

DADÀ I FEMINISME

Una relectura a través de Hannah Höch

Berta Fort Rabassa

Tutora: Meri Torras Francès

Juny 2016

Treball Final de Màster

Màster en Estudis de Dones, Gènere i Ciutadania

IIEDG , Institut Interuniversitari d'Estudis de Dones i Gènere

ÍNDIX

1. Introducció	3
2. Dona i Dadà	5
- Breu introducció al Dadà	5
- Dona Dadà	7
3. Com es llegeix l'art femení	12
- La necessitat d'una crítica d'art feminista	12
- Escriptura, lectura i posicionament	19
4. Hannah Höch	27
- Breu biografia	27
• La relació amb el dadaisme	29
- Obra Artística	32
• La nova tècnica: el fotomuntatge	35
• Sobre la política	37
• Sobre la feminitat	39
• L'empremta de Hannah Höch	45
5. Conclusions	51
6. Bibliografia	53
7. Annex	56
- Annex I: Imatges	
- Annex II: Biografia de Hannah Höch	
- Annex III: Les dadaistes	

1. Introducció

Aquest 2016 s'està commemorant el centenari del dadaisme, un moviment artístic de caràcter revolucionari, tant pel que fa a estètica com a política. A la primera meitat del segle XX, en el període d'entre guerres, es va viure un moment complex i intens que va generar nombroses respostes: a favor i en contra del progrés tecnològic, del nacionalisme i dels cànons establerts. En el camp de l'art, va ser el moment de l'aparició de les conegudes avantguardes com el cubisme, l'expressionisme, el constructivisme, el futurisme o el mateix dadaisme. Cadascun des de la seva perspectiva, aquests moviments suposaven una ruptura estètica amb el passat de l'art a la vegada que plantejaven noves qüestions relacionades amb el context de canvi que els envoltava.

L'estil formal Dadà¹ i les seves aportacions artístiques representen un llenguatge visual encara vigent avui en dia. A més a més, el moment de crisi econòmica i el futur polític incert que estem vivint, fa que el seu missatge de crítica política i social sigui també actual. Acompanyat per l'interès personal en aquest moviment, el paral·lisme que es pot establir entre ambdós contextos històrics és un dels motius pels quals he elegit el dadaisme com a punt de partida de la meua recerca.

Quin paper però, hi tenien les dones artistes en aquest moviment revolucionari i trencador, posicionat a l'esquerra radical de la política? Tal com ha passat (i continua passant), cal inspeccionar la posició de les dones en aquells moviments autoanomenats d'esquerres, on la teòrica igualtat entre tots i totes, estesa en termes de classe, raça i gènere, acaba sent una igualtat entre tots els homes blancs de mitjana edat de la cultura occidental. És per això que és necessari observar de quina manera les dones s'acostaven al Dadà, com treballaven les seves intervencions, com se situaven a elles mateixes i la seva obra dins del grup, i com la seva activitat artística representava reptes específics al Dadà masculí.

La història de l'art, igual que els altres mecanismes que regulen i normatitzen el sistema cultural occidental, ha trigat unes quantes dècades en incorporar a les seves llistes a les dadaistes. Tot i que actualment es puguin entreveure noms de dones en les definicions del Dadà, aquests sempre venen acompanyats de conceptes vinculats als rols femenins, i se n'accentua la excepcionalitat dins del

¹ Tot i que es tracta de paraules sovint en el text equivalents, quan utilitzi la paraula *Dadà* com a nom propi, aquesta anirà escrita amb la inicial en majúscules, mentre que a la resta d'ocasions empraré la paraula *dadaisme*, fent referència al moviment en general i a les seves influències.

camp artístic. Aquest fet ve donat com a conseqüència de les estructures androcèntriques de lectura i crítica de l'art, que llegeixen la producció artística de les artistes des de postures masculines.

Hannah Höch, una de les artistes més rellevants del Dadà Berlínès, exemplifica aquest silenciament històric de la veu femenina dins de la història de l'art. Tot i que ja s'han publicat diversos estudis sobre la seva obra, s'ha donat poca importància al seu significat polític i feminista, i al caràcter de denúncia de les problemàtiques de les dones. A més a més, aquestes obres, destacaven pel seu llenguatge formal únic i innovador².

Dins d'aquest marc em proposo rellegir les obres de Hannah Höch realitzades en el període dadaista, per tal de posar en evidència el seu caràcter polític i feminista, habitualment passat per alt per la història de l'art. Així mateix també pretenc fer sortir a la llum les problemàtiques amb les quals es trobaven les artistes en el sí d'un moviment artístic d'esquerres, revisant la forma com s'ha construït el discurs entorn a la seva obra aplicant-hi la perspectiva de gènere.

