el Pop Art aconseguís reflectir les icones de la cultura de masses d'una forma certament aguda i crítica.

Trobem nombroses obres pop de factura irònica, com ara el *collage* del britànic Richard Hamilton amb la ridícula qüestió plantejada en el títol *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?*¹⁹⁵, que el converteix en una ironia epigramaticosatírica pel fet d'utilitzar la pregunta per a plantejar la crítica. O l'obra absolutament particular de la francesa Niki de Saint Phalle, que ofereix una clara i intel·ligent ironia caricaturescohumorística amb el propòsit de treure gravetat sense perdre el respecte a l'objecte de la denúncia. Fem referència a les *Nanas*¹⁹⁶, gegantines figures femenines, mòrbides i exageradament obeses, que jeien pels carrers de Hannover.

¹⁹⁴ ROCHE, M. E., (2001).

¹⁹⁵ HAMILTON, Richard, *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?*, 1956. Collage sobre paper. 26 x25 cm. Col·lecció Prof. Dr. Georg Zundel. Tubinga, Kunsthalle Tübingen.

També britànic era Peter Blake, qui a l'obra titulada *Al balcó* porta l'espectador a prendre consciència de les conseqüències socials de la producció massiva de bens físics i culturals fent ús d'una al·legoria quasi cínica pel que té d'indubtable, inevitable i cruel.

I David Hockney, en *Le Parc des Souces*¹⁹⁷ del qual, per exemple, les figures són ridiculitzades fins a tal punt que acaben esdevenint meres caricatures iròniques dels comportaments humans.

El desvergonyiment americà superava, però, tota crítica europea. Jasper Johns i Robert Rauschenberg establiren les bases sobre les quals s'aixecaria l'edifici del Pop Art. Ells, però, es limitaren a plantejar una ironia basada en l'escepticisme absolut respecte de la realitat utilitzant una sèrie d'objectes reconegudament simbòlics als quals negaven tota intenció significativa en donar-los un tractament pictòric. La seua ironia al·legoricocínica, destruïa i anul·lava el significat instituït dels més reconeguts símbols americans¹⁹⁸.

Tom Wesselmann va utilitzar únicament els tòpics publicitaris per a descriure la ironia del seu art, això va determinar que la seua no fos una ironia gens aguda i que el conjunt de la seua obra s'apreciàs més pel caràcter decoratiu i colorista, que pel seu valor crític o contestatari¹⁹⁹.

No obstant això, els objectes símbols d'un determinat estatus, apareixen en els quadres de Wesselmann ridiculitzats en una mena de caricaturització que pretén relativitzar el seu valor fins a mostrar-los com a meres caricatures d'ells mateixos en una mostra d'ironia caricaturesca amb un cert valor de sàtira.

¹⁹⁶ SAINT PHALLE, NIKI de, *Nanas*.

¹⁹⁷ HOCKNEY, David, *Le Parc des Sources*. Vichy. 1970. Acrílic sobre tela, 214 x 305 cm. Col·lecció privada. París.

¹⁹⁸ JOHNS, Jasper, *Tres banderes*, 1998. Encàustica sobre tela. 76,2 x 115,6 x 12,7 cm. Whitney Museum of American Art. New York.

-- *Blanc*, 1958. Oli sobre tela. 91,5 x 91,5 cm. National Gallery of Art. Washington.

--, *Mapa*. 1967-1971. Encàustica, pastel i collage sobre tela, 22 parts. 500 x 1000 cm. Museum Ludwig, Colonia.

RAUSCHENBERG, Robert, *Charlene*, 1954. Tècnica mixta, quatre parts, 225 x 321 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

--, *Eix*, 1964. Oli i serigrafia sobre tela, quatre parts. 274 x 610 cm. Museum Ludwig, Colonia.

-- *Mercat negre*, 1961. *Combine painting* ♦: tela, fusta, metall, pintura a l'oli. 152 x 127 cm. Museum Ludwig, Colonia

♦ *Combine painting*: tècnica combinada. Influït pel collage, Rauschenberg augmenta la varietat matèrica a l'introduir objectes industrials de consum en les obres de superfície plana durant els anys cinquanta i seixanta.

¹⁹⁹ WESSELMANN, Tom, *Banyera n° 3*, 1963. Oli sobre tela, plàstic, objectes (porta de bany, tovallola, cistell per a la roba), 213 x 270 x 45 cm. Museum Ludwig, Colonia.

-- *Gran natura morta americana n° 2*, 1961. Oli sobre tela, 120 x 120 cm. Pasadena Art Museum, Pasadena.

Un cas ben diferent és el de Roy Lichtenstein, que va elevar les tires de les historietes de còmics (dels *superherois* americans, sobretot) a l'altura de les representacions pictòriques clàssiques. La seua va ser una ironia lúdica atès que es movia entre els elements habituals de l'oci americà, però es convertia en caricatura satírica pel caràcter grotesc que conferia la monumentalitat dels detalls, escandalosament exagerats²⁰⁰. El caràcter directe i les imatges summament sofisticades resulten, doncs, farcides d'iròniques al·lusions.

Finalment, fem referència a Andy Warhol, tot i que ja hem tractat algunes de les seues obres en aquest estudi. Els valors humans, els sentiments, el pudor... semblava no existir res de tot això per a Warhol. L'obra d'aquest artista, d'una intel·ligència cínica que deixa glaçat l'espectador, sembla menystenir els temes i arriba a mostrar una execució descurada i fins i tot grollera, desafiant.

En la nostra proposta Andy Warhol recorre quasi totes les formes representatives de la ironia, tot i que destaca en el vessant més punyent, més escandalós, destructiu i, fins i tot, cruel: el cínic. Enregistrava disturbis racials²⁰¹ i accidents d'aviació²⁰² i feia ús de fotografies de premsa com a al·legories devastadores; referències a suïcidis²⁰³ en què caricaturitzava cruament els somriures més suggestius del *glamour* cinematogràfic; mostrava composicions amb cadires elèctriques²⁰⁴ i composicions de falç i martell²⁰⁵ sota títols carregats d'escepticisme a la manera de cínics epigrames; i carregava contra l'esnobista adoració de la pràctica artística²⁰⁶ amb una ironia sempre escandalosa i provocativa. Aquests són solament alguns exemples representatius que ens permeten albirar les possibilitats iròniques de l'artista.

²⁰⁰ LICHTENSTEIN, Roy, *Explosió nº 1*, 1965. Metall vernissat amb laca. 251 x 160 cm. Museum Ludwig, Colonia.

-- *Whaam!*, 1963. Oli i mangra sobre tela, dues parts. 172,7 x 421,6 cm. Tate Gallery, Londres.

--, *M-Maybe (A Girl's Picture)*, 1965. Mangra sobre tela, 152 x 152 cm. Museum Ludwig, Colonia.

²⁰¹ WARHOL, Andy, *Disturbis racials vermells*, 1963. Pintura acrílica i serigrafia sobre llenç. 350 x 210 cm. Museum Ludwig, Colonia.

²⁰² *129 morts (Accident d'aviació)*, 1962. Pintura acrílica sobre llenç. 254,5 x 182,5 cm. Museum Ludwig, Colonia.

²⁰³ *Vint-i-cinc Marylins acolorides*, 1962. Acrílic sobre tela, 209 x 170 cm. Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth.

²⁰⁴ *Doble desastre platejat*, 1963. Pintura acrílica i liquitex sobre llenç a manera de les serigrafies. 106,5 x 132 cm. Colecció J.W. Froehlich, Stuttgart.

²⁰⁵ *Natura morta*, 1976. Pintura acrílica i serigrafia sobre llenç. 183 x 208 cm. Leo Castelli Gallery, New York.

²⁰⁶ WARHOL, Andy, *Propostes per a pintors aficionats. Flors*, 1962. Pintura acrílica i serigrafia sobre llenç. 175 x 150 cm. Thomas Ammann, Zurich.

--, *Propostes per a pintors aficionats. Paisatge*, 1962. Pintura acrílica sobre llenç. 178 x 137 cm. Museum Ludwig, Colonia.

Entre els artistes pop, n'hi ha que treballen bàsicament, en el camp de l'escultura. És l'exemple de Claes Oldenburg, l'obra del qual es desenvolupa en dos clars sentits irònics. D'una banda, la monumentalitat que dóna als objectes que tria per a les seues escultures provoca la minimització de l'entorn a partir d'elements d'ús quotidià. L'humor, la ironia cínica, neix del contrast entre les dimensions gegantines de l'objecte i la seua òbvia banalitat.²⁰⁷ D'una altra banda, l'anomenada escultura tova²⁰⁸, reproduccions dels objectes més anodins (telèfons, una barra de llavis, la taça del vàter) amb noves textures i materials impropis de la seua naturalesa. El procediment els transforma en coixins farcits de cotó o plàstics inflats i els proporciona un aspecte orgànic fins al límit d'assumir de vegades trets antropomòrfics. El resultat és una possibilitat d'ironia al·legòricohumorística, una obra que convida l'espectador a relacionar aquells objectes amb certs comportaments humans contra els quals, però, no hi ha cap crítica implícita.

En un altre àmbit se situa Edward Kienholz, que utilitza el seu art per a fer una oberta crítica social. Parteix de material d'escombraria i el reutilitza per a ridiculitzar la forma de vida nord-americana dels setanta²⁰⁹. Els resultats són veritables ironies al·legòriques cíniques i cruels.

Duane Hanson també fa crítica social però amb materials nous i construccions absolutament realistes, encara que mancades de tota naturalitat i humanitat²¹⁰. La seua crítica va dirigida, primerament, a grups marginals de la societat i, més tard, cap a la classe mitja nord-americana. La fredor amb que tracta els personatges fan d'aquesta crítica una ironia caricaturescòcnica generalitzada a tots els habitants de l'anomenat *primer món*.

Les darreres dècades del segle esdevenen una vertiginosa mostra d'obres artístiques pertanyents a totes les disciplines conegudes i a d'altres de noves que apareixen com a evolucions o combinacions de les més clàssiques. Fotografia, vídeo, audicions, actuacions, etc. s'impliquen en l'art i s'intercalen entre obres de pintura, dibuix, escultura, gravat, per a oferir resultats tan diversos com les conegudes performances, happenings, instal·lacions, muntatges... La varietat és immensa, així com la gran quantitat d'artistes que, d'una forma o d'una altra, poden oferir als espectadors propostes creadores interessants.

²⁰⁷ OLDENBURG, Claes, *Paleta gegant*, 1971. Acer pintat amb esprai; 1170 x 365 cm. Parc escultòric del Rijksmuseum, Otterlo.

--, *Mistos*.

²⁰⁸ OLDENBURG, Claes, *Interruptor suec gegant (versió tova)*, 1965. Lli, **capoc**, pintura i fusta. Altura 135 cm. Museum Ludwig, Colonia.

²⁰⁹ KIENHOLZ, Edward, *L'espera*, 1964-1965. Material usat. 250 x 400 x 220 cm aprox. Whitney Museum of American Art, New York.

La majoria d'aquests artistes flirtegen en algun moment amb la intel·ligència irònica i entaulen certa complicitat amb l'espectador respecte de temes de l'actualitat política, social o artística, la qual es presta tant a ironitzacions sobre les seues propostes visuals com sobre la seua raó de ser.

Més que en disciplines, moviments o artistes, en el present repàs ens fixarem en obres. Representacions concretes posseïdores de magma irònic davant les quals ens sentim espectadors còmplices i, en certa manera, discretament cocreadors. Sentim que l'obra s'ha fet per a nosaltres i que no té quasi valor sense la nostra intervenció, discreta però intel·ligent. Com a espectadors i consumidors d'art, ens agrada sentir-nos implicats en la particular capacitat que valorem de l'artista, ens agrada comprendre l'obra i fer-la nostra, ens agrada que l'artista ens endivine i materialitze la nostra postura davant la vida, que la seua capacitat ens mostre allò que no tenim el valor de pensar però que tímidament amaguem en el nostre subconscient. Valorem la seua universalitat, la seua agudesesa, la vivacitat, la capacitat de desmitificar i d'aclarir els nostres tabús; i per descomptat, el seu valor com a teòric.

3.2. Panoràmica de l'escultura irònica més recent.

Des de la nostra anàlisi de la ironia, entenem que aquest procediment apel·la a la capacitat intel·lectual de l'espectador. En la selecció que segueix, per tant, sense oblidar l'anterior reflexió sobre les obres figuratives i abstractes en relació a la interpretació irònica, considerarem únicament les expressions figuratives atès que la subtilesa del discurs irònic entra en un àmbit d'incertesa si utilitza formes abstractes. Més encara si aquestes no van ni tan sols acompanyades d'un epigrama que n'indique la clau interpretativa. Les obres escollides tenen un missatge concret que resulta entenedor per part de l'espectador, el qual no solament ha de comprendre el significat de la imatge, sinó que a més a més s'hi ha de poder sentir part implicada.

Per últim, assenyalem que atesa la gran quantitat d'artistes que treballen durant aquests anys i per tal d'anar acotant l'estudi a l'objectiu inicial de la nostra tesi, això és, traçar una anàlisi de les diferents varietats de la ironia a partir de cinc exemples escollits de l'escultura dels darrers anys del segle XX, aquí presentarem l'anàlisi d'obres plantejades pròpiament com a escultures o que en comparteixen alguna característica formal, estructural o visual, com ara els muntatges, les instal·lacions, o les presentacions fotogràfiques d'ambients treballades amb sentit espacial.

²¹⁰ HANSON, Duane, *Dona amb carro de la compra*, 1969. Fibra de vidre pintada i objectes quotidians. Figura: 166 x 70 x 70 cm. apx. Ludwig Forum. Aquisgran.

Començarem per una mostra irònica emmarcada encara per l'estètica Pop i en directa relació amb els *ready-mades*. Manzoni, però, a diferència dels protagonistes del moviment americà, desenvolupa una crítica directa a l'art i als artistes. En la dècada dels seixanta, va col·locar una reproducció del planeta Terra sobre una base invertida en un homenatge a Galileo Galilei²¹¹. La referència irònica la proporciona la inversió dels elements i l'acceptació de qualsevol cosa com a obra artística: tot el que hi ha al món és una obra d'art, en conseqüència tot el món és una escultura a la qual Manzoni situa sobre un pedestal tal com faria l'estatuària més clàssica. El *sobre* esdevé *sofa* inevitablement i la ironia epigramàtica (per la frase escrita en la base) i satírica (per l'agudesesa de la proposta) queda plasmada amb contundència.

