

Del taller mecánico al mundo complementario. Los fotomontajes de Art Ringger

From the mechanical workshop to the complementary world. The photomontages of Art Ringger

AUTORA:

MARIA RECASENS VERT

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0003-2759-3187

RESUMEN

Este artículo expone una reflexión acerca de las relaciones entre la técnica del fotomontaje y el humor en general, y en la obra del suizo Art Ringger (1946, Zúrich), en particular. Por un lado, partiendo de la hipótesis de que entre el fotomontaje y el humor hay una relación inherente, se releen algunas de aportaciones teóricas más conocidas sobre el tema del humor y la risa, como las de Baudelaire, Bergson y Pirandello, con el fin de fijar los conceptos teóricos generales y de referencia obligada, para, después, poder utilizarlos en el desarrollo de la hipótesis mencionada. En una primera reflexión, se comprueba que, efectivamente, hay una relación inherente entre comicidad y fotomontaje, que se centra en el carácter de lo mecánico que comparten ambos fenómenos. En un segundo desarrollo más específico, que se basa especialmente en algunos fragmentos de Baudelaire, se intenta aclarar con más precisión la relación de los distintos matices de lo cómico con las distintas posibilidades

ABSTRACT

This article presents a reflection on the relationship between the technique of photomontage and humour in general and the work of the Swiss Art Ringger (1946, Zurich) in particular. On the one hand, taking the hypothesis of an inherent relationship existing between humour and photomontage as a starting point, we can reread some of the best known theoretical contributions on humour and laughter, like the works of Baudelaire, Bergson and Pirandello, and establish general concepts and obligatory references for their later use in developing the aforementioned hypothesis. After an initial reflection, we will show that there is indeed an inherent relationship between comedy and photomontage, which focuses on the mechanical character shared by the two phenomena. In a second more specific development, based particularly on some fragments taken from Baudelaire, we attempt to more precisely clarify the relationship between the different nuances of comedy and the

técnicas del fotomontaje. Paralelamente a esta reflexión teórica, se va apuntando la posible aplicación de los resultados obtenidos, a la obra del fotomontador Art Ringger, en concreto. Llegando, finalmente, a la conclusión de que el uso de sus fotomontajes obedece a lo que hemos llamado “lo cómico pudoroso”, para diferenciarlo de las dos categorías que establece Baudelaire, lo cómico absoluto y lo cómico ordinario.

different technical possibilities of photomontage. In parallel with this theoretical reflection, we note the possible application of the results obtained to the work of photomontist Art Ringger. Finally, we arrive at the conclusion that the use of photomontage can be attributed to what we call “modest comedy”, thus distinguishing it from the two categories established by Baudelaire, that is, absolute and ordinary comedy.

Palabras clave: cómico absoluto; cómico ordinario; fotomontaje; humor

Keywords: absolute comic; ordinary comic; photomontage; humor

INTRODUCCIÓN

Dos son las circunstancias que han dado pie a este escrito. La primera es la participación en un proyecto de investigación sobre los usos de la fotografía en las prácticas del arte contemporáneo, que ha llevado a cabo el área de historia del arte de la Universidad de Girona. Y la segunda es una promesa, ya antigua, de escribir algo acerca del fotomontador suizo Art Ringger (1946, Zúrich).

Si bien a lo largo de su dilatada carrera como fotomontador “profesional” ha tocado diferentes registros, desde la moda, en sus inicios, pasando por la ilustración en revistas satíricas, hasta muestras y publicaciones de su obra más personal, en todos ellos es reconocible un rasgo común: su particular sentido del humor.

La reflexión que presentamos aquí es un trabajo fundamentalmente teórico. Obedece a la necesidad de esbozar un mapa de referencias conceptuales acerca de la relación entre el fotomontaje y el humor, para poder moverse con cierta libertad en la diversidad y riqueza de registros que tiene a priori la obra de Art Ringger. Así, pues, debíamos empezar por aclarar en qué consiste este peculiar sentido del humor que respiran todas sus imágenes y, sobre todo, porqué su técnica, el fotomontaje, le es consustancial. Por eso nos preguntamos, sobre todo, qué relación hay entre el humor y el fotomontaje en general y, sólo, en segundo lugar, y a modo de esbozo para un futuro trabajo más sistemático, qué relación hay entre el humor y los fotomontajes de Art Ringger en particular.

EL USO HUMORÍSTICO DE LOS FOTOMONTAJES ESTÁ PRESENTE DESDE LOS ORÍGENES DE LA TÉCNICA FOTOGRÁFICA.

Humor y fotomontaje, este binomio es tan antiguo como la fotografía. Sus historiadores nos dicen que, desde sus inicios la manipulación de la fotografía se practicaba fundamentalmente con tres intenciones: la de mejorarla, la de subvertirla y la de usarla como modelo para la pintura.