Els antecedents en aquest estudi són nombrosos si es té en compte la totalitat de publicacions referents al dadaisme. S'han publicat estudis sobre les avantguardes en general, estudis comparatius entre el surrealisme i el dadaisme, i també estudis concrets sobre Dadà. Posteriorment, s'ha incorporat la perspectiva de gènere sobre l'anàlisi de les artistes dadaistes, com va fer Naomi Sawelson-Gorse al 1998 amb *Women in Dada: essays i sex, gender and identity*, o Ruth Hemus al 2009 amb *Dada's Women*. Partint d'aquests estudis genèrics, em centraré en l'anàlisi concret de la obra de Hannah Höch aplicant la meua perspectiva feminista actual, recolzada en les teories del posicionament personal. És necessària una nova aportació en aquest tema donant importància al posicionament de qui llegeix la obra, ja que és a través dels cànons que es perpetuen els estereotips que malmeten el progrés de les dones en tots els camps. Hannah Höch creava obres subversives, però si qui ho llegeix i interpreta és incapaç de sortir del seu posicionament androcèntric, queda plasmat així a la història de l'art. Proposo ampliar el context d'anàlisi feminista del dadaisme tenint

² L'elecció de Hannah Höch com a protagonista de l'estudi ve precedida per una exhaustiva recerca sobre les artistes dadaistes. Höch va ser exclosa en un principi com a objecte d'estudi ja que era l'artista sobre la qual s'havia escrit més i sobre la qual pensava que es necessitava *menys* treball de reivindicació de la seva figura. El fet que hagi estat tan estudiada però, genera in comptables discursos al seu voltant, cosa que precisament n'enriqueix la recerca. Al ser europea i formés part del Dadà berlínès, feia l'accés al seu context més assequible. A més a més, la tècnica del fotomuntatge que emprava ofereix una capacitat comunicativa única, fent-la l'objecte idoni per a aquesta investigació. Per tal de que constin altres dones dadaistes, s'adjunta a l'annex una breu fitxa d'algunes d'elles, per tal de fer visible altres aportacions femenines al moviment.

en compte el propi punt de vista, analitzant les obres més enllà de l'aspecte formal, vinculant-les amb l'experiència personal de l'artista i tenint en compte el context masculista en el qual van ser creades.

Per tal de dur a terme aquests objectius, dedico el primer capítol de l'estudi a exposar breument les característiques del dadaisme i establir quina relació tenien aquests artistes transgressors amb les artistes que volien formar part del moviment. En el segon capítol argumento la necessitat d'una crítica feminista, evidenciant com a través de la història de l'art s'han silenciat a les artistes i és a través de la crítica de l'art feminista com se'ls hi atorgarà veu i crearà oportunitats futures. En aquest mateix capítol reflexiono sobre l'escriptura, la lectura i el posicionament: la importància de tenir en compte el punt de vista personal (posicionament) tant a l'hora de crear art (escriure) com a l'hora d'interpretar-lo (llegir). En el tercer capítol presento la vida i la obra de Hannah Höch amb les pertinents reflexions aplicant-hi la perspectiva de gènere, tant sobre la seva vida personal com sobre la seva condició d'artista dins del grup i les aportacions artístiques al moviment. Per a l'anàlisi de les seves obres, em centro únicament en aquelles desenvolupades en el seu període dadaista i amb la tècnica del fotomuntatge, especialment en aquelles amb un clar posicionament polític i que tracten les problemàtiques de les dones dins dels seus rols femenins.

2. Dona i Dadà

Breu introducció al Dadà

Aquest conegut moviment artístic d'avantguarda de la primera meitat del segle XX, va néixer a Zuric al 1916, amb la publicació del seu manifest per part de Tristan Tzara al cafè Cabaret Voltaire. Degut al seu paper "neutral", Suïssa va esdevenir un refugi per a totes aquelles persones que fugien de la Primera Guerra Mundial. És aquest un dels motius pels quals aquestes terres foren un punt de trobada entre diverses mentalitats i disciplines artístiques, que van contribuir a fer sorgir un dels moviments artístics més revolucionaris, trencadors i incòmodes del moment. Al Cabaret Voltaire s'hi reuniren representants de diverses escoles artístiques com l'expressionisme alemany, el futurisme italià o el cubisme francès. Això dona al dadaisme la particularitat de no ser un moviment de rebel·lió en contra d'una escola anterior, sinó que qüestiona el concepte d'Art en la seva totalitat.