Una altra obra molt més coneguda i descaradament crítica de Manzoni és la titulada *Merda d'artista*²¹²; un pot de conserva en què figura l'etiqueta amb el títol de l'obra. La seua anàlisi irònica és semblant a la de de l'obra anterior: es tracta d'ironia epigramàtica, per la sentència del text, però en aquest cas més cínica que satírica atesa la severa i cruel mordacitat. Aquest pot desmitificava radicalment la categoria superior que hom atribuïa als artistes com a individus genials i esdevenia en el món de l'art una investigació plàstica més enllà del simple gest pictòric. La seua recerca va desembocar en proclama sociopolítica.

En una altra línia trobem la ironia artística abocada a la reinterpretació de fets artístics del passat més o menys immediat. Marcel Broodthaers ironitza sobre els costums culturals i perceptius ja plantejats per Magritte en representacions ironicoal·legòriques poèticament humorístiques pel que tenen de metàfores simpàtiques de les obres originals²¹³. O també l'obra de l'artista japonès Shigeo Kubota *Nu baixant una escala*²¹⁴, la qual ironitza sobre la capital obra de Duchamp mostrant-la com una al·legoria satírica pel fet de presentar-la a través de pantalles de TV, d'una banda, i sobre la immobilitat de l'escala que suporta la figura en moviment, per una altra. També Robert Gober ironitza sobre l'obra de Duchamp relativitzant el posicionament artístic al repetir la forma original diversos cops, de distintes maneres i amb possibles variants²¹⁵. Estaríem davant d'una ironia al·legoricosatírica per festiva i popular, semblant a la plantejada per Kubota. Un altre exemple és el quadre d

²¹¹ MANZONI, Piero, *La base del Món (homenatge a Gal·lileu)*, 1961. Acer 82 x 100 x 100 cm. Herning Kunstmuseum. Herning.

²¹² MANZONI, Piero, *Merda d'artista*, 1961.

²¹³ BROODTHAERS, Marcel, *Maledicció de Magritte*, 1966. Fusta pintada, cartró, recipients de plàstic i cotó. 78 x 62 x 32 cm. Estate Broodthaers. Brussel·les.

²¹⁴ SHIGEKO KUBOTA, *Nu baixant una escala*, 1975-76. Videoescultura formada per 4 monitors i fusta contraxapada. 170 x 79 x 170 cm. Documenta VI. Kassel.

Eduardo Arroyo que, per no tractar-se d'una obra escultòrica, hem comentat anteriorment.

Reprement l'obra de Broodthaers, cal afegir que el conjunt expressa una certa crítica als hàbits humans a través de contraposicions, d'ambivalències entre la imatge i la realitat o entre l'objecte i el concepte fent ús de l'al·legoria i de la combinació d'aquesta amb l'epigrama, com en el cas de les obres exposades a la Fundació Miró de Barcelona: *Ironia*.

També Michelangelo Pistoletto es caracteritza per una estètica de l'antinòmia i en algunes de les seues obres es desemmascaren arguments oposats o actituds contradictòries que apareixen. *La Venus dels draps* de 1967 n'és un exemple: ofereix un contrast entre el passat mitològic i el consum de l'actualitat, entre la bellesa i l'harmonia antigues i la fatuïtat desordenada i caòtica del present. La interpretació dels símbols utilitzats a manera d'al·legoria pot enterbolir l'anàlisi de la paradoxa habitual en l'obra de Pistoletto, que, si bé cerca la participació de l'espectador i la reflexió, no sempre ho fa amb una intenció irònica.

Bruce Nauman utilitza el neó amb la voluntat expressa d'apropar-se al públic més representatiu de la societat del moment, en una època en què en les ciutats industrialitzades el consum de rètols propagandístics i comercials començava a ser habitual. Amb els tubs de neó l'artista escriu frases contundents sobre temes d'actualitat que plantegen dubtes a la consciència dels espectadors en una mena d'escultura epigramàtica original i innovadora. És el cas de la obra *The true artist helps the world by revealing mystic truths* de 1967 sobre la qual Ferran Barenblit²¹⁶ desplega les següents qüestions:

Expressava Nauman el que realment creia? O potser volia dir exactament el contrari? Vist des del conjunt de la seua obra, sembla evident que no creu que els artistes ajudin el món amb la revelació de veritats místiques. Però en aquesta frase s'hi pot llegir també el contrari. Més encara: molts dels qui han vist la seua obra poden pensar que, en efecte, Nauman creia en aquesta idea.

Aquesta vacil·lació en la interpretació planteja la duplicitat irònica que conté la frase de l'obra, un epigrama que invita a reflexionar sobre l'acomodament del

²¹⁵ GOBER, Robert, *Tres urinaris*, 1988. Fusta, enreixat metàl·lic, guix i laca esmaltada. 55,2 x 38,3 x 38 cms. Paula Cooper Gallery. New York.

²¹⁶ BARENBLIT, Ferran (2001).

pensament humà a la invasió de les premisses publicitàries, d'una banda; mentre satiritza la suposada superioritat dels artistes, de l'altra.

Podem comprovar que la ironia artística, i especialment la ironia escultòrica, no solament es desplega en àmbits polítics, culturals i socials, sinó que manifesta també el dubte sobre la pròpia creació artística, sobre la veritable raó de ser de l'art i sobre la importància de l'obra creada. Les darreres obres que hem analitzat (Manzoni, Broodthaers, Kubota, Gober, Arroyo, Pistoletto i Nauman) així ho demostren, i és evident que des de la primera creació amb aquestes característiques (el quadre de Courbet: *Les demoiselles des bords de la Seine*) el tema ha esdevingut proposta irònica en nombroses ocasions.

Ara bé, això no exclou l'existència d'altres tipus irònics formalment diferents i conceptualment centrats en l'anàlisi d'una altra temàtica, fins i tot més habitual en la història de l'art irònic. Es tracta de les creacions zooantropoidees que revisen la validesa dels comportaments humans i socials per a plantejar la fragilitat del caràcter dels humans. En aquesta línia de treball situem les obres de Josep Granyer instal·lades al principi i al final del passeig de Gràcia de Barcelona al 1972: un toro i una girafa anomenades *Meditació* i *Coqueta*, respectivament, que obliguen l'espectador a establir una relació directa amb el comportament de les persones en el moment en què encaixa el nom adjudicat amb l'animal representat.

Ja a la dècada dels 80 i reprenent l'estètica dels objectes trobem un artista molt representatiu de l'ambient americà. Es tracta de Jeff Koons. De fet, segons Robert Rosenblum²¹⁷, Koons és possiblement l'artista més important de la seua generació. Ell va introduir l'estètica del *kitsch* en l'escultura, a més a més de provocar enfrontaments entre la crítica per la disparitat d'opinions que susciten les seues obres. Per a nosaltres les representacions de Koons són exemples de les diverses possibilitats iròniques plantejades en aquest estudi: en trobem d'al·legòriques, de zooantropoidees, de caricaturesques, d'epigramàtiques i alguna de recòndita, sempre, però, creades des de la sàtira més punyent. Són al·legories les vitrines on s'exposen aspiradors d'ús domèstic²¹⁸, per exemple, atès que obliguen l'espectador a relacionar-los amb l'acomodada postura de les classes benestants (de les quals el mateix artista és un membre representatiu), que assimilen l'ordre a la neteja i a la tranquil·litat social. Utilitza la zooantropoideització en imatges fotogràfiques com la que mostra el seu rostre enmig de dos porcs²¹⁹, amb els quals ridiculitza uns determinats comportaments socials (com tants exemples d'antropomorfisme al llarg

²¹⁷ ROSENBLUM, Robert, (1992).

²¹⁸ KOONS, Jeff, *New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Dry Doubledecker*, 1981-86.

²¹⁹ *Flasch Art*, 1988-89.

de la història), o amb la mona que acompanya la representació més *kitsch* de Michael Jackson²²⁰ (repetida moltíssimes vegades per artistes irònics). En general, resulten més humorístiques les seues nombroses representacions de gossos i gossets²²¹. Usa la caricatura amb la reproducció del seu propi bust²²² i el de la seua amant²²³ en l'estil més clàssic proposat per l'escultura, per a ironitzar de forma grotesca sobre la creació de fetitxes populars. Finalment, com a exemple epigramàtic, senyalarem les obres fotogràfiques en què la imatge es difon com un cartell de cinema²²⁴ o com un cartell propagandístic. Llavors una frase ironitza sobre temes com la vanitat, la supèrbia, l'orgull o la pressumpció tant naturals entre la joventut de les classes mitges i altes de la dècada. D'altra banda, però, és pot interpretar una ironia de la mateixa creació artística, tant abundant durant els 80, o de l'exagerada posició social, econòmica i cultural que alguns joves creadors hi van assolir.

Sens dubte, Koons se'ns mostra com un hereu de la tradició irònica d'Andy Warhol i de Gilbert & George, que tot i haver-se especialitzat en obres amb dues dimensions, tenen en la performance *Singing Sculpture*²²⁵ un magnífic exemple d'ironia amb volum.

Ni Warhol, ni Gilbert & George, ni Koons pretenen exercir una funció de crítica social. En realitat, es limitaren a disfrutar de l'existència; ara bé, a partir de la seua postura, si volem lúdica, davant la societat van denunciar el ridícul de les seues devocions. És més, encara avui dia ningú no pot evitar la interpretació dels espectadors que veuen en les seues representacions un retrat de la banalitat social i cultural de certes classes:

*La gente lo encontró muy astuto. En realidad, era muy simple. Lo llamamos escultura porque estudiábamos escultura*²²⁶.

En la línia de replantejar l'existència de l'ésser humà, hi ha algunes obres que ho exposen des d'una òptica més crítica i no pas des de l'estat de delectació epicúrea dominant en les creacions anteriorment analitzades. Per exemple Magdalena Abakonovicz, artista polaca, no va estar *contaminada* per la tònica voluptuosa i plaent d'occident. Obres constituïdes per peces biomòrfiques carregades

²²⁰ *Michael Jackson and Bubbles*, 1988

²²¹ *Puppy*, 1992.

²²² *Self-Portrait*, 1991.

²²³ *Bourgeois Bust-Jeff and Ilona*, 1991.

²²⁴ *Made in Heaven*, 1989.

²²⁵ *Underneath the Arches/Singing Sculpture*, 1970. Kunsthalle, Düsseldorf.

²²⁶ DD.AA, (1999) vol. II, pàg. 608.

d'un fort patetisme dramàtic obliguen a una interpretació crítica i crua de la realitat²²⁷. Veritables caricatures cíniques que probablement tenen ben poca cosa d'ironia, donat que la veritat es mostra obertament dramàtica.

El mateix succeeix amb alguna obra de Rebecca Horn, com per exemple *La luna, el niño, el río de anarquía*²²⁸ on els objectes són al·legories d'una realitat específica i cruenta.

Possicionada en el mateix punt anímic que Horn o Abakanovicz, Cindy Sherman es centra en la crítica a la consideració femenina en la societat actual. A diferència de les anteriors, però, en Sherman, si bé la denúncia continua siguent tant directa com la de les altres, les imatges poden ser interpretades com a ironies d'anuncis publicitaris determinats o ironies a imatges idolatrades de dones perfectes concretes.

El resultat de la manipulació d'aquestes imatges ofereix una ironia caricatuesca altament cínica pel que tenen de punyents i corrosives. La bella i astuta Scherezade²²⁹ pot aparèixer com una odalisca de pits artificials i morro de porc; o la càndida Ofèlia²³⁰ ser mostrada com una nina inflable disposta a ser usada reiteradament pels seus posseïdors²³¹. A l'igual que Warhol, Sherman també fa ús de la cultura popular però l'estratègia és diferent. En aquest cas, l'espectador s'endinsa en un drama que certament no existeix, no és real (en contrast amb els terriblement reals drames de Warhol: la cadira elèctrica, per exemple). Sherman ens mostra un drama fictiu dissenyat per a torbar-nos, però l'associació d'idees a què l'espectador es veu abocat l'obliga a la comprensió irònica del que la imatge ofereix.

També Sandy Skoglund utilitza objectes ordinaris per a crear els seus espais estranys i una mica terrorífics, amb un toc humorístic en la línia de les pel·lícules de Hitchcock i de Polanski, segons afirma Patrick Roegiers²³². Els ambients que l'artista recrea reflecteixen obsessions emotives que són sens dubte irracionals però que, per determinades circumstàncies personals o socials, acaben esdevenint habituals. Així doncs, l'artista utilitza la complicitat que proporciona la ironia per a descobrir la veritable significació de les situacions recreades.

²²⁷ ABAKANOVICZ, Magdalena, *Multitud*. 1986-1987. Arpillera i reïna; 19 figures de 170 x 530 x 40 cm apx. Col·lecció Hess. Napa (CA).

²²⁸ HORN, Rebecca, *La lluna, el nen, el riu d'anarquia*, 1991. Instal·lació construïda amb diversos materials. Documenta IX (1992). Kassel.

²²⁹ Sherezade. Última esposa del califa Harum al-Raschid i principal personatge de la cèlebre obra *Les mil i una nits*.

²³⁰ Ofèlia. Personatge de la tragèdia *Hamlet* de Shakespeare, una de les més belles creacions del poeta.

²³¹ SHERMAN, Cindy, *Sense títol*. Totes dues imatges són de l'any 1985. Fotografies en color de 184,2 x 125 cms.

²³² ROEGIERS, Patrick, (1992).

*Maybe Babies*²³³ va ser interpretada als Estats Units com una al·legoria de l'avortament, perquè els nadons representats van ser interpretats com a símbols d'uns determinats plantejaments ideològics. En *Fox Games*²³⁴ o *Gathering Paradise*²³⁵ la forma ens mostra una ironia zooantropoidea, atès que els animals representats prenen actituds humanes i envaeixen uns espais destinats a l'ús exclusiu de persones. *Fox Games* obliga a veure com a guineus, amb totes les connotacions indesitjables que els homes hem adjudicat a aquests animals en el transcurs de la història, les persones que freqüenten restaurants luxosos o porten un tipus de vida determinat, segueixen uns determinats comportaments socials o comparteixen unes determinades ideologies.

En realitat, les obres de Skoglund són fotografies, però ens ha semblat oportú tractar-les en aquest apartat perquè l'artista crea físicament els espais que després haurà de fotografiar. Per aquesta raó la creació és una obra volumètrica que es mostra com una instal·lació en un espai i de la qual l'artista ens ofereix una fotografia.

Maurizio Cattelan també manifesta un sentit crític en les paradoxes transgressores que ens mostra, al límit de la tolerància. Així en l'obra *La novena hora*, integrada en la provocadora exposició col·lectiva *Apocalypse* de la Royal Academy de Londres. *La novena hora* mostra el Papa derribat per un meteorit. L'escena esdevé al·legoria crítica de totes les creences religioses destrossades per l'inaturable curs de l'univers. En altres obres l'al·legoria de Cattelan és semblant a algunes de les de Francesc Torres per la terrible associació entre l'esport i la guerra o pel tractament de temes de gran implicació política i social com la immigració o el racisme. Darrerament una obra de Cattelan ha estat exposada a la Fundació Miró de Barcelona en la mostra titulada *Ironia*. En *Charlie don't surf* –títol de l'obra a la qual ens referim–, de 1997, veiem un nen a escola amb les mans enclavades sobre el pupitre atravesades per dos llapis. Tot i el títol de l'exposició, nosaltres situaríem aquesta obra en la línia de la de Rebecca Horn: malgrat la intenció al·legòrica, la denúncia és tan dura que no hi ha lloc per a la doble interpretació irònica.