Mejorarla en sentido estético, hacerla más bonita, más atractiva, de acuerdo con los cánones de la belleza fotográfica del momento, que en buena medida procedían del mundo de la pintura. Subvertirla en el sentido de desmentir la fotografía como documento, modificándola drásticamente, con la intención de producir un choque visual, un efecto cómico, por ejemplo. Y, finalmente, el tercer uso a la hora de manipular fotografías era tomarla como modelo para construir una escena con un conjunto de figuras, pudiendo así ensayar diferentes combinaciones, ahorrándose que los modelos tuvieran que posar cada vez delante del pintor. (Ades, 2002)

Así, pues, ya desde sus orígenes la fotografía es manipulada con el fin de embellecerla, de desmentirla o de copiarla. Si bien han pasado muchos años, me parece que estos tres usos siguen intactos. El fotomontaje publicitario de hoy, por ejemplo, sigue embelleciendo las fotografías a base de mejorarlas, de trabajarlas mediante “máscaras” o “capas” con un solo clic del programa informático de turno; el fotomontaje cómico y satírico sigue recortando y pegando fotografías, aunque sea virtualmente, desmintiéndolas, riéndose, pues, de ellas; y, finalmente, sigue creciendo el número de pintores que copian, o, mejor dicho, “pintan fotografías”, en este caso, idolatrándolas.

Mejorar, desfigurar y reproducir: cosas que ya encontraríamos en los primeros escritos sobre pintura de nuestra tradición occidental. También podríamos señalar una correspondencia entre esos tres usos y tres géneros literarios tradicionales: la tragedia que magnifica, engrandece; la comedia que ridiculiza, empequeñece; y, finalmente, la novela que quiere ser fiel y reproduce... Todo esto para decir que no habría nada “nuevo” en los usos del fotomontaje, y que merecería la pena pensar esta técnica no como suele ocurrir: mirando hacia el futuro, sino mirando hacia atrás, hacia el pasado. Incluso hacia un pasado ancestral, que nos pueda sugerir qué es lo que nos sigue inquietando debajo de todas esas “novedades” con las que se suelen presentar las técnicas fotográficas del presente.

Pero volvamos al binomio humor y fotomontaje, que ya encontramos en los inicios de la misma fotografía. Que es justamente lo que escribía Hannah Höch en el año 1934, con ocasión de una muestra de sus fotomontajes:

A veces encontramos los primeros comienzos de esta actividad remodeladora, es decir, del recortar y volver a combinar fotografías o fragmentos de fotografías, en los cofres de nuestras abuelas. Se trata de curiosas fotografías descoloridas de pequeño tamaño que muestran a algún tío abuelo vestido con uniforme de soldado con la cabeza pegada a posteriori. Por aquel entonces se limitaban a colocar la cabeza del personaje en cuestión sobre la efigie de un mosquetero impresa previamente. [...] Las imágenes de broma, para tarjetas postales también se empezaron a coleccionar muy pronto recortando y pegando fragmentos de fotografías. Así, una lámina del año 1880 (colección del profesor Stenger, Berlín) muestra a unos estudiantes serrando a un condiscípulo (Hoch, 2012: 118)

Un estudiante cercenando el cuerpo de un compañero: ¡se cortaban cabezas y se mutilaban cuerpos!, para “hacer bromas”. Veremos más tarde con mayor detalle que uno de los rasgos de este humor relacionado con el fotomontaje es esta carnicería “de broma”. Que encontramos ya en el mundo de la caricatura y del espectáculo en tiempos de la Revolución

Francesa, como sugirió en un magnífico y esclarecedor ensayo el malogrado y añorado Ángel González García (González, 2008), e incluso un poco antes, por ejemplo, en el *Cándido* de Voltaire.

Pero el gesto consubstancial del fotomontaje, que es el de recortar y pegar, sería, de hecho, mucho más antiguo, por no decir ancestral.

El mito de Dionisio niño, de tradición órfica, nos dice que mientras los Titanes lo distraían con unos juguetes, entre los que había un espejo, aprovecharon el momento preciso en que el niño se quedó pasmado, viéndose en el espejo, para atacarlo, descuartizarlo y echarlo a la marmita. Tal y como lo cuenta Giorgio Colli (Colli, 2000), Dionisio, mirándose al espejo, se quedó anonadado porque su rostro era como el de un Titán. Luego, sigue la historia: Zeus habría con su rayo fulminado a los Titanes, y con la ayuda de Apolo, habría recompuesto a Dionisio, el nacido dos veces, el resucitado. Y de las cenizas de los Titanes habrían nacido los hombres, que por eso tienen una naturaleza doble: titánica, sobre todo, pero conservan también una chispa dionisiaca, divina, pues.

El fotomontaje, con la fotografía, hace algo semejante a lo que cuenta esta historia; después de fragmentarla, la recompone, pega los trozos, dándole otra vida; la descuartiza y la resucita.

Uno de los méritos del que se siente orgulloso el fotomontador Art Ringger es que no se noten las costuras de los recortes en sus fotomontajes. Su trabajo, en su mayor parte, excepto en los últimos años, lo ha realizado artesanalmente, con las manos, es decir, con tijeras, pegamento y mucha meticulosidad. De hecho, su vocación de fotomontador está relacionada con el berlinés Jonh Heartfield.