El dadaisme sorgeix amb la intenció de destruir tots els codis i sistemes artístics establerts. És un moviment anti-artístic, anti-literari i anti-poètic, que posa en dubte la existència de l'art plàstic, la literatura i la poesia. Es presenta com una ideologia total, com una forma de viure i com un rebuig absolut a la tradició o qualsevol esquema anterior. Dadà està en contra de la bellesa eterna, la eternitat dels principis, les lleis de la lògica i la immobilitat del pensament; està en contra de tot allò suposadament universal. Dadà promou el canvi, la llibertat individual, la espontaneïtat, i la immediatesa, tot allò que és aleatori i contradictori; defensa el caos i la imperfecció. Es basa en l'absurd i en allò que no té valor, introduint el desordre en les seves creacions per trencar amb les formes artístiques tradicionals. La seva estètica nega la raó, el sentit i la construcció conscient. Les seves formes expressives són els gestos, l'escàndol i la provocació: la poesia està en l'acció, les fronteres entre art i vida han de ser abolides. El dadaisme no es definia com un estil, sinó com una ideologia, i de fet no té una estètica o tècnica concreta, sinó que és absolutament multidisciplinari: barreja tot tipus de materials, temàtiques, conceptes i metodologies. En aquesta mescla, unes de les tècniques més emprades eren el collage i el fotomuntatge, retalls de "realitat" per crear-ne una de nova.

En aquest context, els moviments artístics d'avantguarda atacaven les tradicions i les conviccions del passat. El dadaisme va operar fora dels models de comunicació estàndards, emprant una varietat d'estratègies que anaven des de *l'assemblage* a les accions directes, dels pamflets a les performances, creuant disciplines i treballant fora de les nocions teòriques vistes fins el moment. El Dadà desafïava les normes acadèmiques i culturals que governaven la producció i distribució artística. Organitzaven les seves pròpies publicacions, performances i exposicions, eludint els tractes amb grans publicistes i galeries: van crear les seves pròpies màquines publicitàries. Pel que fa a la performance, és un art molt difícil de recrear i això el fa difícil d'estudiar, però era la forma més important que tenien els i les dadaïstes d'alliberar i comunicar el seus treballs. Era precisament a través de la performance com s'interactuava amb l'audiència, i com es produïen noves tècniques com la poesia sonora. Aquest era un dels reptes del Dadà, re-definir com es relacionen l'artista, l'artefacte i l'audiència.

Des de la seva creació al 1916 a Zuric, el dadaisme es va expandir ràpidament per arreu del territori europeu, i fins i tot nord-americà. Es van escriure manifestos, fer performances i publicar revistes a ciutats com Berlín, París, Ginebra, Barcelona, Hannover, Colònia o Nova York. Precisament un dels

seus objectius era transgredir les fronteres lingüístiques i culturals, desafiant les nocions d'identitat nacional, tradició i cultura, en un moment en el qual el sentiment nacional era d'una gran rellevància. La diferència de nacionalitats i tradicions dins del dadaisme n'enriquia la producció artística. Aquí però, comencen a sorgir alguns dubtes respecte la igualtat entre gèneres: aquesta franquesa en termes de nacionalitats i experiències, s'estenia cap al gènere? Les dones formaven part d'aquest grup divers que enriquia la producció artística? Hi podien realment participar? Quan es parla del Dadà, els primers noms que apareixen són Tristan Tzara, Jean Arp, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Hans Richter, Richard Huelsenbeck, Francis Picabia, Kurt Schwitters o Marcel Duchamp. La recerca ha de ser una mica més exhaustiva per trobar noms en femení com Hannah Höch, Sophie Taeuber, Suzanne Duchamp, Emmy Hennings, Beatrice Wood o Mina Loy. Quina era doncs la posició de les artistes dins del Dadà, i quines contribucions van fer al moviment artístic? En aquest context, és necessari fer conèixer les estratègies que utilitzaven les dadaistes en aquestes circumstàncies per poder crear el seu art.

Dona Dadà

Al 1971, Linda Nochlin³ va llençar una pregunta pertorbadora que ha servit de punt de partida per a nombrosos estudis: *per què no hi ha hagut grans dones artistes?* A partir d'aquí es va anar reflexionant sobre l'absència de les dones en la història de l'art, publicant estudis i bibliografies de totes aquelles artistes que fins ara havien estat silenciades.

