

09 | abril 2017

LOS COLLAGES DE HANNAH HÖCH

Ruth Meredith

infolio | 09 2017 | ISSN 2255-4564

Resumen. Hannah Höch es conocida por sus collages, imágenes en las que la “nueva” mujer que surgió en la Alemania de entreguerras son su principal motivo. Fue la única integrante femenina del grupo Dadá de Berlín, un colectivo ocupado en asuntos políticos y sociales, pero también un movimiento donde los métodos creativos eran utilizados por los artistas para explorar y comentar esos problemas. Ruth Meredith analiza dos collages de Hannah Höch y establece relaciones con su propia práctica artística.

Palabras clave. Fotografía, Hannah Höch, fotomontaje, Dadá, Raoul Housmann, Max Ernst, Valentine Penrose, República de Weimar.

2017. Infolio. El texto de este artículo está protegido por copyright. Los derechos corresponden a su autor.
Traducción y notas: Eugenio Vega

Los collages de Hannah Höch

Ruth Meredith

Hannah Höch es conocida por sus collages, imágenes en las que la “nueva” mujer que surgió en la Alemania de entreguerras son su principal motivo. Fue la única integrante femenina del grupo Dadá de Berlín, un colectivo ocupado en asuntos políticos y sociales, pero también un movimiento donde los métodos creativos eran utilizados por los artistas para explorar y comentar esos problemas.

El fotomontaje y el collage surgieron como técnicas de aficionados, pero los dadaístas Kurt Schwitters, Raoul Hausman y la misma Hannah Höch vieron en los avances de la fotografía un componente decisivo de la cultura de masas, una innovación capaz de proporcionar nuevas posibilidades al *fotocollage* como un medio de expresión para los objetivos revisionistas del Dadá. Así, el fotomontaje se convirtió en la técnica favorita de este movimiento porque permitió que artistas como Höch usaran de forma directa las imágenes de la cultura popular y dispusieran de una poderosa herramienta para diseccionar la relación de la cultura de masas con la alta cultura. Según Hausmann, amante de Höch y su socio artístico en el movimiento Dadá, el fotomontaje era “capaz de registrar de una manera no mimética las rupturas y los cambios políticos, al tiempo que estructuraba la necesidad de la revolución y trazaba el futuro. El *fotocollage*, rebelde ante cualquier estética de género y en contacto inmediato con la arena social y política de cada década, se niega a someterse a estándares fijados por decreto [...] Funciona activamente poniendo en contraste e interrumpiendo elementos espaciales, rechazando las limitaciones de un solo punto de vista, y sumergiéndose en la situación política de su tiempo” (Hubert, 288). La capacidad del collage para articular los objetivos del Dadá fue esencial en la formación de Hannah Höch y en el uso que hizo de este medio.

Sus fotomontajes revelan una intensa atención a los asuntos de género, en particular aquellos que rodean la aparición en Alemania de la expresión cultural de masas de la Nueva Mujer. (Lavin, 5) Para apoyarse financieramente, Höch trabajó para diversas publicaciones femeninas. Sus collages utilizaban imágenes de los medios de comunicación para crear comentarios irónicos sobre las expectativas de la Nueva Mujer, a menudo contradictorias, y los papeles que desempeñaban. Höch vivió muchas de estas dificultades a causa de las tempestuosas relaciones que durante siete años mantuvo con su compañero dadaísta Raoul Hausman. Aunque él se negó a divorciarse de su esposa, quería sin embargo tener un hijo con ella. De hecho, fue su vínculo con Hausman, más que sus logros artísticos, lo que facilitó su aceptación por parte del círculo Dadá (Hubert, 278). Durante esa relación Höch y Hausman produjeron trabajos conjuntos como Dadá Cordial: textos y collages separados se exponían como una obra única aunque difícilmente unificada, de un modo que no era tanto una colaboración sino más bien una especie de diálogo. Este trabajo también reflejaba el enfoque del grupo Dadá de Berlín, su inquietud por la realidad de la época en que vivían (Hubert, 282). El período entre las dos Guerras Mundiales vio también el intenso desarrollo de la filosofía existencialista, con su énfasis en el miedo a la libertad y la desconfianza en la autoridad de cualquier estructura personal, política y social tradicional y su inevitable alienación.