De jovencito, descubrió en la biblioteca de su padre un libro sobre Heartfield y la apariencia fascinante de aquellas imágenes le sugirieron que podría realizar algo parecido para reproducir las imágenes de su pasión favorita, que ya desde niño, es la de soñar. Me atrevería a decir que es “un artista del sueño”. Fue con este propósito que se matriculó en la escuela de artes y oficios de Zúrich para aprender fotografía y poder hacer fotomontajes de lo que soñaba, con esa apariencia sin fisuras, nítida, alucinante, que vio por primera vez en las reproducciones de aquel libro.

LOS FOTOMONTAJES QUÍNICOS DE LOS DADAÍSTAS Y LOS FOTOMONTAJES SERIOS DE HEARTFIELD

Los primeros fotomontadores dadaístas se aficionaron a este procedimiento porque es el que estaba más alejado de la pintura, que era uno de los enemigos a combatir. El hecho de usar fotografías ya hechas y publicadas, a la manera del mecánico de coches que usa piezas prefabricadas o recicladas, los situaba lejos de cualquier tentación “reaccionaria” frente a la representación mimética. Louis Aragon, en un artículo de 1935 dedicado a Jonh Heartfield escribía:

[...] es uno de esos hombres que han dudado muy gravemente de la pintura, de los medios técnicos de la pintura. Uno de esos hombres que han tomado conciencia, a comienzos del siglo xx, del carácter efímero en la historia misma de la pintura, de esa pintura al óleo que sólo tiene unos siglos de existencia, y que nos parece “toda” la pintura, y que puede, de un momento a otro, abdicar ante una técnica nueva y más conforme a la vida nueva, a la humanidad de hoy. Es sabido que el cubismo, sobre todo, fue una reacción de los pintores ante la invención de la fotografía. La foto, el cine, volvían para ellos pueril rivalizar en “parecido” [...]. Pero hacia el final de la guerra en Alemania, muchos hombres (Grosz, Heartfield, Ernst), con una intención muy diferente de la de los cubistas pegando un periódico o una caja de cerillas en el centro del cuadro, por volver a pisar la realidad, se veían inducidos, en su crítica a la pintura, a emplear esa misma fotografía que lanza un desafío a la pintura con fines poéticos nuevos, apartando la fotografía de su sentido de imitación para un uso de expresión. [...] Así, frente a la descomposición de las apariencias del arte moderno, renacía, bajo el aspecto de un simple juego, un gusto nuevo, vivo, por la realidad [...] El artista jugaba con el fuego de la realidad. (Aragon, 2012: 120,121)



[Fig. 1] Grosz, G., *Heartfield el mecánico*, 1920



[Fig. 2] Ringger, A., fotomontaje de la serie *Vom Bücherwald zum Datennetz*, 1995

Y ya al final de su artículo, Aragon nos dice que hubo un nuevo giro, cuando acabó la guerra, especialmente en el uso que hizo Heartfield de la fotografía:

Jonh Heartfield ya no jugaba. Los trozos de fotografía que se agenciaba antes por el placer del estupor, en sus manos se habían puesto a *significar*. [...] Aquí hay, además, sentido, y el sentido no ha desfigurado la realidad. Jonh Heartfield sabe hoy saludar la belleza. (Aragon, 2012: 121)

Jonh Heartfield se hacía llamar “el mecánico”, y como tal lo retrató su amigo Grosz (Fig. 1). Art Ringger (Fig. 2), en homenaje a él, también puso ese nombre, “mecánico”, en sus tarjetas de visita. Heartfield se hacía llamar así por su concepción de la técnica del fotomontaje, pero sobre todo para que no lo confundieran con un artista, con un artista que quiere sobre todo ser original y moderno. (Ringger también estaría de acuerdo en esto, por supuesto). Cuando alguna vez se organizaba una exposición con sus fotomontajes originales, insistía en que nunca se debían ver como “obras de arte” privadas, únicas e irrepetibles; al contrario, el fotomontaje en sus manos era sobre todo un arma de propaganda política y de crítica ideológica dirigida siempre al gran público.

Y en cuanto a la fotografía, la consideraba como uno más de los ingredientes que conformaban la cultura visual de la modernidad; como un lenguaje visual popular, que al gozar del valor o efecto de “realidad”, era también más efectiva para aquellos que querían transgredirla. Heartfield ni tan siquiera hacía sus fotografías. W. Reissman, un fotógrafo que trabajó con él contaba que encargaba a otros que hicieran las fotografías que necesitaba y que “luego iba de nuevo con los fotógrafos, a quienes odiaba, yo incluido, porque no sabíamos apreciar los matices.” (Aragon, 2012: 121)

Tampoco hay que olvidar que sus fotomontajes siempre iban acompañados de unas palabras, si es que ya no estaban dentro de la imagen, porque “menos que nunca, una simple restitución de la realidad dice algo sobre la realidad”, como repetía Walter Benjamin, citando a Brecht, en su ensayo sobre la fotografía. (Benjamin, 2013)

Esta convivencia de palabras e imágenes fotográficas en un mismo espacio, que tan a menudo aparece en los fotomontajes de todo tipo, nos recuerda la distinción que Walter Benjamin hacía entre imagen simbólica e imagen alegórica en su ensayo sobre el drama barroco alemán (Benjamin, 2006), mirando de reojo a su propio tiempo, especialmente a estos cerceñadores de cuerpos y cabezas. La imagen alegórica, nos dice Benjamin, tiende a la escritura, sobre todo debido a su carácter fragmentario, mientras que la imagen simbólica tiende al hechizo porque nos presenta una “falsa apariencia de totalidad”:

[...] la profundidad de la mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante. [...] en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, es runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad. Pues el eidos se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca. [...] Un profundo barrunto de la problemática del arte [...] surge así como reacción a su autoexaltación renacentista. (Benjamin, 2006: 394-395)

No cabe duda de que el fotomontaje nos remite a la alegoría, que esa es su forma originaria y que su modernidad tiene un fondo barroco. “Expresión de la convención”, más que convención en la expresión, es la finalidad de lo alegórico, que usa las letras como imágenes y las imágenes como letras de un alfabeto a descifrar.

Los fotomontajes de Art Ringger también juegan con lo escrito en este doble sentido. Sus recortes son las piezas de un alfabeto en potencia y la leyenda escrita que acompaña a la mayoría de imágenes, nos da una clave para poder descifrarlas.

En el caso de Heartfield, lo escrito tiene una clara función política; tiene la misión de enfatizar el carácter propagandístico de la imagen, sin rodeos ni ambigüedades. Este uso político, claro y directo, de los fotomontajes de Heartfield, nos dice Aragon, lo habría distanciado del resto de fotomontadores dadaístas. “Mientras que los dadaístas, tal vez inconscientemente, trataron por medio de la descomposición de las imágenes de evitar dar expresión a una ideología -implícitamente presente en cualquier imagen que persiga representar la realidad-, Heartfield, por el contrario, conseguía yuxtaponerlas para que desvelaran su ideología, haciendo visible la estructura de clase de las relaciones sociales o poniendo al descubierto la amenaza del fascismo.” (Aragon, 2012: 46)

A pesar de lo serio, de lo que estaba en juego en los fotomontajes de Heartfield, hay, como en los fotomontajes *quínicos*¹ de los dadaístas y también en los de Art Ringger, un elemento de comicidad que es inherente al propio fotomontaje.

Por muy bien disimuladas que estén sus costuras, más pronto o más tarde, nos damos cuenta de lo “mecánico”, del recorte, de la incoherencia, de la fragmentación, de la reconstrucción de sus fragmentos. Y eso nos produce inmediatamente un distanciamiento. Notamos que después de un primer momento de empatía, de calor, hay algo que nos echa atrás como un “jarro de agua helada”, como nos dice Pirandello en su ensayo sobre el humorismo. (Pirandello, 1908) Eso es lo “mecánico”. Y es eso, parece, lo que nos hace reír. “Un buen fotomontaje produce el mismo efecto que un buen chiste”, nos dice Aragon citando a Lukács. (Aragon, 2012: 57) Vamos, pues, a examinar más de cerca, eso mecánico que forma parte de lo cómico.



[Fig. 3] Ringger, A., fotomontaje de la serie *Serafina P.*, 2013. Fuente: www.artquake.ch



[Fig. 4] Ringger, A., tarjeta postal, *Mr. Nut-Brain*”, 2007. Fuente: www.artquake.ch

EL ELEMENTO MECÁNICO DE LO CÓMICO (BERGSON)

La respuesta de Bergson (Bergson, 2008) al fenómeno de la risa es una de las más completas desde el punto de vista de la filosofía, como nos dice Carlo Sini en su ensayo, “Il comico e la vita” (Sini, 2003) En términos muy generales, nos dice Sini, la filosofía de Bergson se basa en un dualismo cósmico. Por un lado, habría el mundo del espíritu, la mente, el pensamiento, que sería el elemento innovador, creativo, vivo; y por el otro, el mundo de la materia, que obedecería a las leyes de un mecanicismo ciego. El impulso vital del espíritu por un lado y la repetición mecánica y usual por el otro.

El fenómeno de la risa tendría sus raíces en esa dualidad. Por un lado, el aspecto mecánico que pueda tomar la vida nos genera angustia porque nos sugiere la imagen cadavérica de la muerte. Pero, por otro lado, cuando este aspecto mecánico es representado y escenificado, contemplado en imagen, por parte de un espectador, entonces es capaz de generar el efecto contrario, la risa.

La risa, pues, sería un antídoto natural y general frente a la angustia que nos causa la muerte. De ahí la abundancia de cosas mecánicas en los juegos infantiles, debido al placer que proporciona el dominio de la repetibilidad de los fenómenos. O de ahí, también, la risa frente a un hombre que resbala y cae al pisar una piel de plátano (figura 3), debido al contraste entre la acción “animada” de caminar, que persigue un propósito y su brusca interrupción y reducción a un gesto mecánico que revela su sustrato material. Reímos, nos dice Bergson, cada vez que un ser animado nos da la impresión de una mera “cosa”. De ahí, también, la comicidad intrínseca de las máscaras. O el carácter de marioneta, tanto en el sentido físico como moral, de muchos personajes cómicos.