Més recentment i encarat a un moviment concret, Ruth Hemus⁴ es pregunta directament “per què no hi ha dones dadaistes?”. Amb un sol cop d'ull als noms propis que construeixen aquest moviment artístic, no se n'identifica cap de femení. És que en un moviment tan trencador i revolucionari com el Dadà no hi va participar cap dona? És obvi que sí. Ràpidament, si t'endinses en la documentació dadaista, apareixen només de poetes, performances, autores de peces artístiques tan valuoses com les dels seus companys. Això sí, la majoria d'aquestes artistes venen sempre citades al costat d'alguna de les grans figures masculines: són les dones de, les deixebles de, les amants de, ...

³ NOCHLIN, Linda (1989): *Why have been no Great Women Artists, a Women, Art and Power*, Londres, Thames and Hudson.

⁴ HEMUS, Ruth (2009): *Dada's Women*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

Per qui investiga el paper de les dones en l'art, les avantguardes ofereixen un fascinant context socio-polític i artístic, ja que les primeres dècades del segle XX van ser un període excepcional de canvis frenètics. El desenvolupament de la indústria i la tecnologia van transformar tots els aspectes del dia a dia, incloent-hi la feina, els viatges i les comunicacions. Els canvis polítics eren presents a tota Europa, on van anar prenent lloc diverses qüestions de gènere, com el dret a vot, els drets laborals o el control de natalitat. Es tracta d'una etapa de transició i oposicions: per una banda l'optimisme i la convicció utòpica pel canvi, i per l'altra, la desil·lusió provocada per la devastació de la Primera Guerra Mundial.

No només les dadaistes han estat menyspreades per la història de l'art, sinó també la resta d'artistes que pertanyien a les altres avantguardes revolucionàries com el surrealisme, l'expressionisme o el constructivisme. S'ha de dir però, que s'ha fet un gran treball per fer sortir a la llum els noms de les artistes que van formar part d'aquests moviments i que, finalment, ara comencen a formar part de la història, ja que les seves aportacions van ser de gran valor pel progrés artístic. De fet, el descobriment i la recuperació del nom de les artistes que van formar part dels moviments radicals de principis del segle XX, ha afectat profundament en la percepció dels rols de les dones en aquella època, i ara es pot entendre molt millor el llegat que han deixat i que ha arribat fins avui en dia.

De la mateixa manera que els altres moviments artístics d'avantguarda, el dadaisme atacava les tradicions i les conviccions del passat, actuava fora dels models de comunicació estàndards, creuant disciplines i treballant fora de les nocions teòriques vigents fins el moment. Tots aquests factors potenciaven unes oportunitats sense precedents per les dones artistes, tant en temes pragmàtics (llocs on crear, publicar i exposar) com estètics (no hi havia una temàtica apropiada o inapropiada, s'acceptaven una gran varietat de materials i formes, i prenia molta importància el propi punt de vista). A més a més, estaven en contra de l'autoria individual, cosa que feia que existissin in comptables col·laboracions entre artistes en exposicions i performances, per arreu d'Europa i Estats Units. Així doncs, hi havia un seguit d'oportunitats que facilitaven la participació de les artistes, on podien provar els límits de les eines, materials i tècniques que tenien a la seva disposició. Tots aquests experiments artístics, no només estaven dirigits a fer engrandir els límits de les arts, sinó que també pretenien desafiar els sistemes de símbols, normes i convencions que governaven el consens cultural i socio-polític del moment.

Tot i que les oportunitats per a les dones en el món de l'art havien crescut durant les primeres dècades del segle XX, a través dels canvis en l'educació i les polítiques públiques, encara hi havia problemes per aconseguir una posició laboral satisfactòria i equivalent a la dels homes. Les restriccions persistien, i la funció de mare i mestressa de casa s'acabava imposant sempre com a primera obligació per a una dona. Si que és cert que cada vegada eren més visibles en les esferes socials, professionals i polítiques, però seguien rebent resistència i rebuig per part de la societat en general. De fet, el seu treball artístic rebia molt poca atenció per part de la crítica, i en canvi, molta atenció per part de la censura. Els grups d'avantguarda representaven una alternativa per les dones, però totes les que s'hi van unir no van poder escapar d'aquest context cultural i socio-polític.

La reputació del Dadà és complicada. Per una banda s'ha percebut, com l'expressionisme o el surrealisme, com a un moviment d'homes, però per l'altra banda, es proclama ell mateix com a moviment radical en termes socials i polítics (cosa que els altres no). Si que és cert que el Dadà va donar una mica més de lloc a la creació femenina que altres avantguardes, però això no vol dir que fos un moviment menys "masculí" que el surrealisme⁵. Tanmateix, el dadaisme no va prendre una posició específica davant del patriarcat ni sobre els drets de les dones. En aquesta llibertat absoluta que predicaven, es referia també a la llibertat per les dones?

