

Hannah Höch: el fotomuntatge com a cartografia de la violència

Hannah Höch: Photomontage as a Cartography of Violence

AUTOR:

MARIA-JOSEP BALSACH PEIG

Universitat de Girona

ORCID: 000-0002-9691-9294

RESUMEN

Aquest article es basa en una lectura dels fotomuntatges de Hannah Höch dels anys vint del segle xx des del punt de vista de la violència i com a conseqüència de l'experiència traumàtica de la Primera Guerra Mundial. La crisi política de la República de Weimar i el Dadaisme berlinès són tractats a partir de les idees de Salomo Friedlaender, Bertold Brecht i Walter Benjamin, així com aspectes com el grotesc, la ironia, l'obra d'art en l'època de la reproductibilitat tècnica, la subjectivitat i l'alteritat. La fotografia de Germaine Krull, el primitivisme en la dansa, les màscares i la importància de l'etnografia, es posen de manifest també en aquesta lectura del dadaisme de Höch, juntament amb una interpretació de gènere en què la figura de la dona és representada d'una manera totalment innovadora en el seu significat de lluita i resistència també partint dels escrits de Rosa Luxemburg. El concepte d'Atlas o Lebenscollage és tractat com una obra conceptual des de les noves

ABSTRACT

This article is based on a reading of Hannah Höch's 1920s photomontages from the point of view of violence and as a consequence of the traumatic experience of the First World War. The political crisis of the Weimar Republic and Berlin Dadaism are addressed through the ideas of Salomo Friedlaender, Bertold Brecht and Walter Benjamin, as well as aspects such as the grotesque, irony, and the work of art in the age of technological reproducibility, subjectivity and otherness. Germaine Krull's photography, primitivism in dance, masks and the importance of ethnography are also evident in this reading of Höch Dadaism, together with a gender interpretation in which the figure of the woman is represented in a completely innovative way in terms of struggle and resistance, starting with the writings of Rosa Luxemburg. The concept of Atlas or Lebenscollage is treated as a conceptual work from the new readings of artists' archives, highlighting their importance

lectures dels arxius d'artistes, tot posant de manifest la seva importància en l'art del segle xx i xxi i inaugurant un nou concepte de post-fotografia en les pràctiques artístiques contemporànies.

in 20th and 21st century art and inaugurating a new post-photography concept of contemporary artistic practices.

Palabras clave: Hannah Höch; fotomuntatge; violència; Dadaisme; fotografia; Primitivisme; Art alemany s. xx

Keywords: Hannah Höch; photomontage; violence; Dadaism; photography; Primitivism; German art 20th century

L'any 1936, l'artista alemanya Hannah Höch va pintar una obra que va titular *Angst* ('Por') on podem veure un rostre femení mirant fit a fit a l'espectador amb les mans alçades. Està situat en primer terme, a la fi d'un camí que s'allunya bosc enllà. El sol que es filtra entre els peus dels troncs dels arbres s'ha convertit formalment en grans punxes tallants que envolten la figura, com dalles esmolades. Les branques, més altes, semblen cremar. Quinze anys abans, un cop va finalitzar la Gran Guerra, Höch va realitzar els seus primers fotomuntatges de l'època Dadà-Berlin, on hi podem trobar la gènesi d'*Angst*: la por i la violència d'un moment de la història d'Europa que marcarà profundament tota una generació d'artistes. Walter Benjamin sempre va sentir que pertanyia a una generació traumatitzada pel conflicte, ferida i indefensa, inscrita en un paisatge en "el que tot, menys els núvols, havia canviat", i on els cossos es trobaven "dins d'un camp de forces, d'explosions i de corrents destructors" (Benjamin, 2013: 57).