Sintetizando la argumentación de Bergson y teniendo en cuenta el conjunto de su filosofía, Carlo Sini, en su lectura del filósofo francés, comenta:

La risa confirma nuestra reprobación moral, con la intención inconfesada de corregir lo que vemos, sintiéndonos por eso “superiores”; superiores a la mera materia y bien lejos de la muerte. [...] Así, pues, en la risa, es el carácter inconsciente de la vida, es la lucha biológica de los seres vivos sobre la materia y la muerte, es la finalidad de la especie, la que se expresa. (Sini, 2003: 30)

Expresión, nos advierte Sini, que solo pertenece a los hombres en cuanto capaces de tener “representaciones imaginativas”.

La conclusión a la que llega Bergson es que la risa está a medio camino entre el arte y la vida. No es pura vida, porque exige una suspensión de la acción y de los intereses vitales que son propios de la acción. Exige ese elemento de representación, de teatralización, de contemplación imaginativa. Pero tampoco es puro arte porque no es del todo desinteresada, ya que está motivada por la superación de la angustia, que a menudo se expresa en una risa de desaprobación contra el que lleva una máscara cómica. “Ni vida, ni arte, lo cómico es una bisagra que los une en este hecho universal, humano, natural i a la vez cósmico, que es precisamente la risa.” (Sini, 2003: 31)

Lo mecánico de la risa nos lleva a pensar en este sentimiento de “superioridad” del que la risa sería la confirmación.

LO CÓMICO ORDINARIO Y LO CÓMICO ABSOLUTO (BAUDELAIRE)

De la explicación bergsoniana nos interesa especialmente que cuando nos reímos nos sentimos de algún modo “superiores”. Porque es exactamente de donde partió Baudelaire en su ensayo sobre “Lo cómico y la caricatura” del año 1855 (Baudelaire, 1988), publicado unos cincuenta años, pues, antes que el de Bergson. Veamos cómo se refiere Baudelaire a ese sentimiento de superioridad inherente a lo cómico, de manera muy parecida a como lo hace Bergson, pero añadiéndole su reverso: lo cómico, también sería un signo de inferioridad y de miseria infinita. Nos parece que en la reflexión ensayística de Baudelaire hay más complejidad, más profundidad que en la explicación filosófica de Bergson.

Desde el punto de vista ortodoxo, la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. [...] lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico [...]. Lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica. La risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración. (Baudelaire, 1988: 18)

El ejemplo paradigmático de la caída, al que Bergson también se refería, vuelve a aparecer. En el caso de Baudelaire, con ese doble sentido y en vez de la piel de plátano, su ejemplo es el hombre que resbala y cae sobre el suelo helado. La visión de esta escena, nos dice, provoca inmediatamente, irresistiblemente la risa y en el fondo del pensamiento de este espectador que ríe hay un orgullo inconsciente, que se dice a sí mismo: “yo no me caigo.” (Baudelaire, 1988: 24) Pero, nos dice Baudelaire, la risa humana no sólo es un signo de orgullo satánico, también lo es de un sentimiento de inferioridad. Orgullo frente al animal, miseria frente al Ser absoluto:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. (Baudelaire, 1988: 28)

Hasta aquí la explicación que Baudelaire da de la risa de todos los que somos herederos de la cultura cristiana. A lo cómico que despierta esta risa lo llama “lo cómico ordinario” o “lo cómico significativo”. (Baudelaire, 1988: 21-28) Es lo cómico que depende de una comparación, de una referencia, de una relación entre dos niveles, dos infinitos, como nos dice, que “chocan perpetuamente”: el hombre estaría en el medio, entre el reino animal y el reino del ser Absoluto. El hombre estaría en medio, riéndose, porque se siente superior a lo animal que hay en él y también porque se siente inferior a la perfección de lo Absoluto.

Pero durante esta explicación, Baudelaire hace un comentario como de paso, que nos interesará retomar más tarde y que aquí solamente anotamos. Cuando dice “todos los locos de los hospitales tienen desarrollada más allá de toda medida la idea de su propia superioridad. No sé de locos de la humildad.” (Baudelaire, 1988: 23)

Sólo lo apuntamos. Pero creo que sí hay locos de la humildad, y, que también hay un humor ligado a ellos; pienso sobre todo en los personajes de Robert Walser, el escritor suizo y también en los dibujos de Paul Klee, otro suizo ilustre. Y en Hölderlin. Todos ellos, junto a Kafka, fueron altamente considerados por Walter Benjamin, como hacedores de un “mundo complementario”. (Benjamin, 1971) Creo también que los fotomontajes de Art Ringger pueden figurar en esta constelación de “mundos complementarios”, donde reina “la felicidad no disciplinada”. Locos de la humildad. Veremos.