També en aquesta línia subversiva es desenvolupa l'obra del brasiler Cildo Meireles, qui, ja a la dècada dels 70, editava bitllets de valor *zero dollar*, als quals va seguir tota una sèrie de treballs amb missatges despietadament cíncics sobre la situació política del Brasil, dominat per una cruenta dictadura militar. Aquest cinisme dur i determinant es va convertint en ironia amb el temps fins arribar a la creació

²³³ *Maybe Babies*, 1983. Cibachrome, 76,2 x 101,6 cm

²³⁴ *Fox Games*, 1989. Cibachrome, 127 x 177,8 cm

²³⁵ SKOGLUND, Sandy, *Gathering Paradise*, 1991. Cibachrome, 127 x 177,8 cm

d'instal·lacions en què la subtileza perceptiva descarta la brusquedat de les primeres obres. Així, en la Documenta IX presentà un treball²³⁶ on els mateixos instruments que teòricament faciliten als homes la percepció del temps i de l'espai –rellotges, mesuradors mètrics i números-, creen una llar caòtica i desorientadora animada per un cromatisme groc intens que inevitablement confon i torba l'espectador que s'atreveix a endinsar-se en el laberint. Del contrast entre la subtil al·legoria cínica i la contundència del missatge neix la paradoxa.

També a la Documenta IX de Kassel Daniel Buren presentà un treball que afegeix a la càrrega irònica de la versió lichtensteiniana del Pop la seua particular nota dubitativa: el text de les bafarades del còmic ha estat substituït per franges paral·leles de colors alterns, sempre presents en les seues obres.

El dubte i la paradoxa poden ser els mitjans de l'artista a l'hora de crear una ironia. Açò no vol dir òbviament que la mostra de qualsevol vacil·lació o les contradiccions domèstiques puguen ser considerades iròniques. Pot ser que l'obra siga lúdica o una crítica rebel en contra dels sistemes establerts, i pot ser també que en ocasions la lectura permeta dues interpretacions i possibiliti així la ironia.

Actualment sembla que tots aquests sistemes comunicatius representen un camp de treball molt atractiu tant per als artistes com per als marxants, organitzadors i procuradors d'exposicions. Entre l'any 2000 i el 2001 el Macba ha dedicat una exposició a l'art polític i crític de les darreres quatre dècades, la Royal Academy ha organitzat una exposició qualificada d'*escandalosa i apocalíptica*, la Fundació Miró ha titulat directament la seua proposta *Ironia*, una mostra que abarca artistes també presents en les altres mostres, a més de noves propostes rescatades entre la enorme producció multidisciplinària dels artistes més joves.

Artistes reconeguts però també joves i encara anònims apareixen en aquestes propostes. No pretenem fer una recerca i captura de cadascun dels escultors que han creat, en algun moment de la seua carrera, una obra irònica. En presentem, doncs, una petita mostra que abraça totes les varietats proposades en aquest estudi alhora que repasse les darreres dècades del segle XX i el començament del XXI. Per això, finalitzarem aquest apartat amb alguns noms d'artistes i propostes artístiques molt recents.

Els organitzadors de l'exposició *Ironia* de la Fundació Miró han vist aquest recurs en el fet d'obligar l'espectador a entrar per la porta i sortir per la finestra d'un

²³⁶ MEIRELES, Cildo, *Fontes*. Instal·lació. Documenta IX-Halle.Kassel, 1992.

espai limitat. L'artista Tere **Recarens?** ha plantejat una paradoxa lúdica que amb to d'al·legoria fa referència a les esperances i decepcions de la vida.

Als Estats Units, l'espanyol Javier **Peñafield?** intenta desmuntar la idea de disciplina utilitzant el llenguatge perquè entén aquest com l'instrument més rígida del coneixement humà. La seua és una proposta epigramàtica en què les paraules evidencien la manca d'una altra obra artística.

Koko Rico crea uns fetitxs escultòrics caricaturescs estranys i paradoxals on el cap i els peus s'uneixen directament prescindint del tronc i de les altres extremitats, en una ridícula sàtira de l'extremat culte al cos que preval en la cultura dels països desenvolupats.

Les proclames quasi cíniques de les Guerrilla Girls ofereixen múltiples provocacions referides a la lluita feminista o al context artístic dels darrers anys en una proposta interactiva a través de les noves comunicacions en xarxa, en anuncis publicitaris etc.

Aquestes són solament algunes de les propostes existents. Entenem que no sempre es presenten obres veritablement iròniques sota el rètol d'una exposició que ho promet. Tot i que finalment sempre quedarà a criteri de l'espectador decidir el caràcter irònic o no d'una obra, en aquest estudi proposem una manera lògica d'analitzar les ironies.

Hem revisat obres dels 70, dels 80, dels 90 així com del 2000 i 2001, per a descriure, tal i com proposavem en el títol d'aquest apartat, una *panoràmica* de l'escultura irònica més recent. Hem fet ús conscientment d'un mot propi del lèxic cinematogràfic i fotogràfic per tal d'explicar la nostra intenció d'oferir una visió general de la realitat actual en aquest camp de creació.

Si bé de moment hem vist com les tipologies iròniques s'han anat adaptant a totes les creacions estudiades i hem pogut anar determinant la finalitat del present estudi; pretenem, tot seguit, concloure la tasca amb una selecció puntual i escrupolosa de la producció d'ironies escultòriques realitzades entre el darrer quart del segle XX i principis del XXI. Escollim els cinc exemples que veiem més significatius per a fer-ne una anàlisi específica i poder concretar totes i cadascuna de les particularitats que hem tractat.

4. EXPOSICIÓ D'EXEMPLES.

Tal i com ja hem comentat en el punt **ESQUEMA ORGANITZADOR DE LES VARIETATS IRÒNIQUES**, hem traçat l'estructuració dels tipus des de l'aparença formal i física de les obres. Així hem obtingut la diferenciació entre els quatre aspectes senyalats: la forma de la caricatura, a la qual hem anomenat *ironia caricaturesca*; la forma d'animals en actituds exclusivament humanes, per a la qual hem adaptat el terme *d'ironies zooantropoidees*; la forma de la comparació conceptual, establerta per la relació d'*al·legories iròniques*; i per últim, la forma que inclou la intervenció del llenguatge natural, per què hem recuperat el mot d'*epigrama*. En un punt a part hem, a més, definit la *ironia recòndita*, la qual hem desenvolupat aïlladament perquè la seua característica formal és precisament la falta de forma.

Així doncs, amb aquesta trama hem desenvolupat una anàlisi diacrònica per tal de verificar la validesa de la nostra proposta en el camp de les arts plàstiques. Efectivament, les obres més conegudes i senyalades han pogut ser estudiades i referenciades segons aquest esquema classificador i, a més a més, matisades segons les tres modalitats comunes a totes les varietats: la humorística, la satírica o la cínica. Encara hem afegit a llur caracterització la presència de trets conceptuals o la inclinació de les obres cap a vessants adoctrinadors, lúdics o rebels.

Per això, i seguint l'objectiu anunciat de la nostra tesi, arrodonirem ara aquest estudi amb la tria d'alguns exemples d'obres escultòriques realitzades durant els anys 80 i 90 del segle XX. Es tracta de creacions, al nostre entendre, exquisidament encertades que hem escollit per la seua vàlua com a representants paradigmàtics del que hem intentat definir al llarg del nostre treball.

Els cinc creadors elegits són importants representants de l'art d'aquestes dècades, i de cadascun hem seleccionat la part de la seua obra que millor pot identificar cada varietat irònica proposada.

5.1. JUSTIFICACIÓ I TRIA

L'escultora francesa Niki de Saint Phalle, nascuda el 1930, és la creadora d'un seguit d'objectes, ornaments, estàtues, joguines etc... que culminen amb les famoses *iaies*, figures femenines a gran escala construïdes amb un entramat de tela enreixada sobre una estructura de fusta. Aquí tenim l'exemple perfecte de la caricatura. Aquestes *iaies* desafien la imatge publicitària que presenta el cos de la dona com un *simple* objecte de seducció. Davant una d'aquestes escultures, l'espectador es converteix en consumidor: pot entrar a l'interior de l'obra a través

d'una obertura intencionadament situada entre les cuixes i participar de les atraccions que allí dins li són oferides. Per aquestes obres hem seleccionat Niki de Saint Phalle com a representant de la ironia caricaturesca, de la qual el joc i la participació de l'espectador són un ingredient essencial. És una caricatura curiosa pel que té d'humorística i no pas d'ofenedora o punyent com és habitual entre les caricatures plàstiques enfocades a temes polítics o socials. Les *iaies* esdevenen caricatures perquè són figures femenines amb alguna part del cos, o tot ell en ocasions, deformada, però, la seua no és una ironia cínica ni deshumanitzadora, sinó tot el contrari: d'una manera humorística reivindiquen el carisma que hom suposa perdut en l'actual cultura occidental.

El representant escollit per a la varietat zooantropoidea és l'escultor britànic Barry Flanagan, nascut al 1941, i que va passar per l'abstracció durant la dècada dels 60. Més tard, durant els anys 80, es va orientar cap a l'escultura figurativa, explícita però idiosincràtica, de llebres, elms i cavalls, generalment fosos en bronze. Aquest darrer grup d'obres seues és, doncs, el que hem triat per a representar la zooantropoideïtzació tal i com l'hem definida en aquest estudi. Atesa la freqüència amb què hem trobat, al llarg de la història, animals per a representar les actituds humanes més indesitjables o ridícules, hem escollit el grup de llebres de Flanagan perquè en conjunt, esdevé al mateix temps resum i culminació de tots aquells exemples. Des dels *emakis* japonesos, passant per totes les representacions pictòriques en què els comportaments humans han estat ridiculitzats a partir de figures d'animals i sense oblidar les representacions escultòriques directament representatives d'aquesta varietat, com és el cas de les talles de fusta de l'escultor *Compostela*, arribem al conjunt de llebres de Flanagan, ideat com un mirall deformador i grotesc, com un signe irònic del fracàs de certs aspectes de la nostra cultura.

L'al·legoria és, sens dubte, la modalitat amb major nombre de representants, tots ells diferents i amb particularitats ben especials. Ara bé, ens hem decantat per la universalitat del català Francesc Torres, nascut el 1948 i traslladat als Estats Units al 1972. La decidida intenció social, política i ideològica l'ha situat en un camp d'acció diferent del de Flanagan i del de Niki de Saint Phalle, tanmateix, la naturalesa de les obres de Torres supera el camp de l'escultura per endinsar-se en la creació, tan actual, de les instal·lacions: les escultures deixen de ser cossos aïllats i es presenten en un context ambiental que en determina la interpretació conceptual per part de l'espectador.

Indubtablement Joan Brossa, nascut l'any 1919 i creador d'una poesia visual que manipula signes i objectes amb resultats que van des de subtils insinuacions poètiques fins a crítiques contundents de la realitat, és el millor artista que es podria trobar per tal d'exemplificar la varietat epigramàtica. En les seues obres els títols adquireixen intencions fascinadores, punyents i torbadores que ens immergeixen en el significat conceptual de l'obra. El fet que aquesta siga la varietat de la qual menys exemples hem trobat en el repàs històric fa que Brossa esdevinga doblement important en el seu camp i siga objecte de nombrosos estudis i tractats doctorals. Brossa mateix s'autoanomena escriptor i sobretot poeta, tot i que, de vegades, practica un tipus expressiu que arriba als conceptes a partir dels objectes i no pas a partir de la paraula. La praxi no lingüística de Brossa, la més volumètrica i corpòria, és la que més s'apropa a l'escultura sense renunciar a la màgia irònica pròpia de l'estil comunicador de l'artista, i és en aquest grup d'obres on pretenem centrar l'atenció.

Francesc Torres sempre ha demostrat profunda admiració per l'obra de Brossa i, de fet, en determinats punts, podem sentir com els dos artistes arriben a resultats ideològicament similars. Una cosa semblant ocorre pel que fa a la forma de les obres: les al·legories creades per Torres utilitzen els objectes com a símbols, de la mateixa manera que són utilitzats en les ironies de Brossa. Ara bé, trobem una diferència en l'ús de la paraula com a base de l'exercici intel·lectual plantejat: mentre que en Brossa la paraula serà el detonant de la formulació irònica, en Torres ho serà la forma. La línia de separació és, en ocasions, molt fina, imperceptible en segons quines obres per la intensa interdisciplinarietat que les inspira. En realitat, atès el seu plantejament personal -l'un es considera poeta i l'altre escultor- podem fer èmfasi en l'aspecte verbal del primer i en el plàstic del segon.

Finalment l'obra de Juan Muñoz, centrada sempre en figures humanes i grans instal·lacions espacials, obri el pas a la ironia recòndita, que obliga l'espectador a esmol·lar al màxim la seua capacitat d'observació i d'anàlisi de propostes més subtils.

5.2. ANÀLISIS CONCRETES:

5.2.1. Niki de Saint Phalle

De Saint Phalle: escultura irònica representada formalment per caricatures.

Niki de Saint Phalle és una artista altament imaginativa i capaç de crear veritables universos de sentiments i sensacions a través de les seues obres. La fecunda inventiva creadora l'aboca a la factura d'éssers al límit entre la fisiologia i l'espiritualitat, quan no l'instint, habitants entre es dues aigües de la realitat i la ficció, figures que naveguen entre l'aparença més innocent i la intencionalitat més doblada. Les construccions de Niki de Saint Phalle poden semblar recreacions de parcs infantils al mateix temps que ser interpretades amb les més iròniques intencions. És en aquesta dicotomia en el que cal centrar-nos per tal de relacionar el grup de les *iaies* (també anomenades *nanes*), amb la ironia caricaturitzadora que pretenem exemplificar.

Tal i com explicavem en l'apartat 2.1.1., l'aparença caricaturitzada deforma l'aspecte físic de la realitat i el substitueix per alguna proposta capaç de mostrar-lo més incisiu i agut en la transmissió dels seus continguts conceptuals. La ironia de la caricatura, a més a més, no ens permet, d'ignorar la referència conceptual a la qual es dirigeixen els trets formals deformats. Així doncs, la ironia caricaturitzadora aconseguirà col·locar l'espectador en la línia de complicitat que l'artista proposa. El grup de *iaies* de Saint Phalle combina aquestes característiques concretes de la ironia caricaturitzadora amb l'humor. Gaudeix d'una especial gràcia humorística que arriba acompanyada de la participació activa proposada per l'escultura lúdica; les figures es mostren lleugeres en la seua càrrega crítica i ofenedora fins el punt de transformar en nobles fets i actituds que la cultura majoritària menysprearia.