Por tanto, parece claro que Hannah Höch desarrolló su comprensión del fotomontaje como parte de un movimiento dedicado a derrocar las estructuras políticas, sociales y económicas desgastadas. Sin embargo, cuando observo sus collages me desconcierta una curiosa sensación de desapego. En parte, porque siempre he entendido la ironía, la irreverencia disruptiva del movimiento Dadá, como algo atractivo, como una forma de reacción contra la autoridad que busca limitar más que explorar las diferencias, así como un modo de atacar la posición privilegiada de muchas modernas estructuras institucionales. También utilizo el collage para explorar mi relación con las imágenes de una cultura más amplia, por lo que no tengo problemas para comprender el propósito dadaísta que anima a Höch a deconstruir realidades sociales o políticas, aunque me queda la impresión de que algo falta en su trabajo.

Mientras trataba de entender de forma más clara lo que echaba de menos, me di cuenta de que, a diferencia de otras artistas como Valentine Penrose, que también creaba collages durante aquella época de rápido cambio para la posición y el papel de la mujer, la obra de Höch parecía carecer de

autoconciencia. Algo que me resultaba llamativo porque sus imágenes revelan claramente su identificación con las luchas de la “nueva” mujer por la autonomía y la autosuficiencia. Dado que yo también me he enfrentado a esos problemas, tanto en mi condición de artista como de mujer, mi fracaso para conectar con su trabajo me resulta de nuevo desconcertante. En este contexto parece irónico que prefiero el trabajo de collage de Max Ernst quien fuera miembro del movimiento Dadá de Berlín antes de convertirse en surrealista. Tal vez la diferencia esté en las divergencias entre el surrealismo y el Dadá por su planteamiento y actitud hacia esa autorreflexión.

Esa falta de autoconciencia podría ser resultado de los distintos objetivos del surrealismo y del Dadá, aunque ambos parezcan conectados de forma evidente con el temperamento existencialista de la época.



Russische Tänzerin, fotomontaje, 1928.

Para examinar más a fondo esta dificultad que me plantea su obra, he elegido como tema para este ensayo un collage que la crítica Maud Lavin sugiere como autorretrato, o como retrato de su amante Til Brugman, *Russische Tänzerin* (Bailarín ruso) de 1928. Esta obra es parte de una serie denominada “Retratos” que Höch comenzó en 1923 y continuó hasta 1930. En esas obras se ocupaba de crear identidades mediante imágenes compuestas de características femeninas que toman las representaciones convencionales de la mujer y las vuelven del revés (Lavin, 124). El bailarín de *Russische Tänzerin* se mueve de forma precaria con un pie a lo largo de una línea oscura, su figura se compone de una enorme cabeza cuyos ojos (uno de ellos parcialmente oculto por un monóculo, símbolo personal de Höch para la actitud Dadá) miran tranquilamente al espectador. Esta figura un poco grotesca se sitúa en un área rectangular plana que a su vez cubre una hoja más oscura situada detrás. El pie izquierdo del bailarín se extiende sobre el borde de la primera área más clara hacia ese fondo más oscuro. A diferencia de los anteriores collages de Weimar que hizo Höch, esta figura existe fuera de cualquier contexto histórico. Sólo unas cuantas plumas y pedazos de tela estampada en la

“El poder de Dadá se significa en varios niveles mediante el movimiento [...] la danza representa las creencias antiintelectuales, dedicadas a la acción de Dadá [...] El papel clave del bailarín Dadá, que simboliza el poder, el movimiento y lo femenino es algo que Höch asume como propio. Incluso el título de esta obra, corte con el cuchillo de cocina, apunta a una actriz. Es la mirada femenina la que atraviesa la *barriga cervecera de Weimar* y ofrece ese corte transversal dadaísta”. (Lavin, 23)

La ambigüedad en torno a si *Russische Tänzerin* es o no un autorretrato queda sin resolver.

Sin embargo, a diferencia de lo expresado por Lavin, veo esta composición como algo más estático que dinámico; parece el fotograma congelado de una película y, salvo en el sentido más superficial, no veo lo que yo entiendo por “equilibrio”, algo que implique una suerte de precaria estabilidad. Creo que esta obra muestra claramente que, a diferencia de muchos otros dadaístas como Max Ernst, Höch no abandonó su lealtad a los principios Dadá, ni transformó su postura antiintelectual en esa fascinación por lo irracional que formaba parte del núcleo del movimiento surrealista. Así como sus obras no tratan de ocultar la naturaleza fragmentaria de las imágenes de la cultura de masas que toma como referente, Höch no se retira a la contemplación del yo, sino que permanece comprometida con sus objetivos originales como miembro del movimiento Dadá. Pero al mismo tiempo, una especie de estado estático queda fijo en su obra. La ausencia de contexto histórico lo priva del referente temporal que podría servir para activar el potencial dinámico de la posición del bailarín. Al igual que Höch, el bailarín ruso parece congelado en un lugar fuera del contexto social o político que proporcionaría el movimiento.