Retomo el hilo de la explicación de Baudelaire. Lo “cómico significativo” o “cómico ordinario”, también en el sentido de lo cómico más habitual entre nosotros, occidentales y cristianos. Como si hablara Nietzsche, nos dice Baudelaire: “Hemos reído después de la venida de Jesús, con la ayuda de Platón y de Séneca. [...] Los ídolos hindúes y chinos ignoran que son ridículos; es en nosotros, cristianos, donde está lo cómico.” (Baudelaire, 1988: 30)

Es, pues, nuestra “ultracivilización” la que nos empuja a reír...”al avanzar poco a poco hacia los picos nebulosos de la inteligencia, o al inclinarse sobre las hogueras tenebrosas de la metafísica, las naciones se echan a reír diabólicamente con la risa de Melmoth; y, por último, si en esas mismas naciones ultracivilizadas, una inteligencia, empujada por una ambición superior, quiere franquear los límites del orgullo humano y lanzarse intrépidamente sobre la poesía pura, en esa poesía límpida y profunda como la naturaleza la risa estará ausente como del alma del Sabio.” (Baudelaire, 1988: 29)

¿Habría, pues, la posibilidad de ir más allá de lo cómico ordinario?, ¿Habría la posibilidad de una “gaya ciencia”? A pesar de que, como acabamos de ver, parece que Baudelaire no contemple esa posibilidad, sí que se abre un camino cuando dice que “hay que distinguir bien la alegría de la risa”, y, de esa distinción fundamental para nosotros, pasa a considerar lo “cómico absoluto”.

La risa pertenecería a los adultos, mientras que la alegría sería como el reír inocente de la infancia. Mientras la risa es convulsa y agresiva, es doble y contradictoria, la alegría es una, “es una alegría de planta”:

La alegría existe por sí misma, pero tiene diversas manifestaciones. En ocasiones es casi invisible; en otras se expresa mediante el llanto. La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico. ¿Síntoma de qué? He ahí la cuestión. La alegría es una. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión. [...] La risa de los niños es como la eclosión de una flor. Es la alegría de recibir, la alegría de respirar, la alegría de abrirse, la alegría de contemplar, de vivir, de crecer. Es una alegría de planta. Y también, por lo general, la sonrisa es un tanto análoga al balanceo de la cola de los perros o al ronroneo de los gatos. (Baudelaire, 1988: 33)

Esta alegría de planta, esta alegría que puede ser casi invisible o que puede, también, expresarse mediante el llanto, es la que, en la reflexión de Baudelaire, correspondería a lo “cómico absoluto” o “grotesco”. Resumo brevemente la argumentación de Baudelaire. Respecto a lo cómico ordinario, lo cómico absoluto está más arriba, como si tuviera “un grado más”. ¿En qué sentido? Des del punto de vista estético o artístico, nos dice Baudelaire. Así, lo cómico absoluto o grotesco es “creación”; mientras que lo cómico ordinario es “imitación.” Entonces, la risa causada por lo grotesco “tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres”. (Baudelaire, 1988: 34)

Lo cómico absoluto al ser autosuficiente, y no divisible, unitario, para ser captado requiere de la intuición; mientras que lo cómico ordinario es fácilmente analizable y comprensible porque tiene una naturaleza dual. La risa espontánea i repentina es la verificación de lo grotesco. Mientras que el momento de explosión de la risa causada por lo cómico ordinario sólo depende de la rapidez del análisis. (De ahí que los espíritus lentos siempre riamos a destiempo).

Después de la exposición de estas categorías antinómicas en el interior de lo cómico, Baudelaire, todavía da un paso más en este ejercicio de categorización, proponiendo dos categorías más, para indicar los dos extremos antitéticos de lo cómico, que son lo “cómico inocente” y lo “cómico feroz”. El humor negro y el humor blanco. Ya se adivina, que al inocente hay que situarlo bajo la categoría de lo cómico absoluto, mientras que el feroz sería el grado más extremo de lo cómico ordinario.

Finalmente, para ilustrar con ejemplos todas estas categorías de lo cómico, Baudelaire, a la manera positivista de su siglo, distingue el tipo de humor y los autores característicos de cada nación de Europa. Así, Molière en cuyas obras encontramos, nos dice, lo cómico ordinario o significativo, o Voltaire, “francés por excelencia”, cuyas obras cómicas derivan de la idea de superioridad. (Baudelaire, 1988: 39) En Italia domina lo cómico inocente. Mientras en España, “donde están muy dotados para lo cómico, llegan rápidamente a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo sombrío.” (Baudelaire, 1988: 40)

Finalmente, alemanes e ingleses estarían en las antípodas respecto a lo cómico. Alemania destaca por sus excelentes maestros de lo cómico absoluto. (Baudelaire termina esta parte del ensayo con un encendido elogio a Hoffmann). Mientras que en Inglaterra hay ejemplos abundantes de lo cómico feroz “y muy feroz”, subraya. (Baudelaire, 1988: 44)

Después de todas estas utilísimas distinciones que nos proporciona Baudelaire, disponemos de una especie de mapa del humor, con el que parece que podríamos orientarnos mucho mejor a la hora de responder a nuestro objetivo, que no olvidamos, de dar con lo que caracteriza el especial sentido del humor de los fotomontajes de Art Ringger. Parece, porque no es del todo así. Nos falta la última escena del ensayo de Baudelaire, donde da una especie de pirueta, saltando de lo feroz a lo cómico absoluto, del realismo más atroz, a la frontera de lo maravilloso. Y, con ese salto parece que nuestro mapa se suelta y sale volando por los aires... Pero, con el mapa todavía en nuestras manos, veamos la pirueta, y comprobemos si tenemos suficiente fuerza para usarlo y cumplir nuestro propósito.