Així doncs, les *nanes* esdevenen manifestacions artístiques en forma d'escultures caricaturesques humorístiques i lúdiques, perquè permeten la intervenció directa i participativa de l'espectador, no solament a nivell intel·lectual, sinó també a nivell físic, un component que hom sol atribuir a tot allò que pretén ser lúdic. Tal i com veurem en l'anàlisi de les obres conegudes com *Les Pintures Disparades*, la participació de l'espectador en el joc artístic és un plantejament real en diverses obres de Niki de Saint Phalle al llarg del seu procés evolutiu i no únicament en el grup de les *iaies*.

Hem explicat les raons per les quals entenem que la tendència humorística és la que millor escau a l'anàlisi de les *nanes*. Ara bé, l'obra de l'artista va molt més enllà d'aquest grup i per aquest motiu potser també cal revisar la possible interpretació de Horn (una *nana* molt particular) com una manifestació ironicosatírica, d'una banda, i la també possible ironia cínica de les seues *Pintures Disparades*. Formalment, la Horn, continua dins el grup de les ironies caricaturesques, però no ocorre el mateix amb totes les *Pintures Disparades*, que, segons el cas, oscil·larien entre les al·legories i les caricatures.

De Saint Phalle, ironia caricaturesca cínica

La varietat cínica de la ironia pot adoptar una modalitat que hem anomenat escandalosa o exagerada. Les *Pintures Disparades* en són un bon exemple. Els anys 60 portaren moltes manifestacions d'aquest tipus atès que el món vivia intenses convulsions polítiques. De Saint Phalle no va ser aliena al fenomen general i les *Pintures* són un dels treballs que se'n fa ressò. Per a ella esdevenien una alliberació de les forces creatives en un format semblant al que usaven els grups socials arreu del món, era la manifestació violenta de la seua independència respecte de les convencions i idees acceptades. Així, l'artista disparava bales de pintura sobre superfícies diverses i anavaicolorint-les de manera violenta i atzarosa. També els espectadors eren convidats a la creació artística, convidats a disparar, a participar en el resultat de l'obra final.

Un exemple d'aquesta ironia cínica és l'obra titulada *Retrat del meu amor*²³⁷, en la qual un cap compost per una diana convida l'espectador a llençar-hi petits dards; la camisa d'home que constitueix el cos procedeix d'una de les més prestigioses botigues de roba masculina de New York, *Sack's*, i la composició sencera és manté suspesa i a punt perquè els espectadors llencen els dards i juguen amb l'artista. En totes les *Pintures Disparades* Niki de Saint Phalle ofería elements habitualment abstractes que a manera d'al·legories il·lustraven conceptes tan nefastos i ingrats que hom de bon grat solia decidir disparar contra ells. En *Retrat del meu amor* l'al·legoria queda convertida en caricatura per l'elecció i col·locació dels elements escollits, les peces de roba i la diana van ser situades de tal forma que juntes semblaven una figura humana masculina, bé, si més no, la caricatura d'un home, que a més corrobora el títol, totalment irònic tenint en compte la situació sentimental de l'artista en aquell moment. Niki de Saint Phalle va haver de casar-se per la força amb un home poderós i molt ric bastant més gran que l'artista. Aquesta unió li va provocar profundes depressions i angoixes que quedaren reflectides en la

²³⁷ SAINT PHALLE, Niki de, *Saint-Sébastien o Portrait of My Lover*, 1961. Stedelijk Museum. Amsterdam.

ràbia continguda en cadascuna de les *Pintures Disparades*. Així doncs, els elements que, en principi, podrien ser al·legories acaben esdevenint caricatura gràcies a la composició i al que confirma el títol de l'obra. D'altra banda, per la intensitat cruel i destructiva que conté *Retrat del meu amor* la caricatura traeix tota la intenció cínica que l'artista hi aboca.

Amb el temps Niki de Saint Phalle va aconseguir el divorci i amb ell la calma anímica. Les manifestacions artístiques també cambiaren de to i optaren per expressions de caràcter més relaxat i humorístic

De Saint Phalle, ironia caricaturesca humorística

Les caricatures escultòriques més humorístiques de Niki de Saint Phalle, són, doncs, completament diferents a les *Pintures Disparades*. Les que millor es corresponen amb tots els trets de la caricatura humorística, això és, simpatia, innocència, diversió, gràcia o un cert infantilisme, són les que l'artista realitza amb la col·laboració de qui va ser el seu segon marit, l'escultor Jean Tinguely. D'aquest grup formen part les fonts decoratives com la de *Château-Chinon* a Nièvre, inaugurada el 1988, o la de la plaça d'Igor Stravinsky davant del Centre d'Art George Pompidou a París, que va ser descoberta el 1983. En elles la intervenció de l'espectador no és tan directa com en les *Pintures* comentades anteriorment però la seua inserció en l'espai urbà els garanteix un ús humà completament natural i espontani. L'aigua i les màquines desenvolupen moviments rítmics i vibrants, i formen una dansa harmònica en què la nota figurativa i de color ve donada per les formes escultòriques realitzades per l'artista. Aquestes, a més a més, proporcionen l'element simbòlic que invita l'espectador a deixar anar la imaginació enmig del magnífic moviment general.

Evidentment els elements que hi apareixen són símbols representatius de conceptes diferents, la qual cosa no treu que alguns d'ells apareguen com a figures caricaturesques, per exemple, uns llavis enormes i estridentment vermells escupen aigua constantment, una calavera sorruda i riallera es mou sostinguda per una primitiva estructura de ferro, mentre la silueta d'una cara amb expressió estulta o forasenjada presideix el conjunt. El conjunt esdevé la caricatura d'un grup de persones anònimes que invita l'espectador a sentir-se còmplice amb el creador, a més de fer una crítica als comportaments més aduldors que provoca la contemplació de l'art.

De Saint Phalle, ironia caricaturesca satírica

Físicament les *nanes* són escultures figuratives caracteritzades per la deformació exagerada de les faiçons femenines: pits enormes, caderes descomunals, peus ínfims o fins i tot inexistent, ventres, cuixes i braços rodons i contundents, etc., que l'artista ofereix a l'espectador en multiplicitat de mesures i de colors.

Les magnífiques *nanes* van anar apareixent molt discretament, molt lentament, es van prendre el seu temps, però un cop solidificades regnaren per bastant temps en l'univers de Niki de Saint Phalle. En realitat, són una gran tribu de formes i figures de diferents tipus que en el seu dia proporcionaren a l'escultora el reconeixement dins el món de l'art. Amb elles va crear una apoteosi de la dona en tots els aspectes, aquestes *nanes* li van donar una gran llibertat, alegria i poder de convicció. La paraula *nana*, habitualment despectiva en francès, va veure's ennoblida d'alguna manera amb la popularització d'aquestes obres.

Tot i tenir sovint un marcat caràcter irònic, palès en les dobles interpretacions que proposen, les *nanes* representen la tendència més juganera, simpàtica i, en certa manera, innocent de la varietat a què pertanyen. Per això les interpretem com a ironies caricaturesques amb certs tons de mofa grotesca, popular i alhora tendra i carinyosa, és a dir, caricatura de vegades humorística sense més, de vegades satírica.

Són éssers capaços d'acompanyar-nos en les cavil·lacions més purament humanes i en les reaccions estrictament instintives. Convidant l'espectador a penetrar en un univers de colors, imatges, fantasmes i mites, actuaran com sacerdotesses que maneguen desesperades contradiccions vitals i les converteixen en emocions acceptables, fins i tot, alegres i plaenteres. Ens atrauen per la vista i en apropar-nos hi ens envolten de la protecció que necessitem per tal de superar l'agressivitat de la vida quotidiana. Són capaces de mostrar-nos el mal, però també d'enraonar i tractar amb ell.

Així per exemple, les *nanes* han servit per a representar alguns dels vint i dos arcs majors de la baralla del Tarot, o per a representar actituds humanes a través de similituds temàtiques i plàstiques: *Nana Maison* (la *nana* casa), *la Waldaff*, *Bénédicte*, *Black Rosy*, *Black Venus*, *Dancing Nana Anna*, *Gwendolyn*, *Upside-down Nana*, etc.

D'entre totes elles cal destacar-ne algunes pel seu component caricaturitzador, d'una banda, i pel marge d'acció que reserven a l'espectador, per l'altra. Tot plegat, donen lloc a una creació lúdica que contempla, a més a més, la doble lectura típicament irònica. Aquest és el cas de Hon, per exemple, la *nana* de major volum i que no solament mostra la seua espectacular façana, sinó que també convida que l'espectador es passege pel seu interior. Hon jeu nua i estirada panxa per amunt sobre el terra desangelat del rebedor del Museu d'Estocolm. Entre les seues cames, amb els genolls un poc elevats i lleugerament separades, s'obri una entrada cap a les entranyes de l'escultura. Allà dins una petita cafeteria, un saló amb butaques i atraccions infantils pretenen oferir una estada ben grata al visitant: la tendra ironia ve servida en safata de plata. Amb la Hon, l'artista evidencia la funció protectora que històricament han desenvolupat les dones en totes les societats, al mateix temps que provoca un cert recel entre aquells a qui els prejudicis socials, culturals o religiosos, impedeixen apreciar la benigna tasca de la *nana*. L'espectador pot optar per veure en l'obra la crítica o el rebuig al comportament descarat o pervertit que les societats han atribuït a certes dones o bé compartir, en un acte de complicitat amb l'autora, la ironia que permet fer la lectura contrària i mostrar-se confiat a l'empara oferida per la figura. Atès que la finalitat de la sàtira sol ser desmitificar i rebaixar la gravetat de les idees preconcebudes o socialment censurades, interpretem en la Hon una ironia satírica que ridiculitza el grup de persones incapaces de jugar amb ella, oprimits per prejudicis i aprensions, més que no pas una mera caricatura de la figura femenina. I aquesta ridiculització no resulta cruenta ni agressiva, senzillament apareix amb claredat davant l'espectador interessat.

5.2.2. Barry Flanagan

Flanagan: escultura irònica representada formalment per zooantropoides.

La producció de Barry Flanagan és molt variada pel que fa a disciplines artístiques plàstiques. Als anys 70 va fer escultures amb sorra, amb feltre, amb roba, i totes aquelles propostes innovadores pròpies de l'*Arte Povera*. Als 80, però, tornà a tècniques escultòriques clàssiques com la fosa de bronze o el treball amb argila, i realitzà les famoses llebres que avui dia ocupen les sales dels més famosos museus arreu del món. Tot això sense deixar de banda el treball amb dibuixos i gravats que desenvolupa paral·lelament a les construccions volumètriques al llarg del seu procés evolutiu. És principalment pel grup de les escultures en bronze de les llebres que en fem referència en aquest apartat.

Després de l'anàlisi sobre els diferents posicionaments de la ironia en les representacions escultòriques i d'haver repassat alguns dels exemples emblemàtics de la ironia en la història de l'art, ens adonem que sovint la versió més irònica d'actituds i comportaments humans és la que traça l'artista a partir de formes animals que sotmet a un tractament que hem anomenat zooantropoideïtzació (Remetem al capítol 2.1.2. per a la justificació d'aquest terme.) El procediment és molt productiu al llarg de la història i, de fet, en l'actualitat gaudeix de la mateixa eficàcia i doble intencionalitat que fa segles. Molts artistes ridiculitzen comportaments humans a partir de la humanització d'animals, sobretot animals mamífers, que acaben esdevenint dures crítiques de certes actituds socials i polítiques Remetem al capítol 2.1.2. per a la justificació d'aquest terme.

El grup de llebres de Barry Flanagan és una representació zooantropoidea de les activitats humanes. Si a més, tenim en compte la relació conceptual entre aquest tipus d'escultura i la fauna, acabarem d'arrodonir el caràcter adoctrinador que pot arribar a contenir aquest tipus de representacions. Perquè no és solament la utilització dels animals com a personificacions de comportaments humans el que ens ha permès trobar semblances amb la fauna, sinó també el caràcter irònic que també caracteritza aquest gènere narratiu. Tot plegat, doncs, una concreta justificació conceptual per a establir el punt de partida de l'anàlisi de les obres de Barry Flanagan, en concret, del grup de llebres a què ja hem fet repetidament referència.

A més d'aclarir i concretar aquesta viable interpretació del conjunt de llebres de Flanagan com a exemple magnífic de zooantropoideïtzacions artístiques en

l'escultura de la dècada dels 80, aprofitarem per a separar aquest vessant de la ironia al·legòrica, la qual cercarem en les representacions d'objectes inanimats.

Barry Flanagan se serveix de llebres, cavalls i, fins i tot, elefants per a evocar i transmetre comportaments i situacions ridículs. Busca en els cossos dels animals les expressions que no troba representables a partir de cossos humans però que poden ser assimilades als mateixos éssers humans; a més a més, utilitza la zooantropoidització per tal d'evitar que l'espectador se senta massa identificat amb la crítica i adopte una postura excessivament personalitzada.

Flanagan, ironia zooantropoidea satírica.

La caricatura zooantropoidea de Flanagan poseeix un fort caràcter satíric per la importància que hi té la burla aguda i popular. Per exemple, aquestes llebres quasi humanes, dretes sobre les potes del darrere, inflant el pit i amb expressions facials totalment humanes, esdevenen exquisides personificacions del reflex físic de l'arrogància o de l'altivesa humanes.

Hi ha tot un grup de llebres que ridiculitza diferents activitats esportives que gaudeixen de més o menys prestigi en alguns països. La més característica de totes és l'obra titulada *Cricketer*²³⁸, que hom interpreta com una mofa irònica de la pràctica de l'esport més popular de la cultura anglosaxona, a la qual pertany el mateix artista. La ironia neix com sempre de la complicitat de l'espectador, el qual, si no és capaç de superar els seus prejudicis, sempre pot entendre l'obra com un digne homenatge al cricket i interpretar que la lleugeresa, la velocitat i a l'astúcia característica de les llebres són les qualitats que millor definixen un bon jugador d'aquest esport. Un altre tipus d'espectador encara hi podria veure la pobra opinió que mereix a l'autor la capacitat intel·lectual dels esportistes: l'actuació d'una bèstia desbocada representaria llavors l'extrem a què els humans poden fer arribar els seus instints.