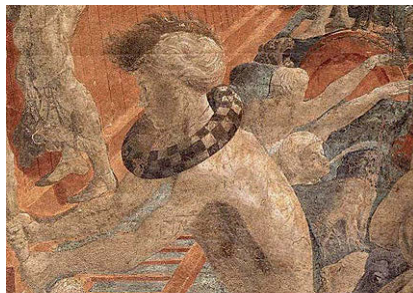
"Tenim PAU i nous fonaments per a la Europa esmicolada. I ara, endavant!!" (Hille, 2004: 45). Aquesta frase la va escriure Hannah Höch en una postal a la seva germana el 14 de novembre de 1918. Però en l'Alemanya de la postguerra la mort i la violència no tenen fi. La lluita de l'extrema dreta contra l'estat es tradueix en més de tres-cents assassinats polítics, entre ells les importants figures revolucionàries de Rosa Luxemburg [Fig. 1] i Karl Liebknecht. La primera fou copejada, insultada, morta d'un tret i llançada al canal des d'un pont de Berlín la nit del 15 de gener de 1919. Bertold Brecht va escriure un poema l'any 1920, *Vom ertrunkenen Mädchen* ('Sobre una noia negada'), que va recollir en el seu llibre *Das Berliner Requiem* (1929) en el qual denuncia el seu assassinat, tot comparant-lo amb la figura d'Ofèlia.

D'aquest mateix any tenim un dels primers fotomuntatges —i potser un dels més coneguts— de Hannah Höch que va titular *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* ('Tallat amb el ganivet de cuina dadà a través del ventre de cervesa de la darrera època cultural de la República de Weimar d'Alemanya') (1919-1920). Höch va retallar, inserir, esquinçar, malbaratar imatges extrems de fotografies reproduïdes en els mitjans informatius i de la cultura popular —diaris, revistes, anuncis—, i va realitzar una crítica immanent a la societat a partir de la seva conjunció juxtaposada i irracional. El muntatge es mou de manera similar a les expressions abstractes, però es basa en imatges reals: sublima la ficció de la obra d'art a expenses de la inserció de les imatges simbòliques de la realitat. *Schnitt mit...* recorda el fresc de Santa Maria Novella de Florèn-



[Fig. 1] Fitxa de Rosa Luxemburg a la presó de Varsòvia, 1906

cia *Diluvio e recessione delle acque* ('El diluvi i el retir de les aigües') (1447) del pintor toscà Paolo Uccello [Fig. 2], tant pels seus tons terrosos com pel caos que genera la seva visió: personatges representats sense perspectiva (o anul·lant parcialment les seves lleis). Però en el fotomuntatge de Höch, les figures estan escapçades, algunes convertides en monstres, d'altres respectades, entre rodes i engranatges de màquines que enregistren un *tempo* fabril i frenètic. Visions de multituds s'oposen a figures que volen, siluetes buides, gestos malabars, animals, ídols. També podríem establir un paral·lelisme dadaïsta amb les obres de Hieronymus Bosch, en les seves visions al·lucinatòries i descriptives i en la seva emmascarada crítica de la realitat.



[Fig. 2] Paolo Uccello, *El diluvi i el retir de les aigües* (fragment), 1447. Santa Maria Novella. Florència.

Schnitt mit... és un muntatge prolongat de connotació altament evocador. 'Tallat amb el ganivet de cuina...'. Apareixen les paraules *DADA* o *Antidada* (*dadaïsten*) amb lletres negres de tinta de diaris retallades. Sovint s'ha interpretat aquesta obra com una visió paral·lela i central dels manifestos dadaïstes del grup berlinès, però elaborada només amb imatges. Imatges noves, però, que pertanyen també a la política, al món del socialisme, del feminisme i de la lluita de classes. "En desfílades gegantines i festives, monstruoses assemblees, celebracions massives esportives i, en fi, en la guerra, avui reproduïdes totes per a la seva projecció i difusió, la massa es veu a si mateixa cara a cara", escriu Benjamin (Benjamin, 2011: 44). També Höch:

"Tots estàvem oprimits en una cotilla a causa de la guerra, tots. Els obrers amb el seu moviment espartaquista, els filantrops amb el seu moviment antibel·licista, els innovadors en religió es sentien budistes i les *sufrajettes* feien valer els drets de les dones [...]. El Dadà berlinès va ser el més polititzat de tots i a pesar de la meua actitud modesta i tímida, vaig participar com a percussionista en la *Anti simfonia* de Jefim Golyscheff de 1919 i vaig exposar en la famosa 'Primera Fira Internacional Dadà' en la galeria del Dr. Burchard de Berlin, l'any 1920, en la que un maniquí vestit de soldat penjava del sostre" (Höch, 1989: 201). [Fig. 3]

