

HANNA HÖCH

POR ANNA MARIA GUASCH

La participación de Hannah Höch en la primera aparición pública del movimiento oficial Dadá de Berlín en la Feria Dadá celebrada en junio de 1920 en la galería del Dr. Otto Burchard con su collage *Corte con el cuchillo de cocina en la barriga cervicera de la República de Weimar* (1919) no sólo fue una primera victoria al ser la única mujer cuyo trabajo se codeó con el grueso de artistas dadaístas masculinos como Raoul Hausman, George Grosz o John Heartfield, sino que impuso una aportación verdaderamente peculiar dentro del fotomontaje (inventado unos años antes por estos creadores masculinos) plagada de ambigüedades técnicas y estratégicas, extremadamente flexible y no exenta de componentes irónicos. Y ello unido a una cierta vocación artesanal que explicaba la técnica preferida de Höch: la de manejar con suma destreza unas tijeras con las que cortaba figuras fotografiadas y que la vinculaba con unos primeros trabajos manuales en la editorial Ullstein (que dicho de paso le puso en contacto con otras mujeres que diseñaban bordados y encajes para revistas dirigidas a un público femenino). Pero quizás lo que revelaron estos primeros fotomontajes de Höch fue un relato icónico preciso formado por un inventario pormenorizado de personajes de su entorno político y cotidiano con un principio de distribución no jerárquico, no compositivo y aleatorio que, mezclados con material textual, pasarían a convertirse en un verdadero referente dentro de el concepto dialéctico del fotomontaje.

Tal como sostiene Juan Vicente Aliaga<sup>1</sup>, si bien Hannah Höch nunca fue una militante feminista, en cambio se pregunta ¿habría algo más feminista que subvertir la representación de los roles y la anatomía femenina reconfigurando cuerpos con rasgos, y miembros de los dos sexos?. El indirecto y lateral feminismo de Hannah Höch tanto pasaría por una reivindicación de ciertas tareas asignadas a las labores artesanales femeninas, lo cual explicaría su ingente número de “miniaturen” o diminutos dibujos sobre papel, que cualquier creador masculino tendría por “insignificantes” e “inframinúsculos” como por el recurso a cuerpos femeninos, casi nunca anónimos, sino explícitamente dedicados a sus “heroínas particulares”, danzarinas (Nikka Impekoven, Valeska Gert, Claudia Pawlowa), cineastas, actrices (Marlene Dietrich), artistas, políticas, mujeres de edades y países distintos (como en la serie *AuseinmethnographischenMuseum*). Narraciones discontinuas y cuerpos fragmentados en todos los casos (extremidades inferiores, cabezas, en ocasiones mitad varón, mitad mujer) que se plasman en imágenes ambiguas, que nos remiten a estereotipos propios de las mujeres de su tiempo, desde la “mujer objeto” (véase su obra *Da dandy*, 1919), la mujer reducida a pura cosmética, la mujer-novia unida al matrimonio (cuyas bondades satirizó en *Die Braut* de 1927). Y siempre, como ya se ha comentado, utilizando como arma de trabajo el fotomontaje, un fotomontaje que ella misma denominó “libre” (por el hecho de ser una forma artística que habría crecido a partir de la fotografía) en oposición al montaje

---

<sup>1</sup> Juan Vicente Aliaga, “La mujer total. Sobre el arte de Hannah Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles”, en *Hannah Höch* (cat. exp.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, p.22.

“aplicado” y al que quería dotar del mismos derechos que la pintura o el grabado.

Llama la atención cómo la propia artista define al fotomontaje, una “fotomateria” a plasmar en creaciones nuevas en las que da la bienvenida a la curiosidad, a la desinhibición, a la chispa inicial. Las buscadas dosis de espontaneidad, de estímulo casual, (aunque siempre bajo formulas calculadas y controladas: de ahí la constante paradoja de su trabajo) inspira su trabajo que, a diferencia de la mayoría de artistas dadaístas alemanes, tiene también un importante componente de archivo, de recopilación, de ordenación sistemática. Lo cual añade un nuevo matiz a la personalidad poliédrica de Höch: su pasión por el hecho de coleccionar o convertirse en una “collagista nata”. Y quizás en este sentido su obra más emblemática es el *Album de recortes* con el que llenó dos números de la revista *Die Dame* (entre 1925 y 1926) de imágenes coleccionadas fotográficas ordenadas por grupos temáticos con una amplia variedad de motivos que atañen a los ámbitos de la naturaleza, la técnica, el deporte, la danza, la etnología, el cine, la nueva mujer, las plantas y representaciones de animales. Hay quién habla de un simple cuaderno de esbozos, pero como sostiene GundaLuyken<sup>2</sup>, todo lleva a pensar que la elección de este largo inventario de “subproductos artísticos” anticipan lo que con los años sesenta se convertiría en la iconología del pop art y, más concreto, de uno de sus iconos, Andy Warhol.

De ahí que su trabajo, tras el paréntesis de la preguerra y la postguerra, un trabajo de “exilio” autoimpuesto, recibe a partir de los años

---

<sup>2</sup>GundaLuyken, “El álbum de recortes de Hannah Höch: ¿recopilación de materiales, álbum de esbozos o arte conceptual?”, en *Hannah Höch* (cat. exp.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, p.90.

cincuenta un renovado impulso coincidiendo con el fin de la hegemonía del expresionismo abstracto y la irrupción de lo figurativo. Ya septuagenaria, Hannah Höch adopta del color, llamativos colores con imágenes extraídas de revistas de papel cuché que plasman una obra afín al pop art, aunque siempre desde una dimensión crítica e incluso sarcástica que cuestiona la ideología del bienestar y el consumismo de la *American Dream*, o del *American Way of Life*. Y sobretodo destaca su actitud irónica hacia la mujer supuestamente emancipada que nada tiene que ver con la “Nueva Mujer” de antaño, pero sí incorpora temáticas que la acercan a la androginia y al amor lésbico.