També satíriques i molt simbòliques són les obres *Llebre amb ocell*, *Llebre amb telescopi*, *El tabaleta*, *Llebre sobre un casc* o *Llebre saltant*, escultures plenes de força i energia que prenen vida amb la interpretació intel·ligent de l'espectador. Totes elles destil·len una ironia burleta, aguda i totalment popular. Sobre elles el mateix artista ha declarat:

La liebre es un modelo bastante rico y expresivo; (...) El otorgamiento de atributos humanos en el mundo animal es un recurso habitual en la literatura,

²³⁸ FLANAGAN, Barry, *The Cricketer*, 1989. Bronze. 472,4 x 182'9 x 182'9 cm. Waddington Galleries, Londres.

el cine, etc, que realmente es conmovedor. (...) A un nivel práctico, si se considera lo que expresa situación y significado en la figura humana, el abanico de posibilidades de expresión es más limitado que el recurso de otorgar a un animal –la liebre en especial- los atributos expresivos del ser humano. Las orejas, por ejemplo, són realmente capaces de expresar mucho más que el ojo bizco de una figura o la mueca en el rostro de un modelo.²³⁹

Un altre cop veiem que ha fet ús de la sàtira per a presentar les coses de manera que tothom pugui riure-se'n, desmitificar els mites i rebaixar l'ostentació d'actius prepotents i arrogants. Flanagan utilitza la ironia satírica de les formes zooantropoidees i obté una crítica que a l'anàlisi resulta intel·ligent i intencionada. El primer punt és, evidentment, el contingut subtil de la doble interpretació provocada irònicament per l'artista, que deixa en mans de l'espectador l'elecció del significat. Tal com hem explicat en l'exemple d'*El Cricketer*, tant podria ser una lloança com una crítica. En el segon cas es tractaria de la sàtira ridiculitzadora provocadora de la rialla comú o popular de caire grotesc que no va dirigida a ningú en concret, però apunta al grup d'individus caracteritzats pel comportament determinat a què fa referència la crítica. Tot plegat, una i altra opció són vehiculades per la zooantropoideització, instrument del descrèdit o de la magnificació.

Flanagan, ironia caricaturesca cínica

Dins la mateixa temàtica esportiva, un altre exemple és l'escultura titulada *The Boxing Ones*²⁴⁰, en la qual podem veure una certa intenció cínica ja en la presentació formal de l'obra, atès que les dues llebres han establert un combat a mort simbolitzat esgarrifosament per la forma de crucifix del ring (la base i peu de l'escultura). En aquest cas, la crítica té matisos molt diferents als trets purament graciosos que negarien, en cas d'existir, la possibilitat de relaxació dels continguts que implica la sàtira. Aquí no es fa mofa de l'horror, el símbol és contundent, roman latent als peus de les bèsties que s'engresquen en una lluita a tota ultrança, on l'únic final possible és la mort d'un dels dos contrincants. Una mort no necessàriament física ja que pot sobrevindre en forma de desterrament, abandonament o negació de l'accés a les necessitats físiques. És el mateix ritual que practiquen els mascles d'algunes espècies de mamífers per tal d'aconseguir el control i el domini d'un grup: el guanyador és recompensat amb les femelles i les millors menges aconseguides pel grup. L'obligada comparació amb aquest comportament animal evita que la crítica

²³⁹Text extret JUNCOSA, Enrique, (1993).

²⁴⁰FLANAGAN, Barry, *The Boxing Ones*, 1988-89. Bronze. 288'9 x 252 x 111 cm. Waddington Galleries. Londres.

sigui riallera, així doncs, contràriament a la sàtira, la ironia esdevé, als ulls de qui la vol entendre, crítica crispada, frenètica i tràgica perquè la realitat que Flanagan mostra en aquesta obra no dona peu al riure.

Formalment aquesta escultura zooantropoidea va acompanyada d'un símbol que esdevé forma al·legòrica d'un concepte: el símbol és la creu i el concepte, la mort. En realitat, el caràcter cínic ve més determinat per la forma al·legòrica que per la zooantropoidea, ja que és aquesta la que imposa la gravetat al conjunt. Ara bé, l'obra, la considerem en conjunt zooantropoidea i cínica perquè la intensitat de la idea no hi podria aparèixer sense les figures de les bèsties que lluiten sobre la creu. La intensa simbologia del crucifix en la cultura occidental és directa i està globalment lligada al fet de la mort. Els combats de boxa poden arribar a ser mortals i en aquest risc rau de vegades part de la seua espectacularitat i del seu morbós èxit d'audiència. La ironia zooantropoidea i cínica que ens presenta aquesta escultura és ineludible, i mentre que en l'anterior podíem relativitzar la crítica, en aquesta obra solament podem tremolar davant la clarividència amb què es mostra una realitat no gens llunyana.

De fet, la sobrevaloració que experimenten en l'actualitat alguns esdeveniments esportius en la nostra societat permet, sens dubte, interpretar les ironies que Flanagan ens proposa bé com un bany de paròdia que impregna de fantasia el que podria passar per una simple escultura semifigurativa, bé com la sobtada voluntat de provocar, d'oferir a la vista la dimensió destructiva de la realitat.

Flanagan, ironia zooantropoidea humorística

Finalment, caldria comentar el vessant més humorístic d'aquest escultor, expressat també en algunes escultures zooantropoidees iròniques. Les representacions d'elefants en són un bon exemple: animals grans i forts que tracten de mantenir-se en equilibri sobre unes minúscules peanyes mostren l'evidència de la inseguretat intrínseca a tota personalitat. Aquestes escultures sàviament explícites no traspuen cap crítica punyent ni corrosiva, ni tan sols desemmascaren cap realitat en forma de burla o grolleria, únicament humoritzen respecte d'una veritat tan humana que tots en som alhora pacients i observadors, i, per descomptat, davant la qual tots ens permetem el riure graciós.

Certament es tracta d'una obra irònica perquè no tothom veurà, o voldrà veure, en ella la representació de la inseguretat humana amagada rere una façana corpulenta capaç d'intimidat al més dèbil. Els elefants més grossos han de ballar sobre la peanya com totes les altres bèsties però amb més dificultat encara perquè la

peanya els resulta força més incòmoda que als més petits. Flanagan es riu dels aparentment més forts o més poderosos a partir d'una ironia graciosa i divertida, fàcil d'encaixar i gens traumàtica perquè ningú no se sent identificat de forma directa amb aquests elefants: sempre hi cap la possibilitat de pensar que n'hi ha d'altres més forts i més poderosos que un mateix i llavors cada espectador podrà atorgar als elefants la personalitat del qui considera per damunt d'ell mateix.

Aquests compost ambigu de provocació humorística i de sensualitat engendra uns moments de sorpresa discrets, com si Flanagan refusara atacar o agredir la mirada de l'espectador. L'humor que proposa amb aquestes escultures, no atempta contra l'emoció de qui contempla l'elefant, sinó ben bé el contrari: atenua l'efecte de la intimidació. El compromís sensible aporta a les intencions iròniques una nota d'ingravedesa que dissol els seus efectes de crítica.

5.2.3. Francesc Torres

Torres: escultura irònica representada formalment per al·legories.

En l'estètica artística contemporània existeix una importantíssima presència de formes al·legòriques tant abstractes com figuratives. D'antuvi hem limitat la investigació de les varietats iròniques del nostre estudi a l'anàlisi de les formes no abstractes. Cal recordar, doncs, que l'anàlisi irònica d'obres abstractes o no figuratives, atesos l'estructura i el plantejament d'aquest treball i tenint en compte que la subtilesa del discurs irònic en formes abstractes entra en el terreny d'una percepció excessivament subjectiva per part de l'espectador, aquest aspecte no serà objecte de la nostra investigació. Malgrat que les composicions d'objectes figuratius puguen oferir un resultat quasi abstracte per la seua descontextualització, per alguna estranya i rara conglomeració d'elements o, fins i tot, per alguna màscara cromàtica ocultadora de l'aspecte més habitual de l'objecte, sempre escollirem les obres que parteixen d'elements identificables en la nostra cultura.

Tal com ja hem justificat en el punt **2.1.3.** del treball, creiem que la ironia pot expressar-se millor en les obres que recomponen una imatge del món que té a veure amb els nostres mecanismes de composició perceptius de la realitat. A més a més, com hem repetit en diverses ocasions, la ironia disposa de certa intenció de denúncia i, per tal d'ampliar el cercle de receptors d'aquesta denúncia, li convé la utilització de la figuració com a llenguatge expressiu: allò purament abstracte és tan conceptuós que l'univers del missatge és molt minoritari o, millor dit, l'emissor deixa de dominar o controlar el seu missatge i la subjectivitat de l'espectador domina el conjunt.

L'àmbit de l'al·legoria de Francesc Torres és força ampli, ara bé, atenent-nos a les propostes anteriors, estudiarem d'aquest artista les creacions més

representatives desenvolupades a través d'objectes figuratius inanimats, sense valorar com a al·legòriques les representacions zooantropoidees de què se serveix l'artista en ocasions per haver-les ja considerades a part. Així doncs, les al·legories de Torres en què basarem l'anàlisi d'aquest apartat són principalment *objets trouvés*²⁴¹ que construeixen noves icones socials a partir de la significació que l'artista aconsegueix donar-los en muntar les seues instal·lacions. D'aquesta forma els objectes de què Torres s'apropia es veuen alliberats de les determinacions funcionals i instauren noves relacions amb el món de les idees.

És habitual trobar en l'obra d'altres artistes plàstics *objets trouvés* que no són més que estris incapacitats o inútils per a la funció per què van ser creats. Llavors, en el moment en què han estat escollits per l'artista han passat a ser al·legories específiques d'uns determinats conceptes. En el cas de Torres, però, els objectes no sempre són *objets trouvés*, és a dir, l'artista no sempre tria elements fora d'ús per a crear al·legories, sinó que sovint es decideix per objectes útils i funcionals, moltes vegades ni tan sols estrenats en l'ús que se'ls pressuposa. En qualsevol cas la finalitat és sempre la mateixa: crear una al·legoria visual que mobilitze les estructures psíquiques de l'espectador capaces d'impulsar estímuls.

Cal, també, aclarir la diferència bàsica entre la forma de presentar els objectes al·legòrics de Francesc Torres i els *ready-mades* de Duchamp o els símbols consumistes del Pop Art. Respecte els primers la diferència rau en el fet que, aquells, en el moment que són escollits per l'artista i portats a un entorn museístic, reben valoracions completament distintes a les que els eren pròpies i són elevats a la categoria d'objectes artístics. En les obres de Torres no és així, els objectes no prenen valor com a elements artístics per ells mateixos sinó que són integrats en un conjunt que genera un concepte utilitzant una expressió artística. Normalment es tracta d'instal·lacions en un espai determinat en el qual els objectes són col·locats intel·ligentment i acurada per tal d'aconseguir una resposta determinada per part de l'espectador.

Respecte als objectes del Pop Art, en general (aclarim que es tracta d'una afirmació molt general sobre les obres del Pop Art perquè sempre ens podem trobar casos específics que responguen d'una manera distinta), la diferència recau en el fet que els objectes pop escollits són representatius de l'economia de consum, la política o la societat imperants per ells mateixos i no pas com a elements determinants en la

²⁴¹ *Objets trouvés*. Amb aquest nom es defineixen els productes trobats entre els objectes prefabricats que són elevats a la categoria d'obres d'art. En aquest procés experimenten un distanciament irònic i crític respecte del seu destí de consum que és aprofitat pels artistes creadors.

construcció d'instal·lacions al·legòriques de fets històrics o contemporanis com el cas de Francesc Torres.

Torres, ironia al·legòrica humorística

En general, en l'obra de Torres existeix una reiterada simbiosi entre la representació de fets històrics i el qüestionament dels comportaments humans que els han fet possibles. La seua ironia està continguda normalment en les metàfores compostes a partir d'objectes més o menys familiars que esdevenen memòria de successos bèl·lics, polítics, socials, econòmics o ideològics protagonitzats per grups socials concrets en unes èpoques històriques determinades. En aquesta pràctica és presumible que totes, o quasi bé totes, les representacions iròniques de l'artista siguin manifestacions certament incisives i sovint agressives i que l'humor que destil·len no siga mai completament innocent.

Hem escollit com a exemple d'al·legoria humorística (considerant que la sensibilitat humorística d'aquest artista no és equiparable a l'humor més tendre, suau o infantil d'altres) l'obra titulada *Destí, entropia i ferralla/2*²⁴². Formalment aquesta obra està composta per dos elements diferenciats: un grup de fins a sis fotografies ampliades i una motocicleta avariada. Les imatges són instantànies dels rostres de les escultures d'alts procuradors alemanys del segle XIX actius durant el mandat del kàiser Guillem a les quals el pas del temps ha mutilat el nas. El primer brot humorístic que aborda l'espectador és, doncs, el que provoca aquesta visió d'uns mandataris amb un posat extremadament greu i una rigidesa inclement però tots ells capolats. La imatge provoca el mateix riure que veure la cara amb la nàpia inflada i acolorida d'un pallasso. El temps, la història, els ha transformat en ridícules caricatures d'ells mateixos i del poder i l'ordre que representaren. Així doncs, les fotos esdevenen símbols de la natural *entropia* (utilitzant el mateix mot escollit per l'autor en el títol de l'obra) latent en el món. La dura instauració de l'ordre i el rigor imposat per la força dels governants no aconsegueix eliminar la natural tendència al desordre propi de la natura i científicament definit com el segon principi de la termodinàmica, contrari al principi de conservació i ordenació de l'energia. Energia que se'ns mostra simbolitzada en la velocitat que pot adquirir una motocicleta de les característiques de la que apareix exposada al davant de les fotografies i que, per a rematar la significació de l'al·legoria, està clarament avariada. El poder dels procuradors alemanys és aquí equiparat al poder que relacionem amb la velocitat de la moto²⁴³, i

²⁴² TORRES, Francesc, *Destí entropia i ferralla/2*, 1991. Objecte. Sis serigrafies sobre alumini de 154 x 100 cms. I moto aixafada.

²⁴³ Francesc Torres fa referència a Virilio quan explica que hi ha una íntima relació entre poder i velocitat. Explica que la situació on la velocitat adquireix la màxima superioritat és a la guerra, i que per a

ambdós són ridiculitzats per la força de l'*entropia*. Finalment, doncs, el resultat obtingut és una al·legoria que ironitza sobre la imposició de l'ordre per la força, perquè la imatge resultant és la relativització de la continuïtat d'aquesta imposició fundada en la mateixa tendència al desordre de tota la naturalesa (*entropia*).

Tots els espectadors podem riure davant d'una ridiculització del poder tan exquisida i alhora tan clara i contundent, una manifestació d'un humor intel·ligent i socialment compromès tal com és habitual entre les obres artístiques de Torres.

Torres, ironia al·legòrica satírica

En general l'al·legoria de Torres esdevé molt dura pel que fa a l'elecció de temes humanament vergonyosos ocorreguts en la història més recent de la humanitat. Es tracta de fets que intimiden la sensibilitat dels espectadors que participen en la conversa amb l'obra i que individualment arriben a sentir-se, com el propi artista, enllaç natural i indiscutible de l'entramat social.