Però en aquesta obra tan celebrada de Höch i tan (aparentment) caòtica hi ha enganxada al bell mig, gairebé imperceptible, la cara retallada de la pintora alemanya Käthe Kollwitz, situada damunt el cos d'un ballarí i sota la trompa d'un elefant que duu un cos nu entre els seus ullals. Kollwitz és la pintora de la guerra, del dolor, de la solidaritat i de la sensibilitat envers els damnats i també la que va centrar la representació de la figura femenina en temps de violència. La poeta i activista americana Muriel Rukeyser, en plena II Guerra Mundial, va escriure el poema dedicat a l'obra de *Käthe Kollwitz* on podem llegir en un fragment:

Held between wars
my lifetime
among wars, the big hands of the world of death
my lifetime
listens to yours.
The faces of the sufferers
in the street, in dailiness,
their lives showing
through their bodies
a look as of music
the revolutionary look
that says I am in the world
to change the world
my lifetime
is to love to endure to suffer the music
to set its portrait
up as a sheet of the world
the most moving the most alive.
[...] (Rukeyser, 1968: 65-66).



[Fig. 3] Raoul Hausmann i Hannah Höch davant del seu Fotomuntatge en l'exposició Internacional Dadà, Berlín, 1920. (Rue des Archives, PVDE)



[Fig. 4] Germaine Krull. *Estudio publicitario para Paul Poiret*, 1926

La pintura de Höch, *Frau und Saturn* ('Dona i Saturn') (1922), ens recorda les *Maternitats* de Kollwitz amb la presència de l'element amenaçador, un gran rostre fosc que amara tot l'espai pictòric. Però seran sobretot els fotomuntatges, com *Die Tragödin* ('La actriu de tragèdia') (1924), *Liebe* ('Amor') (1926), *Der Melancholiker* ('El melancòlic') (1925) o *Kinder* ('Nens') (1925), entre d'altres, els que ens donaran una lectura dadaïsta de l'obra punyent i esquinçada de Kollwitz: l'altre costat de la ironia, el dolor i la monstrositat en els rostres compostos amb imatges retallades, fragmentades, colpejades. Aquests rostres podrien ser considerats també com a màscares (o podríem dir també com a massacres). La fotògrafa alemanya Germaine Krull, ho intentarà des de la fotografia, com apareix en *Estudi* (1926) [Fig. 4]: Imatges femenines superposades les unes amb les altres, deformant, ocultant, celant i formant conjuntament un rostre.

La màscara apareix durant els anys vint en l'art, la fotografia i les arts escèniques com un substitut del rostre i de la identitat. En un passatge de *La agonía de Europa*, María Zambrano va escriure: "El arte comenzó por ser un modo de ocultamiento y de contacto con lo no humano, con lo temible sagrado, adorno y máscara; máscara con sentido mágico" (Zambrano, 2000: 34). Aquesta idea de la màscara com a llindar entre el món visible i l'invisible, entre allò que, tot ocultant-se, ens posa en contacte amb allò que és sagrat, és rellevant en l'obra de Höch. En els anys del Dadaiisme, la màscara simbolitza aquest rostre ambigu del nou art i del món de l'irracional. Primitivisme, geometrització, transvestisme. Podem copsar-ho en



[Fig. 5] Sophie Taeuber Arp, dansant amb un dels seus vestits cubistes, Zurich, 1916-1917. Fondation Arp, Clamart. Fotografia Anònima

les danses cubistes de Sophie Taeuber Arp (com es pot veure en una fotografia anònima del Cabaret Voltaire de l'any 1916-1917) [Fig. 5], i també en les fotografies que Man Ray va realitzar de la ballarina i coreògrafa Bronislava Nijinska (1922), vestida i pintada com un ídol africà per l'obra *Kikimora* de Léonide Massine encarregada pels Ballets Russos.