Se trata de la narración de una experiencia, del recuerdo de la fuerte impresión que le causó un espectáculo de pantomima inglesa en un teatro de París. “Me pareció que el rasgo distintivo de este género cómico era la violencia. Lo demostraré mediante algunos ejemplos que recuerdo.” (Baudelaire, 1988: 42)

Así empieza, y sigue con la descripción del tipo del actor cómico inglés, pequeño, grueso y vulgar, en contraposición al Pierrot que encarnó Debureau. “Sobre la harina de su rostro, había pegado crudamente, sin gradación, sin transición, dos enormes placas de rojo puro. La boca estaba agrandada por una prolongación simulada de los labios valiéndose de dos bandas de carmín, de forma que, cuando reía, la jeta parecía extenderse hasta las orejas.” (Baudelaire, 1988: 42)

Y, a continuación, Baudelaire nos hace ver finalmente la escena que tanto lo impresionó. Y que, como ya dijimos, Ángel González tomó como uno de los argumentos centrales en su magistral ensayo, “Pierrot en el infierno” (González, 2008: 45-84)

Por no sé qué fechoría, Pierrot debía finalmente ser guillotinado ¿Por qué la guillotina en lugar de la horca en país inglés? lo ignoro; sin duda para conducir a lo que vamos a ver. El instrumento fúnebre estaba allí, erigido en las tablas francesas, francamente sorprendidas de esta romántica novedad. Después de luchar y berrear como un buey que presiente el matadero, Pierrot sufría por fin su destino. La cabeza se separaba del cuello, una gruesa cabeza blanca y roja, y rodaba con ruido ante el hueco del apuntador, mostrando el disco sangrante del cuello, la vértebra escindida, y todos los detalles de una carne de carnicería recientemente cortada para el escaparate. Pero he aquí que, súbitamente, el torso decapitado, movido por la monomanía irresistible del vuelo, se enderezaba, escamoteaba victoriosamente su propia cabeza, como un jamón o una botella de vino, y, bastante más avisado que el gran Dionisio, ¡se la metía en el bolsillo! (Baudelaire, 1988: 42)

Y el relato de la escena termina con este comentario de crítico de arte: “Y, con el especial talento de los actores ingleses para la hipérbole, todas esas farsas monstruosas adquirirían un realismo singularmente sobrecogedor.” (Baudelaire, 1988: 42)

Cortar cabezas, serrar el cuerpo de tus colegas, Dionisio engañado por los Titanes que lo quieren masacrar...vemos que aparece todo cuanto hemos comentado al comienzo a propósito de la técnica del fotomontaje y sus raíces ancestrales.

Feroz, muy feroz... Pero lo realmente cómico, nos sugiere Baudelaire, donde reímos de verdad, es en la recomposición de los trozos, en la fase de la reconstrucción, del pegado, de manera que pasamos de lo feroz a lo cómico absoluto, que, a su vez, nos lleva ante las puertas de lo maravilloso:

Tan pronto como el vértigo ha hecho irrupción, el vértigo circula por el aire, se respira el vértigo; el vértigo es el que llena los pulmones y renueva la sangre del ventrículo.

¿Qué es ese vértigo? Es lo cómico absoluto; se ha apoderado de cada ser [...] el destino nos precipita [...] el hada lo ha querido [...] no me preocupo [...] todo sin rencor [...]. Y se lanzan a través de la obra fantástica que, hablando con propiedad, empieza ahí, es decir, en la frontera de lo maravilloso. (Baudelaire, 1988: 46)



[Fig. 5] Ringger, A., tarjeta de invitación a una exposición del autor, 1998.

Fuente: www.artquake.ch



[Fig. 6] Ringger, A., fotomontaje *Finis Terrae*, 2009.

Fuente: www.artquark.ch

CONCLUSIÓN: LO CÓMICO PUDOROSO EN EL MUNDO COMPLEMENTARIO DE ART RINGGER

Ya hemos avanzado alguna cosa. Ahora hay que precisarlo un poco más. Tenemos un mapa. Es evidente que, con solo echar un vistazo a los fotomontajes de Art Ringger, no solo los que hace libremente, sino también los de encargo, el aire que respiran, los tonos de su humor particular encajan claramente en lo “cómico inocente”. Humor blanco, decíamos. Incluso podríamos llamarlo “naif”, si este calificativo usado en el lenguaje común no estuviera asociado a un tipo de ilustración que entre los adolescentes ha tenido y creo que sigue teniendo mucha aceptación y que, más que “naif”, ingenuo, es ante todo rematadamente cursi.

Cómico inocente, pues; en las antípodas de lo cómico feroz de los ingleses, y de lo cómico cruel de los españoles. Pero... no del todo “cómico absoluto”. Porqué el mundo de los fotomontajes de Art Ringger empieza donde termina la escena descrita por Baudelaire. No sólo porque muchos de ellos tienen también ese aire de pantomima, de teatralización, de espectáculo de feria, sino porque en muchos de ellos, el tema, si podemos hablar así, es justamente esa “frontera de lo maravilloso”: “el destino nos precipita, el hada lo ha querido, no me preocupo, todo sin rencor” ...