La ironia satírica de Torres apunta cap a una complicitat directa amb qui siga capaç de sentir el vertigen que provoquen uns esdeveniments determinats, i el convida a replantejaments seriosos respecte de l'evolució social i política de la humanitat. Moltes de les implicacions polítiques a què fa referència recorden inevitablement algunes obres comentades de Hogart, Daumier o Goya, i igual que ocorria en aquests casos, l'adversari és el mateix ésser humà capaç d'adonar-se de la barbàrie. Víctima i botxí s'uneixen en el sentiment de l'espectador avesat a l'obra de Francesc Torres.

*Cada observador ha de reconèixer la força originadora com un 'jo', i recalcar l'element de responsabilitat individual tant en les accions socials continuades com en les històriques.*²⁴⁴

Aquest particular tractament irònic el trobem explícit en, per exemple, l'obra titulada *El carro de fenc*²⁴⁵. És tracta d'una instal·lació multimèdia en què diferents elements al·legònics creen un ambient únic de reflexió i d'implicació social.

Clausewitz la guerra és solament una altra forma de fer política. Així justifica Torres la necessitat d'integrar el símbol polític (les fotografies) i el símbol de la velocitat (la motocicleta) en la mateixa al·legoria.

²⁴⁴ JUDSON, William, (1991: 10).

²⁴⁵ *El carro de fenc*. Instal·lació multimèdia. Un camió-tractor 4 x 2 Pegaso-Troner 1237 TTX amb un tràiler de fusta, palla, roba, escales, una forca, un garfi, vint-i-quatre bicicletes aixafades, una figura de cera, dotze ximpanzés de fibra de vidre pintats i asseguts en dotze cadires de fusta llegint un llibre de cobertes vermelles. Sis pantalles de metacrilat de 180 x 240 cm, un vídeo de sis canals sincronitzats i so.

Formalment descrivim el conjunt com una ironia al·legòrica plena d'elements capciosos. La metàfora de base es planteja a partir de la reproducció, en forma d'instal·lació al·legòrica, de l'obra satíricomoralitzadora del Bosco *El carro de fenc*, on la condició humana es veu qüestionada en l'aspecte social i en el polític. En concret, *El carro de fenc* de Torres centra el comentari crític en el paral·lelisme entre dos esdeveniments històrics revolucionaris separats per un parell de dècades i les ideologies que els determinaren: París, 1968 i Tiannanmen, 1989:

*... en els dos casos l'avantguarda del moviment la constitueixen els estudiants universitaris però, mentre que a París la ideologia imperant dels joves occidentals era el maoisme, el motor ideològic dels joves xinesos de Tiannanmen era el liberalisme capitalista i democràtic occidental.*²⁴⁶

Amb l'obra del Bosco per teló de fons, l'al·legoria de Torres pren un aire de denúncia inevitablement satíric, aguditzat pel seguit d'imatges pertanyents a la festa d'una nit de Sant Joan al barri de Gràcia de Barcelona. És la referència al ritual del foc usat com a paral·lelisme a la forma que prenen els brots revolucionaris, tots dos pretenen donar pas a una nova situació mentre en clausuren una altra: el foc de Sant Joan obre el pas a l'estiu, el foc de la revolta vol obrir el pas a una nova situació social i política. Veiem com, en aquesta obra, a part d'oferir una imatge grotesca, la sàtira, de caràcter popular, poseeix una força renovadora: pretén un reemplaçament de tot allò que anihila per tal de donar pas a una nova proposta d'actuació. És clara aquesta particularitat en l'obra que tractem on es palesa el pretès caràcter transformador tant de les revoltes com de les festes populars dels solsticis. A més a més, la instal·lació insisteix novament a denunciar la prepotència de les classes polítiques.

Torres, ironia al·legòrica cínica

En l'apartat dedicat a la classificació d'obres ironicocíniques, **2.2.3.**, ja hem determinat les característiques d'aquesta tendència. Llavors hem desestimat el caràcter destructiu que hom suposa inherent al cinisme quan s'esdevé independentment de la voluntat irònica. En conseqüència, proposem una lectura de la ironia cínica des d'una postura de complicitat intencionada i integració de l'observador; així és com descrivim l'especial cinisme de Torres, encaminat a fer evident el compromís social del propi artista a través d'unes representacions ironicoal·legòriques que atrapen l'espectador en el neguit i la urgència d'assenyalar la ineludible responsabilitat de tots i cadascun dels individus. Francesc Torres entén alguns dels esdeveniments socials com quelcom vergonyós que mereix crítica i

²⁴⁶ Text extret de JUDSON, William, *Op. cit.*

menyspreu, per això la ironia cínica pren l'aire d'un comentari corrosiu o destructiu i no mostra cap possibilitat de condonació.

Hem escollit l'obra titulada *Siegesallee*²⁴⁷ per a representar la ironia més cínica de l'obra de Torres perquè a més de respondre a les característiques peculiars que hem acotat per a aquesta varietat, ens ha cridat l'atenció el fet que la temàtica coincidesca amb la de l'obra ironicocínica de Barry Flanagan anteriorment comentada. En *Siegesallee* també podem interpretar certa intenció cínica en la presentació formal de l'obra, atès que l'oposició frontal dels cascs escollits estableix una relació esgarrifosa. La imatge que ofereix el conjunt al·legòric a què ens referim mostra dues fileres paral·leles i encarades de cascs, dotze dels quals són cascs militars i dotze més esportius. La irònica relació que s'estableix entre uns i altres posa ràpidament en alerta l'espectador, que no pot evitar pensar en allò que puguen tenir en comú la guerra i l'esport. El mateix Torres respon literàriament a l'observador en l'escrit que acompanya la fotografia d'aquesta obra:

*(...)El futbol és una derivació de l'esport ritual celta que consistia a disputar-se, a puntades de peu, el cap de l'enemic vençut. Tant el joc com la batalla són duts a terme per uns quants homes, les vicissituds dels quals són seguides per nombrosos grups de persones identificades amb els equips o els exèrcits nacionals. A l'esportista i al soldat, se'ls delega el deure de defensar l'honor patri.*²⁴⁸

La informació és molt clara i contundent i esdevé patètica en cohesionar-se i estructurar-se d'una forma tan racional. La veritat de la realitat glaça el somriure als llavis. La guerra i la mort són elements que ancestralment van lligats, la identificació dels soldats amb els esportistes aproxima aquests a la cruïlla del fanatisme, al poder de l'èxit, al descontrol i a la desmesura habituals tant en les manifestacions esportives més competitives. És el que trobem en totes les guerres. Així doncs, aquesta obra ens convida a tremolar davant una realitat molt propera en la qual, pot ser fins ara, no havíem parat atenció.

De fet, la sobrevaloració que la societat actual dóna a alguns esdeveniments esportius, permet interpretar l'obra com una manifestació expressiva en dos possibles sentits: tan aviat contribueix a magnificar aquests esdeveniments gràcies al tractament exquisit i sobri dels objectes escollits per l'ordenació i comparació entre

²⁴⁷ *Siegesallee (Av. de la Victòria)*, 1991. Vint-i-quatre bases d'acer i metacrilat de 175 x 45 x 45 cm, dotze cascs militars i dotze cascs esportius.

²⁴⁸ Text extret de JUDSON, William, Op. Cit.

ambdós, com, sobtadament, fa adonar-se l'espectador de la potència d'una realitat angoixosa.

5.2.4. Joan Brossa

Brossa: escultura irònica representada formalment per epigrames.

A Brossa se l'ha anomenat *l'escultor de la paraula*²⁴⁹, descripció que resulta força escaient per a justificar l'elecció d'aquest creador com a representant de la ironia epigramàtica en una tesi que pretén acabar centrant-se en exemples d'obres volumètriques, a més de determinar la tendència Brossiana que ens interessa estudiar aquí.

Enllaçar formes i paraules en insòlites creacions iròniques ha estat una de les característiques de l'obra de Joan Brossa. L'objecte, ja alliberat del sentit utilitari pel Dadaisme, juntament amb una gran aportació de sentit humorístic i poètic, adquireix una capacitat de suggerència molt ampla que Brossa acota amb la solemnitat que proporciona, en cada cas, l'elecció d'un títol. Tant és així, que en les obres a què volem fer referència, el text i la imatge encaixen amb indissoluble harmonia per tal d'oferir la lectura irònica que pretenem descobrir. L'obra de Brossa s'enmarca en un entorn de quotidianitat i realisme en què la cruesa i la veritat s'enfronten obertament amb la vida en una topada sovinticolorada de subtil ironia. És aquesta una particularitat latent en els epigrames clàssics, que menaven un cert to burleta o doblement intencionat. De l'extensa obra de Brossa, ens limitarem a estudiar unes creacions concretes de poesia objectual, les quals entenem com una forma possible de l'escultura.

Igual que els epigrames clàssics, l'obra volumètrica de Brossa, s'encaixa en un entorn de quotidianitat que proporciona totes les referències necessàries per a la correcta comprensió de les obres. L'autor tria un o diversos elements per a cada obra i amb ells oferirà una simbologia determinada, els mostrarà, en principi, com a al·legories representatives dels conceptes que l'interessen. En aquest punt la seua obra no estaria separada de les ironies al·legòriques d'altres artistes més plenament dedicats a la producció escultòrica d'instal·lacions, com era el cas de Francesc Torres, per exemple; ara bé la particularitat que aporten les creacions de Joan Brossa i la raó per la qual les hem escollit com a representacions d'aquesta varietat, és la integració al conjunt irònic de la llegenda que acompanya cada obra.

²⁴⁹ PARCERISAS, Pilar, *L'escultor de la paraula*. Article publicat al diari AVUI el 12 de maig de 1994 en relació a l'exposició sobre l'obra de Brossa a Barcelona.

L'aportació verbal provoca certament una transformació de l'objecte triat o bé de l'objecte *trobat*²⁵⁰ que ràpidament suggereix a l'espectador el sentit ironicopoètic que l'artista ha posat en un àmbit lúdic o de denúncia, segons la intenció del moment. Igualment, aquest suplement lingüístic fa intervenir la intel·ligència i l'audàcia en la resolució de la màgia creada per la confusió i l'ambigüitat dels materials exposats. Aquesta que tractarem aquí és una de les formes físiques (el que ell anomena *poesia objectual* o *poemes objecte*) amb què l'artista ens parla del món i ens ofereix una visió pròpia, sempre impregnada d'intel·ligència i d'humor. El resultat deixa veure clarament el seu domini tant de la imatge com de la paraula i la singularitat dels fruits obtinguts.

Mentre que en el cas d'altres artistes hem escollit una obra representativa de cada exemple, atesa l'extensió de l'obra brossiana, aquí n'hem analitzades diverses. Es tracta de frases curtes o paraules aïllades que funcionen com a epigrames tal com els hem definit en nostre estudi. Recordem que la particularitat de Brossa rau en l'ús de l'epigrama: tot i semblar a primera vista al·legories per l'elecció o la manipulació dels objectes, en realitat, el que proporciona la nota irònica és la llegenda que remata la significació, i és en elles en el que ens volem fixar.

Brossa, ironia epigramàtica humorística

De la ironia epigramaticohumorística trobem en Brossa exemples com ara *Roda*²⁵¹, on es mostra una genuïna roda de carro amb una sola diferència respecte a les autèntiques: la de Brossa, senzillament, quadrada. El títol que acompanya l'obra no permet més que evidenciar la incongruència d'aquest objecte anomenant-lo descaradament *roda*. La nota d'humor és quasi infantil per tant evident com es presenta, però la ironia que l'espectador pot desenvolupar a l'entrar en un diàleg amb la insolent proposta de l'autor, pot esdevenir sofisticada i subtil si cerca, per exemple, la denúncia de l'acumulació d'objectes inútils a l'entorn de la vida de qualsevol ésser humà.

En *Roda* l'expressió humorística s'inspira directament en elements de la realitat i els distorsiona fins que la paradoxa fa esclatar el riure de l'observador. És el somriure de la raó que esclata en el moment que s'adona de la particular formació de la *roda*, de la seua naturalesa impossible i del seu destí impracticable. Tot seguit s'aprecia la irònica burla del viure sempre anhelant objectes diversos i nous que calmen l'estranya set del consumidor. És tracta d'una ironia subtil però exempta de malícia, la imatge fa gràcia i no agradeix cap sensibilitat malgrat que la segona lectura siga certera, aguda i molt actual.

²⁵⁰ Vidi n. 283.

²⁵¹ *Roda*. Concebuda el 1969 i realitzada el 1989. 114 x 114 x 30cm. Fundació Joan Brossa. Barcelona.

En la mateixa línia humorística podem també incloure l'obra titulada *Objector*²⁵², on dos objectes pràcticament oposats se complementen en una unitat significada pel títol, que orienta fermament l'espectador. Un altre cop, l'humor fa palesa la inutilitat d'un estri: l'escopeta, en aquesta ocasió. A més a més, la inutilitat es fa extensiva a totes les pràctiques militars o violentes, gràcies a la integració del títol, que recorda a l'espectador l'ús d'aquest tipus d'arma concret durant la Guerra Civil espanyola i l'orienta sobre el posicionament de l'artista respecte d'aquest conflicte. L'apagador d'espelmes, fràgil i delicat, contraposa la seua debilitat a la fortalesa de l'arma que, d'altra banda, és fàcilment inhabilitada per la mera voluntat de l'artista.

A diferència de la primera obra comentada en aquest apartat, en *Objector* l'artista no utilitza la deformació física dels objectes per a inutilitzar-los, sinó que els fa complementaris entre si havent-los escollit molt acuradament per tal d'oferir una nova paradoxa ideològica. L'escopeta sembla aturada per l'apagador, el qual no fa més que complir la seua delicada i senzilla missió: apagar blens. El títol de l'obra remata la significació perquè el posicionament dels objectors de consciència²⁵³ podria ser comparat a la tasca adjudicada a l'apagador de candeles: oposició a la flama militar sense grans escarafalls. Tan sols apagant les metxes, és a dir, evitant que cremen, l'apagador de candeles les atura; així els objectors quan es neguen a usar les armes.

El barret de copa del que sobresurt un dit i que explica el títol de *Mofa*²⁵⁴ és un altre exemple de l'humor que caracteritza algunes obres brossianes. Aquí es mostra també l'interès que l'autor ha cultivat sempre pel món de la màgia i de la prestidigitació, del qual procedeixen els barrets de copa. El dit que en sobresurt sembla burlar-se de l'espectador i, al demanar-li complicitat, li arrenca un somriure descomfiat. També en aquesta ocasió el títol fa referència a la broma que l'artista juga a l'espectador, el qual ha d'optar per prendre la postura del qui és convidat a participar en algun truc de màgia i intenta mantenir-se cautelosament discret. La màgia sempre té truc, Brossa ho sap i ens ho recorda amb el títol: *Mofa*. La creença irreflexiva en els fets esdevinguts al llarg de la vida, en els posicionaments polítics, socials o religiosos, la mandra per fer treballar el pensament crític i la raó, provoquen que algú, al darrere nostre, en faça *mofa* i pugua arribar a aprofitar-se'n.