Serán les disfresses de Lavinia Schulz creades per *Die Maskentänzer* ('Els ballarins emmascarats') les que obriran un nou interès. Entre 1920 i 1924 Lavinia Schulz i el seu company Walter Holdt van crear una sèrie de màscares i de vestits pels seus espectacles. Tots dos es van desmarcar del moviment expressionista i la influència d'Oskar Schlemmer per un intens rebuig del món de la indústria i les màquines i pel seu gust per les formes orgàniques i animals. Confeccionaven els seus vestits en un petit apartament en un soterrani, a prop de l'estació d'Hamburg, amb elements molt pobres: paper maixé, retalls de tela, filferro, envasos [Fig. 6]. Lavinia va inventar també una tècnica de notació gràfica de les seves coreografies. Després d'anar de fracàs en fracàs, van acabar els seus dies en la major de les precarietats. Lavinia va matar Walter mentre dormia abans de suïcidar-se. Avui dia podem veure els documents de treball, els papers i els vestits, conservats al Museum für Kunst und Gewerbe d'Hamburg, redescoberts a finals de 1980 juntament amb una sèrie de fotografies realitzades l'any 1924 per Minya Diez-Dührkoop. Les màscares i disfresses de Lavinia Schulz són interessants per la seva fragilitat, pel seu doble significat, pel seu caràcter artesanal, delicat i efímer, com un objecte-muntatge per a ser ballat en una societat agressiva i letal en la seva precarietat i lluita social.



[Fig. 6] Lavinia Schulz, vestit per la *Dansa dels Insectes* (Insekertänzer), 1924. Fotografia de Minya Diez-Dührkoop. Collection Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

El filòsof i literat alemany Salomo Friedlaender, gran amic de Hannah Höch i figura central en el món de l'avantguarda berlinesa, va publicar sota el pseudònim 'Mynona' diversos textos bufs, anomenats *Grotesken* ('Grotescos'). Mynona és l'anagrama d'"anònim". La temàtica vital que l'ocuparà és el món interior, el Jo subjectiu, davant el qual "tot l'exterior humà, inclòs el seu, li semblava 'grotesc'" (Friedlaender, 2003: 30). Les seves històries, que treien de polleguera els seus lectors, es van publicar en *Die Aktion*, una revista político-cultural de l'esquerra radical. L'exegesi existencial de Friedlaender va començar, a partir de 1920, a exercir una gran influència sobre el pensament de Höch, la qual li restarà fidel tota la seva vida. En el seu assaig sobre l'artista, Maria Makela assenyala que "el fotomuntatge guarda una relació especial amb el grotesc en la mesura en que, per definició, reuneix coses dispars de mons diferents i, amb això, transgredeix i desestabilitza les fronteres d'una manera més natural que qualsevol altre mitjà" (Makela, 2003: 75).

En el text titulat *Verzückung in Dich* ('Èxtasi en tu') Friedlaender considera el semblant de Höch com: "ivori que respira, banús que crema en silenci", i desitja fondre's als seus peus com els cristalls de neu. Després, en la segona part, el *Philosophus-Satirikus* s'identifica amb l'artista: qui comprèn a Hannah Höch "és un infant, igual que tu. Dòcil. I a voltes molt salvatge. Però és molt nostàlgic, i quan veu el teu museu oníric, creixen set flors blaves en el seu cor i comença a creure novament que encara existeixin persones pures i humanes" (Burmeister, 2004: 76). Entre el Romanticisme i la ironia, aquestes les paraules de Friedlaender fan

referència a la sèrie dels nous fotomuntatges de Höch que va realitzar a finals de la dècada de 1920 i que obriran nous significats de la imatge fotogràfica.

OMBRES D'UN MUSEU ETNOGRÀFIC

Aus einem ethnographischen Museum ('D'un museu etnogràfic') és el títol d'una sèrie colpidora de dinou fotomuntatges on Höch utilitza fotografies d'obres etnogràfiques d'escultures d'Àfrica, l'Est i el Sud-est asiàtics, Oceania i la cultura índia nord-americana, amb les seves faccions ossificades, cisellades en pedra o fusta; objectes inanimats, distants i freds. Aquests objectes es metamorfosaran amb figures del món contemporani tot creant imatges híbrides —unes primitives, unes altres modernes— de cossos grotescos que rebutgen la reconciliació. Algunes seran situades sobre pedestals o plataformes, d'altres suspeses en l'espai informe. Aquestes obres creen una fascinant visualització femenina i etnològica de l'alteritat. En *Negerplastik* ('Plàstica negra') (1929), la imatge sorprenent que compona la autora combina una màscara autòctona tallada com el cap d'una deïtat amb un ull femení retallat d'una revista contemporània. Hi ha una clara sensació de violació transportada per aquest conjunt d'ulls desencarnats en un angle angoixant, que recorda també el relat bíblic de "Susanna i els vells". El cos, que és androgin i similar al d'un infant (i que ja havia aparegut en *Schnitt mit ...*), es combina amb un peu bestial: un híbrid de coneixement antic, innocència, ingenuïtat i instint. Però també una imatge monstruosa. És l'impacte emocional del collage de Höch que colpeja de manera visceral.