Ya no hay rastro de violencia, de resentimiento, de sentirse superior; se han cortado cabezas, se han cercenado cuerpos, pero dejando atrás ese vértigo, los trozos se han vuelto a pegar siguiendo las consignas de un mundo otro, muy parecido al nuestro, pero donde todo está desplazado. Donde los hombres no se sienten superiores a los animales, ni “los animales a los vegetales, ni estos a lo minerales.” Es el mundo de lo grotesco, de la categoría que Baudelaire equipara a lo cómico absoluto: “creación entremezclada de cierta facultad

imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza.” “[...] de seres cuya razón no puede extraerse del código del sentido común” (Baudelaire, 1988: 34)

El mapa, pues, nos ha orientado; creo que hemos dado con lo que caracteriza el particular sentido del humor de los fotomontajes de Art Ringger. Sólo añadiría una palabra: pudor.

Cómico pudoroso o humor pudoroso, dentro de la categoría de lo cómico inocente o absoluto. ¿Porqué? Por el aire de familia que tienen sus figuras, sus escenas, sus ocurrencias, con el mundo de ese paseante solitario suizo que fue Robert Walser.² Un “mundo complementario” de locos convalecientes, “curados”, como decía Walter Benjamin, (Benjamin, 1971) de locos de la humildad, de locos cualquiera, que se pasean ajenos al ruido de los tiempos porque ya han aprendido a vivir desapareciendo en el “tiempo todo” (García Calvo, 2000: 45-46) de la vida eterna.

NOTAS

1. Para facilitar la visualización de sus imágenes, contamos con una completa página web en alemán y en inglés de Art Ringger: Ringger, A. (2017) Artquake. Art Ringger. Fotomontör. Suiza. Dirección: www.artquake.ch, donde se puede ver una buena muestra de su trabajo. Las ilustraciones que mostramos en este artículo proceden de esta página web y contamos con el permiso de su autor, A. Ringger. Recientemente, ha cedido parte de su archivo personal al Archiv bei der Fotostiftung Schweiz, donde figura su nombre. Ver www.fotostiftung.ch/de/archive, <http://www.fotostiftung.ch/de/archive-spezialsammlungen/archive-nachlaesse/art-ringger/>
2. Artículo en el que se resume la formación y los primeros años del trabajo de Art Ringger como fotomontador: “Art Ringger l’illustrateur du mois”, en “Bât”, n°19, novembre 1979, Paris.
3. Gran parte de la información sobre Art Ringger que aparece aquí procede directamente de conversaciones que hemos tenido a lo largo de los años de nuestra amistad. Y también de su archivo personal.
4. Con este adjetivo “quínico”, me remito al magnífico ensayo de Peter Sloterdijk, (2014) *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela, donde aborda lo que llama “el complejo de Weimar”, del que forman parte especialmente, entre otros muchos autores, los fotomontadores dadaístas.
5. A esta familia o constelación pertenece también, el prematuramente desaparecido Sebald, cuyo breve ensayo sobre Walser abunda en finas i exactas observaciones. Sebald, (2007) *El paseante solitario*. Madrid: Siruela.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Ades, D. (2002). *El fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- [2] Aragon, L. (2012). Jonh Heartfield y la belleza revolucionaria. *En Fotomontaje de entre-guerras (1918-1929)*, pp.120-121. Madrid: Fundación Juan March.
- [3] Baudelaire, Ch. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.

- [4] Benjamin, W. (2006). Origen del drama barroco alemán. En *Obras Libro I*, vol.1. Madrid: Abada editores.
- [5] Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- [6] Benjamin, W. (1971). *Iluminaciones I*. Madrid:Taurus.
- [7] Bergson, H. (2008). *La risa*. Madrid: Alianza editorial
- [8] Colli, G. (1977). *La sapienza greca*, vol. I. Milano: Adelphi
- [9] García Calvo, A. (2000). La rotura del sujeto. En *Archipiélago*, nº42, pp.45-55
- [10] González García, A. (2008). Pierrot en el infierno. En *Arte y Terror*, Barcelona: Muditó & Co
- [11] Hoch, H. (2012). Los primeros fotomontajes. En *Fotomontaje de entreguerras (1918-1929)*. Madrid: Fundación Juan March
- [12] Pirandello, L. (1908). *L'umorismo*. Lanciano: Carabba
- [13] Sebald, W.G. (2007). *El paseante solitario*. Madrid: Siruela
- [14] Sini, C. (2003). *Il comico e la vita*. Milano: Jaca Book

CURRICULUM. MARIA RECASENS VERT

Maria Recasens Vert nació en Barcelona, en 1962. Estudió Historia del arte en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde se doctoró con una tesis sobre la teoría del arte de Paul Valéry, en 1991. En 1993, empezó a dar clases de teoría del arte en la Universidad de Girona, donde sigue como profesora titular. También ha impartido las asignaturas de historiografía del arte, de historia de la cultura, de técnicas artísticas y cursos monográficos sobre Walter Benjamin, Jacob Burckhardt y María Zambrano. Paralelamente a sus labores de estudio y docencia, siempre ha practicado la pintura.