Tampoc amb aquesta obra l'espectador pot sentir-se ofès malgrat la segona lectura que proposa, per això descrivim la ironia com a humorística i, fins i tot, graciosa en la seua presentació formal.

²⁵² *Objector*, 1989. 114 x 29 x 18 cm. Museu Jaume Morera.Lleida.

²⁵³ *Objector de consciència*. Així es coneixen les persones que, a causa de les seues idees religioses, polítiques o d'una altra índole, es neguen a prestar servei d'armes.

Brossa, ironia epigramàtica satírica

La sàtira brossiana s'adapta a les característiques més definitòries d'aquesta varietat conceptual. Satiritza grups socials sencers, d'aquí el seu caràcter bufonesc i popular. Les representacions de to satíric no van dirigides a personatges determinats, sinó que de manera sovint festiva escometen un conjunt d'individus que tenen en comú un concret comportament social. Les obres de Brossa, a més a més, van marcades per la ironia proporcionada pel títol de manera que, des del nostre punt de vista, cal integrar-les en la categoria de les epigramàtiques.

Trobem també nombrosos i variats exemples d'aquest tipus d'ironia epigramàtica entre els poemes objecte de la producció brossiana. La sàtira irònica, la trobem en obres com *País*²⁵⁵, on l'escultura poètica està formada per la unió dels dos objectes: una pilota de futbol europeu reglamentària coronada amb una pinta pròpia del vestuari femení més carrincló de la Espanya de la primera meitat del segle. El títol il·lustra el conjunt i la càrrega d'ironia és capaç de transformar el símbol mostrat en una sàtira que denuncia irònicament el comportament de les classes populars d'un país concret, sotmeses a la total absència d'inquietuds culturals.

Unes altres dues peces satiritzen la classe social més poderosa. La primera, *Mutació*²⁵⁶, consisteix en un model senyorial de cadira al qual l'autor ha enganxat una cua de mustèlid²⁵⁷. Des de sempre una cua en un humà ha fet recordar la procedència animal de l'home... Ara, enganxada a un element destinat a l'ús exclusiu dels humans (com la cadira), contribueix a ridiculitzar-los per la identificació amb el món animal. El títol aclareix el significat: els més rics i els més exquisits estan més a prop de la transformació; l'acumulació de diners i poder no ens aparta un xic més dels animals. La ironia recollida per l'espectador farà clara referència a un determinat grup social al·ludit per l'autor amb objectes que els són aparellats.

Alguna cosa similar passa amb l'obra titulada *Senyor*²⁵⁸, en la qual una clau metàl·lica dóna corda a un barret molt fi, delicadíssim. En aquest cas, de la mecànica neix la sàtira d'una classe social que el títol de l'obra identifica de manera contundent.

En una altra línia, *Burocràcia*²⁵⁹ satiritza la tasca administrativa en una ridiculització plantejada a partir de la relació etimològica i fonètica entre els *fulls* (de

²⁵⁴ *Mofa*, 1986. 21 x 24,5 x 30 cm. Galeria Carles Taché. Barcelona.

²⁵⁵ *País*, 1988. 23 cm diàmetre. Fundació Joan Brossa. Barcelona.

²⁵⁶ *Mutació*. Concebuda el 1984 i realitzada el 1988. 93 x 86 x 68 cm. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.

²⁵⁷ Per la seua aparença cromàtica i formal sembla la unió artificial d'un parell de cues de teixó.

²⁵⁸ *Senyor*, 1975. 23 x 30 27 cm. Fundació Joan Brossa. Barcelona.

²⁵⁹ *Burocràcia*, 1967. 30 x 23 x 1,5cm. Fundació Joan Brossa. Barcelona.

paper) i les *fulles* (d'arbre) enganxades curiosament entre sí amb un simple clip que proporciona la identificació irònica i que corrobora la llegenda o epigrama.

Brossa, ironia epigramàtica cínica

Finalment, dins el grup de les cíniques, volem destacar l'obra que hem trobat més extremada: *El convidat*²⁶⁰. Presenta un discurs mordaç i cruel capaç de glaçar la sang de l'espectador-entenedor. La subtileza de la ironia ha estat transformada per la flagrant versemblança de la imatge i intensificada per transparència del títol. L'epigrama escollit per l'autor en aquest cas inclou una disjunció: *El convidat* o *L'últim sopar*. Cada alternativa ofereix una doble lectura que inclina la interpretació irònica cap a possibilitats diferents. Amb el primer títol, la imatge agafa un aire de denúncia política molt concreta; amb el segon, s'hi afegeix una clara mostra del menyspreu que Brossa mai no ha amagat pels estaments clericals. Més que mai l'espectador ha de ser còmplice del creador per a poder entendre la significació de la instal·lació. Atès que l'ús del *garrote vil* com a eina d'execució era exclusiva d'Espanya, per qui desconega la funció d'aquesta particular *cadira*, la denúncia irònica perdrà valor, de fet, no serà viable cap de les dues possibilitats epigramaticoiròniques.

La ironia cínica també es mostra en altres obres no tan cruentes però realment dures, com per exemple l'anomenada *Nupcial*²⁶¹, on no s'amaga gens el rebuig dels condicionaments socials i religiosos que poden minar les relacions entre els esposos. La imatge resultant és impactant i el títol que Brossa li adjudica acaba arrodonint la significació irònica de l'obra, que dona peu que cada espectador s'hi identifique a partir de la seua experiència personal i així pugui sentir-se còmplice del creador.

En totes dues obres la ironia recau en la doble lectura que ofereixen les imatges per la contradicció que percebem entre uns objectes exquisits i uns altres de cruels, entre unes paraules tendres i una realitat esgarrifosa. Així, en *El convidat* la taula parada remet a una societat d'etiqueta, mentre que la cadira evidentment prové d'una altra esfera de la realitat. El text en mostra la contradicció: el convidat assisteix voluntàriament al sopar, el condemnat hi ha d'assistir per força. Brossa diu, escriu, una paraula, al mateix temps que en dona a entendre una altra. En *Nupcial* la imatge és visualment tan contradictòria com en *El convidat*, ja que presenta un objecte bell i enlluernador al costat d'un de comminatori que s'uneixen estranyament en un de sol. *Nupcial* té connotacions positives, socialment sancionades, diríem, ara bé, a partir del títol, cal identificar les noces amb l'anihilació de la llibertat personal.

²⁶⁰ *El convidat* o *L'últim sopar*. Garrot 166 x 74 x 60 cm. Taula 75 x 90 x 90 cm. Col·lecció Museu d'Art Modern de Ceret.

²⁶¹ *Nupcial*. Concebuda el 1984 i realitzada el 1988. 2 x 18 x 7,5 cm. Fundació Joan Brossa. Barcelona.

Això mateix ocorre quan hom observa l'obra *El planeta de la virtut*²⁶², davant la qual cap espectador no respira tranquil després d'haver llegit en l'epigrama que la completa una ironia que implica a tothom: els escarbats són els habitants d'aquest planeta virtuos a què l'artista es refereix. Avui dia només es considera habitat en el nostre sistema solar el planeta terra, així doncs, la identificació és immediata i no gens afalagadora. Malgrat l'aparent reconeixement del títol, queda clara la consideració que Brossa té dels habitants que l'ocupen, ell inclòs.

Ni aquesta ni cap de les ironies cíniques no apareixen com a ridiculitzacions gracioses, sinó que es decanten cap a un tipus de broma certament dura i esfereïdora que ofega el riure rere una cortina de por. Solament l'espectador capaç de fer crítica d'ell mateix estarà a l'alçada d'establir un diàleg productiu amb el creador de l'obra.

²⁶² *El planeta de la virtut*. Mides variables. Ajuntament de Barcelona.

5.2.5. Juan Muñoz

Muñoz: escultura amb ironia recòndita, formalment no identificable per cap paràmetre determinat.

Una actitud sempre inquieta i bel·ligerant fa de l'obra de Juan Muñoz un exemple important en el camp de la ironia recòndita. Ja fora dels paràmetres estructurals que hem utilitzat per a tractar les obres dels escultors que han il·lustrat les altres varietats iròniques, l'obra de Juan Muñoz resulta ideològicament intensa i profunda, capaç d'establir una comunicació molt especial amb l'espectador. Es tracta d'un escultor molt cerebral que ens acara a la immensitat de la seua pràctica mitjançant el diàleg obert per les obres. Defensava tant la intimitat entre obra i espectador que el disgustaven les massificacions de visitants a les instal·lacions²⁶³. Muñoz va construir un món d'espais i personatges molt especials, ple d'elements singulars presents en la majoria de les seues obres i que esdevindrien característics del seu llenguatge artístic.

En aquest món tant definit, les imatges es converteixen en símbols de metàfores ocultes i íntimes. Ens trobem davant unes composicions que resulten rellisques quan hom els vol adjudicar una funció irònica definitiva. En realitat, no hi podem estar segurs ni de la mateixa existència de la ironia. Ara bé, cap la possibilitat que hi haja una interpretació irònica i justificarem aquesta possibilitat, que creiem viable, a partir de l'esclatxa interpretativa que s'obre a l'espectador que coneix la trajectòria plàstica de l'autor i la seua postura artística. D'altra banda, no cal explicar que és també aquesta característica la que ens permet reconèixer l'obra de Muñoz com a ironia recòndita, ja que és precisament la falta de confirmació sobre l'existència de la ironia el que la identifica com a recòndita, el que li permet passar desapercebuda per tots els qui realment no estan disposats a percebre-la a causa de prejudicis, covardia, ignorància o simplement comoditat.

La ironia planteja d'antuvi una veritat oculta que no tots els espectadors seran capaços de descobrir. El mateix artista ha reconegut en alguna ocasió que ni tan sols el creador és sempre del tot conscient de les possibilitats que pot oferir l'obra creada, ell se sent satisfet de veure com sembla el dubte en l'observador, fins i tot, en el seu propi enteniment, i després espera que cada espectador concloga la creació.

²⁶³ Extraiem de GOMEZ, Lourdes, *El País*, 12 de juny de 2001: *Juan Muñoz crea una metàfora sobre la esquizofrenia en la Tate Modern de Londres: El artista denuncia que 'en España hay un interés político por desprestigiar el arte'*.

*Plasmo imágenes y metáforas que no siempre consigo entender. Algunas sí, otras se me escapan. Estoy contento de colocar mi pieza en un punto intermedio de comprensión.*²⁶⁴

Aquestes imatges estan, de vegades, envaïdes per personatges que serveixen a l'escultor per a provocar la meditació i el dubte en l'espectador sobre el funcionament de les estructures humanes, sobre l'existència personal, sobre el creixement i la comunicació de les persones en una societat més desenvolupada científicament que a nivell humà.

Ja el 1992, a la Documenta IX de Kassel, es van presentar unes figures curiosament inquietants de Muñoz. Es tractava d'uns rars éssers que dansaven sobre una pilota que substituïa les seues cames i els impossibilitava qualsevol moviment o desplaçament, sense que ells semblaren adonar-se de la gravetat de la situació. Aquestes figures recorden, sens dubte, les clàssiques joguines conegudes amb el nom de *tentetiesos*²⁶⁵ i en aquest record inviten l'observador a pensar irònicament.

Muñoz sembla mofar-se de la pretesa superioritat dels humans, ha vist les persones amb ulls escrutadors i no massa pietosos i ha posat al descobert la nul·litat intel·lectual dels qui ni tan sols s'adonen que *tots dansem el mateix ball*. Semblen retrats psicològics de la part menyspreable dels éssers humans que ens mostren la veritat estúpida de l'existència en una societat com l'actual. Les figures reproduïxen la impossible mobilitat en la qual estem immersos tots els habitants del planeta. La situació pateix, a més a més, l'agreujant que alguns ni tan sols en són conscients. D'aquí que una de les figures mostre una ganyota riallera més capaç d'espantar l'espectador que no pas de convidar-lo a riure, una carassa que gela la sang a les venes davant la mirada creuada de les altres figures que semblen percebre el neguit.

Uns altres, però, podran veure en aquestes escultures, graciosos *tentetiesos* que de forma divertida conviden l'espectador a ballar amb ells. Ningú no està obligat a interpretar la ironia que nosaltres veiem en aquestes escultures, és més, la mateixa subtilesa formal amb què l'autor presenta la ironia sembla ser el més delicat convidat a passar-la per alt, a no intentar esbrinar-hi un doble significat, una altra intenció. Muñoz no utilitza en aquestes figures ni l'epigrama, ni la zooantropoidització, simplement presenta uns ninots que no són caricatures de persones, perquè atesa la seua universalitat com a objectes de joc esdevenen pures joguines, ni tampoc al·legories, perquè a primer cop d'ull podem endivinar que no hi ha representats objectes inanimats

²⁶⁴ GÓMEZ, L., Op cit.

²⁶⁵ Els *tentetiesos* són ninots buits o fabricats amb materials lleugers que porten un contrapès a la base i que, al rebre un impuls en qualsevol direcció, sempre tornen a la posició dreta original.

sinó intenses presències anímiques. Solament aquells disposats a sentir la cruesa de la realitat veuran la possibilitat de plantejar una anàlisi en els termes que aquí hem descrit, és per això que hem vist en aquesta obra una representació actual del que hem anomenat ironia recòndita.

La que desgraciadament s'ha convertit en la darrera obra de Juan Muñoz és una gran instal·lació a la Tate Modern de Londres d'una intensa complexitat metafòrica sobre la incapacitat de comunicació entre les persones precisament en l'era de les telecomunicacions. La instal·lació titulada *Double Bind*²⁶⁶, col·locada a l'enorme rebedor del museu, presenta un joc de mirades intrigants entre les figures i els espais que ocupen que transformen el lloc en un ambient dramàtic i gairebé fantasmagòric. L'hàbitat en què es converteix el *hall* esdevé desangelat i perillós, amb nombrosos forats al terra i angles sense il·luminar, balcons sense balustrades, passadissos estrets i racons amagats. L'atmosfera s'enfosqueix al voltant de l'espectador i els pisos, escales i desnivells allunyen les figures entre elles i també dels visitants, els quals solament poden gaudir d'una visió de conjunt mentre s'enlairen en l'ascensor. Així doncs, mentre l'espectador hi és a prop, no veu la realitat, només la llunyania li permet percebre tot allò que l'envolta.