En *Denkmal II: Eitelkeit* ("Monument II: Vanitat") (1926) i *Fremde Schönheit* ("Belleza estranya") (1929) Höch combina els cossos femenins nus de noies blanques —accentuant la blancor— amb el cap de màscara africana, el pentinat escultòric i geomètric d'un sanador africà (semblant als vestits dissenyats per Brancusi pel ballet d'Eric Satie, *Gymnopédies*, 1922), o un cap de simi cisellat (o dissecat) amb ulls inserits amb ulleres que fa que aquests s'engrandeixin fins a la bestialitat de la imatge que ens interpel·la. Sovint aquests fotomuntatges han estat interpretats en clau de gènere o de reflexió sobre la dona objecte que sacseja ara totes les mirades del món masculí. En una carta de 1966, Höch va qualificar el creixent interès pel món primitiu d'autèntic "culte a la jungla", difós per la cultura popular i ampliat per les noves tecnologies. Però la violència d'aquests cossos grotescos rau en la seva manifestació de *sparagmos*, de desig i de bellesa que reflecteix la gran fascinació pel primitivisme que envairà Europa —i sobretot França i Alemanya— a partir dels anys vint, essent el llibre de Carl Einstein, *Negerplastik* (1915) un del pilars d'aquesta nova mirada vinculada també amb el colonialisme.

En *Mutter (Mare)* (1930) [Fig. 7], Höch utilitza una fotografia d'una dona proletària embarassada realitzada per John Heartfield en el seu estudi, titulada *Schwangere Frau vor getöteten Soldaten* (*Dona embarassada davant dels soldats morts*) (1930) (els soldat mort que apareix és un maniquí, per tant, un fotomuntatge) i una màscara dels indis Kwakiutl tot creant una poderosa imatge a partir d'una maternitat i de la imatge de la mort. La sensació de cansament i de llunyania de la dona retratada està ara lluny del desig i posa de manifest altres qüestions lligades també amb la desigualtat, la pobresa i la lluita social.



[Fig. 7] John Heartfield, *Schwangere Frau vor getöteten Soldaten*
(*Dona embarassada davant dels soldats morts*), 1930. Berlin (Stadt und Bundesland)

Transgressió i denúncia? La tàctica de Höch de situar els seus “objectes” en museus d’etnografia, podria ser —segons Kristin Makholm (Makholm, 2004: 69)— una estratègia subversiva per a dirigir les mirades cap a la seva pròpia reescriptura dels discursos primitivistes per a un període nou, alguna cosa que estigués íntegra i inextricablement unida al seu temps. D’aquí aquesta força implacable i provocadora que els caracteritza.

Durant els inicis dels anys trenta, Höch va reunir imatges “de segona mà” en un àlbum denominat *Lebenscollage* (‘Collage de la vida’) o *Sammelalbum* (‘Àlbum de retalls’). Aquest material —de més de tres-centes imatges de fotografies, algunes retallades, sobreposades i classificades— el reunia de “totes les èpoques, de tots els països, de revistes refinades, estúpides, científiques” (Höch, 2001: 13) i estava agrupat temàticament. El que sobta d’aquest àlbum, que ella utilitzava per fer moltes de les seves obres, és l’afinitat del seu món interior. Hi ha una visió formal, geomètrica i vinculada en formes provocades per aglomeracions. D’altres desèrtiques, amb la visió d’un ésser humà, entre l’infinit de la llum. Formes còsmiques, astrals, vegetals i minerals. Fenòmens atmosfèrics, el llamp, l’erupció d’un volcà. La visió de la ciutat des de les alçàries. Formes arquitectòniques del ferro i del ciment armat. Danses mil·lenàries. Les mans i el recolliment. La guerra. La figura

de la dona: maternitats i infants. Un àlbum de vida conceptual, de passió per les imatges que parlen per si mateixes en un món reclòs de significats. Però Höch les trenca en la seva composició de noves imatges, les fa sorgir dels contraris, de les que s'exclouen, mostrant el xoc creatiu, amb violència.