En otras palabras, creo que Hannah Höch quedó atrapada en la actitud dadaísta ante el mundo y en lugar de recurrir a alguna forma de autorreflexión, veo como proyecta su lucha interna hacia el mundo exterior y en consecuencia, su alienación y conflicto con los roles sociales opresivos que se convierten en una fascinación por las imágenes de la mujer exótica y primitiva, especialmente la mujer negra. Esta proyección se ve en *Aus einem ethnographischen Museum* (De un Museo Etnográfico), una de sus series más conocidas del post-Dadá. Su proyección del yo como *Otro* me sugiere la fragmentación del propio sentido que tenía de sí misma Höch. Como movimiento, Dadá no duró mucho tiempo en parte porque era difícil retener la integridad frente a la necesidad de fragmentar perpetuamente el significado. Esta dificultad de auto-integridad artística, creo, está relacionada con el problema filosófico del escepticismo que utiliza el método cartesiano de la duda radical para reducir al mínimo la posibilidad de no saber nada. Ni el filósofo ni el artista pueden sobrevivir por mucho tiempo en el vacío y la falta de sentido.

Volviendo de nuevo al problema inicial de mi consideración de que los collages de Höch son difíciles de relacionar con mi experiencia que tengo en estos temas, diré que mi trabajo no trata de mantener la naturaleza fragmentaria típica del collage que caracterizaba a los dadaístas de Berlín como Hannah Höch. Lo utilizo más bien para deconstruir las imágenes en un material que sirva para una síntesis que refleje con más exactitud mi experiencia del mundo. Me he alejado de esa aceptación renuente del absurdo de nuestras vidas propia del existencialismo, para reconocer que el significado no tiene que ser absoluto para dar estructura y propósito a la vida. A diferencia de los surrealistas, me niego a privilegiar lo irracional sobre lo racional. A cambio, busco medios que me permitan imaginar una nueva realidad en la que todos los aspectos de la experiencia humana tengan el peso debido. Una de las características de los collages de Max Ernst o Valentine Penrose, que echo en falta en la obra de Hannah Höch, es la dimensión poética de la vida. Tal vez, debido a su aparente negativa a participar en cualquier tipo de auto-reflexión a través de su trabajo, Höch sacrifica las posibilidades para examinar cómo estas imágenes dan forma y reflejan su propio sentido. Mi experiencia personal me dice que hago arte tanto para dar forma y articular mi propia identidad en el mundo, como para remodelar ese mundo, ya sea social o políticamente. Esta idea refleja mi forma de ver el arte como un medio para crear significados y, por tanto, mi respuesta tanto a la desesperación y alienación existencialista del movimiento Dadá, como a mi actitud hacia el escepticismo, es que puedo conocer el sentido de mi propia experiencia, y que ese significado es una recitación poética más que un relato objetivo de hechos e imágenes.

Para concluir, me gustaría citar parte de un poema, *The Blue Guitar* de Wallace Stevens, que resume la cualidad de esa relación entre el yo y el mundo que echo en falta en la obra de Hannah Höch.

Desecha las luces, las definiciones,
Y di lo que ves en la oscuridad

Esto es esto o aquello es aquello,
Pero no uses los nombres corruptos.

¿Cómo has de caminar en ese espacio y saber
Nada de la locura de su locura,

Nada de sus creaciones jocosas?
Desecha las luces. Nada ha de interponerse

Entre tú y las formas que eliges
Cuando haya sido destruida la corteza de la forma.

The Blue Guitar, Sección XXXII

Obras citadas

Hubert, Renee Riese. "The Revolutionary and the Phoenix: Hannah Höch and Raoul Hausmann". *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism and Partnership*. Lincoln, NA: University of Nebraska Press, 1994.

Lavin, Maud. *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven, CN: Yale University Press, 1993.

Stevens, Wallace. *The Palm at the End of the Mind*. Edición de Holly Stevens. Nueva York: Vintage Books, 1971.

infolio | 09 2017 | ISSN 2255-4564

Cómo citar este artículo: MEREDITH, Ruth. (2017) "Los collages de Hannah Hoch". infolio nº 9. ISSN 2255-4564. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.infolio.es/articulos/meredith/hannah.pdf>



Ruth Meredith es artista y profesora. Nació en Phoenix, Arizona, y estudió en el Bryn Maer College y completó su formación en la Universidad de Nuevo México donde se doctoró en 2006 con un trabajo que llevaba por título: *From Material to Meaning: A Multidisciplinary Exploration of Creative Practice and Hermeneutic Theories*.