Recordem que al principi d'aquesta tesi hem fet referència a la necessitat d'allunyar-se anímicament del tema ironitzat perquè mentre l'espectador se sentís implicat emocionalment li resultaria impossible adonar-se de la segona intenció de l'obra. Doncs bé, en aquesta instal·lació, Muñoz facilita la comprensió de la intenció psíquica al fer ús de la llunyania física.

Un altre cop l'efecte irònic esdevé, des del nostre punt de vista, ironia recòndita. La creació d'un espai laberíntic evoca la realitat confusa que habitem els humans. L'obra apareix com un retrat *goyesco* de la realitat, Muñoz retrata una parcel·la de la vida igual que Goya va retratar una parcel·la de la societat. El tractament irònic que Juan Muñoz dóna a la seua obra és tant subtil com el que Goya utilitza quan retrata la reialesa. Tots dos són crítiques amagades de comportaments i d'actituds humanes habituals entre les persones que els artistes fan avinents amb gran càrrega d'emotivitat continguda rere els retrats de personatges aparentment habituals.

En l'obra de Muñoz s'endevina un estat de rebel·lia que necessita ser invisible per alguns, una hostilitat contra els poders socials que ens aïllen en móns independents i solitaris. *Double Bind* es mostra com una malaltia universal, però encara n'hi ha que dubten de la pandèmia. L'artista es mostra rebel a acceptar els fets com a realitat

²⁶⁶ *Double Bind*. Instal·lació a la Tate Modern de Londres realitzada el juny de 2001.

quotidiana i indiscutible i busca la complicitat dels qui siguen capaços de sobreposar-se a les lectures primeres, és a dir, aquelles persones que desitgen compartir la seua rebel·lia.

Amb l'anàlisi de les obres d'aquests artistes creiem haver demostrat suficientment el que ens proposàvem al principi de la tesi. Som conscients, però, que no en tots els casos existeix una pràctica tan clara i que són moltes les propostes difícil d'integraren la nostra tipologia, tant pel que fa a la forma com a les intencions conceptuals. En tot cas, però, l'estructura d'anàlisi proposada pot oferir una via d'ordenació que en facilite la comprensió i, doncs, aquesta ja és la intenció de la tesi: establir unes bases clares i de fàcil identificació per a entendre millor les propostes artístiques iròniques.

Aquesta pràctica ha resultat eficaç en l'anàlisi d'obres americanes i europees principalment. És difícil d'endivinar si seria útil en l'anàlisi d'ironies d'altres cultures estructuralment diferents de l'occidental.

Som conscients que en arribar a les darreres dècades hem repassat més creacions americanes que europees. En compensació, hem tractat de cercar artistes europeus per a les anàlisis específiques, i finalitzar la tasca amb les referències a catalans i espanyols. D'aquesta manera conservem l'estructura piramidal de desenvolupament del treball no solament pel que fa a conceptes, tal com explicàvem en la Introducció, sinó també pel que fa a la procedència geogràfica dels artistes respecte del nostre aprenentatge cultural i, en conseqüència, respecte de la influència que han tingut en el desenvolupament posterior de les pràctiques artístiques al nostre entorn.

5. CONCLUSIONS

Al final del procés de creació i recerca que ha comportat aquesta tesi, ens trobem amb un conjunt de conclusions que hauria de contribuir una més nítida distinció de les ironies artístiques.

Troblem casos en què el procediment irònic pretén ser denúncia social o crítica política, i altres en què la crítica i la denúncia es converteixen en obra per elles mateixes, sense donar lloc a cap ironia. L'anàlisi formal que hem proposat, de totes maneres, resulta igualment vàlid. En aquestes ocasions la paradoxa irònica esdevé en la pràctica artística element reivindicador d'uns preceptes no plàstics, això és, el fet d'utilitzar l'art com a mitjà de denúncia. Usar l'art per a acusar realitats socials o polítiques injustes pot esdevenir ironia al prendre en consideració els cànons de bellesa i d'harmonia que hom ha atribuït d'antuvi a les creacions artístiques. Com que en el marc de la bellesa clàssica no tenen cabuda la deformació caricaturesca i la zooantropoidització, el fet d'inserir-les hi provoca la paradoxa.

Quan l'art ja no es limita a aquests principis, es desencadena un procés creador que passa per ridiculitzar el mateix concepte de bellesa clàssic. Aquest és realment un tòpic de l'art irònic en totes les seues varietats. Fins que Duchamp fa esclatar el gran dubte: quins objectes són creacions artístiques i quins no ho son.

Tot plegat els espectadors ens veiem obligats a escollir, a triar allò que entenem per art i a aïllar-ho de la resta d'objectes. La crítica artística s'encarrega d'aconseguir que la nostra opinió es decante cap a un costat o cap a un altre davant de cada obra concreta. Així doncs, un historiador com Gombrich no va veure art en moltes de les pràctiques artístiques actuals i, per tant, per a ell és totalment innecessari esbrinar si aquestes són o no iròniques.

Malgrat la diferència formal entre les obres artístiques del passat i les actuals, pretenem que l'estructura d'anàlisi i coneixement sobre la ironia aquí presentada siga vàlida per a tots els tipus artístics, i deixem a l'albir de cada espectador la decisió de si són o no obres d'art totes les propostes.

En arribar a aquest punt tornem inevitablement al principi de l'exposició de les conclusions a què hem arribat. Hem augurat que trobarem casos en què la ironia pretindrà ser denúncia social o crítica política, i ocasions en què la crítica i la denúncia es convertiran en obra per elles mateixes, sense donar lloc a cap ironia, com hem vist en artistes com Goya. D'ell hem analitzat obres profundament iròniques i obres extremament evidents. D'altra banda, veiem que determinades ironies visuals podran ser

analitzades també segons aquest esquema d'anàlisi independentment de si són o no tingudes per obres artístiques. D'aquesta manera, la intenció primera de crear una estructura de coneixement capaç de donar raó de les obres artístiques escultòriques iròniques, ha desembocat en una proposta de treball per a totes les expressions visuals amb intenció de cercar la complicitat de l'espectador, ja de forma implícita darrere d'una altra evidència, ja de forma oberta i evident.

Tot plegat, arribem a la conclusió que l'espectador ha de valorar primer si concedeix o no la categoria d'obra artística a una representació plàstica. Seguidament ha de decidir si és o no irònica. I finalment haurà de triar una de les categories aquí exposades.

La subtileza de la identificació irònica sovint provoca confusió entre les obres amb doble interpretació i les de lectura unívoca, sobretot quan aquesta és una denúncia social, política o, fins i tot, artística.

Hem demostrat que totes les varietats proposades en el nostre estudi es combinen de manera que, en ocasions, hi ha representacions que participen de dues o tres modalitats alhora, sense que es pugui determinar categòricament quin és la predominant. Així doncs, podem trobar al·legories epigramàtiques, zooantropoiditzacions epigramàtiques, etc., formant tandems conceptuals perfectament equilibrats i de significat harmònic.

També pot resultar confusa la inclinació anímica de les formes. Distingir la línia divisòria entre humor, sàtira i cinisme de manera radical resulta impossible si tenim en compte els matisos de caràcter que totes elles poden adquirir al presentar-se sota aspectes de rebel·lia, adoctrinadors o lúdics.

Malgrat la indefinició que envolta la significació irònica, pretenem haver possibilitat amb aquest estudi una interpretació més raonable de les ironies artístiques alhora que escrivíem una invitació a la creació de noves propostes amb les mateixes peces del mecano, nous diàlegs amb els espectadors àvids d'entrar en complicitat amb dels creadors.

6. BIBLIOGRAFIA

- AA.DD., *Arte del siglo XX*. 2 toms, Trad. de Monton i Lara, Taschen. Köln, 1999.
- AA.DD., *Barry Flanagan en dues dimensions: dibuixos i gravats*, Centre Cultural Tecla Sala - Ajuntament de l'Hospitalet, L'Hospitalet, 1997.
- AA.DD., *Barry Flanagan*, Fundació "La Caixa" i British Council, Madrid, 1993.
- AA.DD., *Documenta IX*, Edition Cantz, Stuttgart in association with Harry N. Abrams, Inc., New York, Kassel, 1992.
- AA.DD., *Francesc Torres. El carro de fenc*, Centre d'Art Santa Mònica-Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991.
- AA.DD., *Goya. Los Caprichos*, Gabinete de Estudios de la Calcografía, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i Banco Central Hispano, Madrid, 1994.
- AA.DD., *Ironia*, Trad. de diversos autors, Fundació Joan Miró, Barcelona-Gipuzkoako Fou Aldundia, Guipúzcoa, 2001.
- AA.DD., *Juan Muñoz. Double Bind at Tate Modern*, Tate publishing, London, 2001.
- AA.DD., *La obra completa de El Bosco*, Origen, Barcelona, 1989.
- AA.DD., *La obra completa de Rousseau, el Aduanero*. Noguer, Barcelona, 1972.
- AA.DD., *Niki de Saint Phalle*, Trad. de diversos autors, Verlag Gerd Hatje, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, 1995.
- AA.DD., *Sandy Skoglund*, Fundació "La Caixa", Barcelona, 1992.
- AGUILERA, V., Coord., *Diccionario de arte moderno*, Fernando Torres Editor-Biblioteca Valenciana, València, 1986.
- ALTAÍÓ, V., Coord., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Brossa-Fundació Miró-Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2001.
- ARGAN, G. C., *El Arte Moderno. 1770-1970*, 2 toms, Fernando Torres Editor, València, 1984.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Trad. d'Araujo y Marias, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1970.
- BAUDELAIRE, Ch., *Lo cómico y la caricatura*. Trad. de Santos, La balsa de la Medusa-Visor, Madrid, 1989.
- BERGSON, H., *La risa*. Trad. d'Aydée, Sarpe, Madrid, 1984.
- BOOTH, W. C., *Retórica de la ironía*, Trad. de Fernández Zulaica y Martínez Benito, Taurus, Madrid, 1989.
- BREA, J. L., *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.
- BUCHHOLZ, E. L., *Francisco de Goya*, Trad. de Gutiérrez. Könemann, Köln, 2000.
- CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Trad. de Marfá, Anagrama. Barcelona, 1984.
- CALVO, C., *Joan Brossa*, Electa. Madrid, 1997.
- COATES, N.; CARIDE, V. P., *William Hogarth*, Trad. de Senderey, Códex, Pinacoteca de los Genios, Buenos Aires, 1964.

- D'ORS, E., *L'home que treballa i juga*, Eumo Editorial, Vic, 1988.
- DE AQUINO, St. T., *Suma teològica*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1997.
- DE MAEYER, M.; PAYRÓ, J., *Ensor*, Trad. de Senderey, Códex, Pinacoteca de los Genios, Buenos Aires, 1964.
- DEL GUERCIO, A.; PAYRÓ, J., *Teodoro Géricault*, Trad. de Gómez de la Serna, Códex, Pinacoteca de los Genios, Buenos Aires, 1964.
- DORFLES, G., *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*, Trad. de Benítez i Alonso, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de iconografía*, Istmo. Madrid, 1999.
- FERRATER MORA, J., *Cuestiones disputadas*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.
- FERRATER MORA, J., *Diccionario de filosofía*, 4 toms, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- FOSSI TODROW, M.; SVANASCINI, O., *Alberto Dureró*, Trad. de Gómez de la Serna, Códex, Pinacoteca de los Genios, Buenos Aires, 1964.
- FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Trad. de Monge, Anagrama, Barcelona, 1981.
- GASCA, L. Coord., *El arte del cómic*, Planeta, Barcelona, 1975.
- GIANGASPARO, P., *Técnica e lavoro nell'arte*, Instituto Geografico de Agostini-Novara, Novara, 1981.
- *Imágenes simbólicas*, Trad. de Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- GOMBRICH, E. H., *Historia del Arte*, Trad. de Santos, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- HAGEN, R., HAGEN, R.M., *Pieter Bruegel, el viejo*, Trad. de Mercader, Taschen, Köln, 1994.
- HOLMES HARTSHORNE, M., *Kierkegaard: el divino burlador*, Trad. de Lucena Torés, Cátedra, Madrid, 1992.
- , *Arte contemporáneo*, Trad. de Sánchez Rodríguez, Taschen, Köln, 1993.
- HONNEF, K., *Andy Warhol*, Trad. de Sánchez, Taschen, Köln, 1991.
- HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Trad. de B.O.O., Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- IRINEU, St., *Adversus Haereses*, Trad. de Sagnard, Sources Chretiennes, Paris, 1973.
- JANKELEVITCH, W., *La ironía*, Trad. de Pochtar, Taurus, Madrid, 1986.
- JENTSCH, R., *George Grosz*, Trad. d'Urrutia, Electa, Madrid, 1984.
- KIERKEGAARD, S., *Mi punto de vista*, Trad. de Velloso, Aguilar, Madrid, 1967.
- KRIEGESKORTE, W., *Giuseppe Arcimboldo*, Trad. de Lebrero, Taschen, Köln, 1993.
- , *La era del vacío*, Trad. de Vinyoli i Pendanx, Anagrama, Barcelona, 1996.
- LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero*, Trad. d'Hernández i López, Anagrama, Barcelona, 1990.
- MINK, J., *Marcel Duchamp*, Trad. de Caramés, Taschen, Köln, 1996.
- , *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1993.

- PAZ, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, A. E., *Goya*, Fundación Juan March, Madrid, 1982.
- PLATÓN, *Obras completas*, Trad. de diversos autores, Aguilar, Madrid, 1979.
- POPPER, F., *Arte, acción y participación*, Trad. de Bajo, Akal, Madrid, 1989.
- PRADO, J.M. Coord., *Rousseau*, Orbis Fabri, Barcelona, 1994.
- READ, H., *Diccionario del arte y los artistas*, Trad. de Barberán, Thames And Hudson Ltd., London, 1995.
- RILKE, R. M., *Cartas a un joven poeta*, Trad. de Pascual, Edicions 62, Barcelona, 1995.
- RORTY, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Trad. de Sinnot, Paidós, Barcelona, 1991.
- ROSENBLUM, R., *The Jeff Koons handbook*, Thames and Hudson Ltd. and Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1992.
- SAVATER, F., *Misterios gozosos*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Trad. de Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1988.
- TAZAWA, Y., *Historia Cultural del Japón. Una perspectiva*, Ministerio de Relaciones Exteriores de Japón, 1985.
- THOMAS, K., *Diccionario de arte actual*, Trad. d'Hernández Ortega, Labor, Barcelona, 1982.
- VIOLAND-HOBI, H. E., *Jean Tinguely*, Prestel-Verlag, Munich and New York, 1995.
- VIRASORO, M., *De ironías y silencios. Notas para una filosofía impresionista*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- WALTER, I. F.; METZGER R., *Chagall*, Trad. de Kummetz, Taschen, Köln, 1999.