En *Die Starken Männer* ('Els homes forts') (1931) tornem a trobar les mateixes imatges tallants de *Angst* ('Por') de 1936. Imatges de la guerra que s'apropa i d'un món que canviarà per sempre les seves obres dadaistes realitzades amb fotomuntatges compostos amb dolor i ironia. L'any 1943, en plena II Guerra Mundial, Höch realitzarà un tríptic: *Totentanz* ('La dansa de la mort') en el que es representa l'esglai, els cossos morts i les ànimes. És un tríptic estrany, que ens acosta a les imatges de la guerra d'Otto Dix o a la voluntat de representació del dolor de les obres de Käthe Kollwitz. Però el fotomuntatge *Resignation* ('Resignació') (1930) ja ens ho avisava: un animal monstruós ens vol percaçar amb una urpa humana. Rosa Luxemburg hi és present, el manifest espartaquista i les danses transgressores del dadaisme. La revolta. El seu centre creador.

Walter Benjamin escriu en els seu llibre *Das Passagen-Werk* ('Obra dels passatges') (1927): "Sens dubte, no és que el passat vingui a bolcar la seva llum en el present, o el present sobre el passat, sinó que la imatge és l'espai en la qual allò que ha estat s'uneix com un llamp a l'ara per a formar una constel·lació. Dit en altres paraules, imatge és la dialèctica en suspensió" (Benjamin, 1997: N 2a,3). Imatges suspeses, imatges manllevades d'una de les obres més reactives a l'acceptació del món i de la seva representació a partir de la fotografia.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- [1] Benjamin, W. (2013) *Infància a Berlin cap al 1900*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner Ed.
- [2] Benjamin, W. (2011) *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62.
- [3] Benjamin, W. (1997) *Das Passagen Werk*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- [4] Burmeister, R. (2004) "El fiel de las diferencias: Hannah Höch y Salomo Friedlaender / Mynona", dins *Hannah Höch*, Madrid: MNCARS.
- [5] Friedlaender / Mynona, S. (2003) *Ich (1871-1936). Autobiographische Skizze*, Hartmut Geerken Ed. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- [6] Höch, H. (2001) *Eine Lebenscollage*, vol. 3, 1946-1978, 1ª part, Berlin: Berlinische Galerie.
- [7] Höch, H. (1989) "Erinnerungen an Dada", reimprès en *Hannah Höch 1889-1978: Ihr werk, Ihr Leben, Ihre Freunde*, Berlin: Berlinische Galerie.
- [8] Hille, K. (2004) "...Esta evolución interminable". Hannah Höch y el siglo xx en el espejo de su arte", dins *Hannah Höch*, Madrid: MNCARS.
- [9] Makela, M. (2003) "Grotesque Bodies: Weimar-era Medicine and the Photomontages of "Hannah Höch", *Modern Art and the Grotesque*, Ed. Frances S. Connelly, Londres: Cambridge University Press.

- [10] Makhholm, K. (2004) “Ultraprimitivo y ultramoderno. De un museo etnográfico, de Hannah Höch”, en *Hannah Höch*, Madrid: MNCARS.
- [11] Rukeyser, M. (1968) “Käthe Kollwitz”, *The Speed of Darkness. Poems*. New York: Random House.
- [12] Zambrano, M. (2000) *La agonía de Europa*. Madrid, Ed. Trotta.

CURRICULUM VITAE. MARIA-JOSEP BALSACH PEIG

Maria-Josep Balsach és professora titular d'Art contemporani de la Universitat de Girona. És autora de nombrosos treballs teòrics sobre l'estètica i l'art del segle xx. Entre les seves publicacions podem citar *L'art immaterial d'Arnold Schönberg* (Premi Espais a la crítica d'art); *Hybris i pensament Tràgic* (Barcelona, 1990); *Modernismo e avanguardia* (Milà, 2003) i *Joan Miró. Cosmogonies d'un món originari (1918-1939)* (Barcelona, 2007) (Premi Ciutat de Barcelona d'Assaig). Actualment és directora de la Càtedra d'Art i Cultura Contemporànies de la Universitat de Girona.