L'estudiosa Naomi Sawelson-Gorse⁶, entén el Dadà com a un club d'homes, i declara l'actitud d'aquests artistes de misògina. Hi ha diverses definicions sobre l'adopció de la paraula "dada", però totes les declaracions del grup coincideixen en la intenció comú de buscar una paraula lliure de significat que aglutinés a tothom: per Hans Richter, Dadà prové de "wet-nurse", una nodrissa que alimenta la creació dels homes, una musa; Tristan Tzara i Jean Arp afirmen que és una paraula sense significat, lliure de política i de color, la qual cosa la fa perfecta per a un moviment de protesta; per Hugo Ball vol dir "si, si" en romanès i "cavallet de balanci" en francès; Richard Hulesenbeck afirma que fa referència als primers sons que fa un nadó, retrocedeix fins als primers moments de la vida per recomençar de zero; Dadà era també una coneguda marca de cosmètics de Zuric, cosa que devia fer familiar aquesta paraula al grup, encara que fos de forma subconscient. Per a Sawelson-Gorse, la paraula fa referència al parent masculí, al pare, al patriarcat, cosa que des de l'inici mateix

⁵ HOPKINS, David (2004): *Dada and Surrealism: a very short introduction*, Ontario, Oxford University Press.

⁶ SAWELSON-GORSE, Naomi (1998): *Women in Dada: essays on sex, gender and identity*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.

del moviment, marca una ideologia on les dones no hi tindran cabuda, a no ser que compleixin amb els seus rols assignats. A propòsit d'aquesta lectura, Ruth Hemus opina que Sawelson-Gorse ho llegeix des del seu punt de vista anglosaxó i, tenint en compte que els i les dadaistes parlaven diverses llengües i defineixen la paraula de moltes altres maneres, és una forma anglocentrista de parlar, i sembla que s'ho faci venir bé per fer quadrar la seva teoria del "Dadà masculista". Personalment opino que potser sí que les referències patriarcals en la pròpia paraula "dadà" són lleugerament exagerades, però que no hi ha dubte que el dadaisme va resultar ser un moviment masculista que no va incloure de forma igualitària als homes i a les dones.

Establir si el Dadà era un "club d'homes" realment o només ho era de reputació, és difícil de saber degut al nombre de memòries personals plenes de posicionaments polítics particulars i enfocaments ideològics que existeixen, cosa que en dificulta l'anàlisi "objectiu", si és que aquest anàlisi és possible. El problema recau en que s'examinen declaracions històriques i evidències des de la contemporaneïtat, amb expectatives i relacions de gènere ja formades. No obstant, un important procés és "entendre el context entre quines dones van actuar i, encara més rellevant, l'impacte dels seus contextos en la producció de les seves obres"(Hemus, 2009). L'estatus de la dona estava lluny de ser igual al de l'home, tot i que ambdós estiguessin en el mateix posicionament socio-polític i en una relació de tu a tu l'un amb l'altre. Les declaracions de Hans Hulesenbeck en són un bon exemple:

La meua relació amb les dones era bastant escassa, tot i que al Zuric del 1916 hi hagués diverses criatures interessants. La revolució feminista encara no havia començat. Tenia un pensament absolutament primitiu respecte aquests temes. Volia una amant i plaer sexual. Donava per fet que ninguna s'ajustaria a la meua forma de vida. No coneixia res sobre els desitjos de les dones o els seus interessos. Tan Suïssa com Alemanya es tenen sistemes patriarcals, i l'home vivia amb la il·lusió de la seva pròpia superioritat (Huelsenbeck, 1991).

Altres dadaistes però, sí que incloïen els rols de les dones en les qüestions socio-polítiques. Raoul Hausmann, per exemple, tenia un interès particular en les relacions de gènere i l'estatus de les dones. Al 1919, discutia sobre els fracassos dels valors patriarcals i feia declaracions feministes com: l'alliberació de la dona ha de començar ara mateix, o l'home real d'avui en dia ha d'eliminar el dret de "propietat" sobre les dones. S'ha de dir però, que Hausmann era l'excepció, i que a la pràctica les seves accions no coincidien amb les seves paraules.

Per altra banda, ha estat una debilitat en alguns dels punts de vista a l'hora d'estudiar el Dadà o altres moviments d'avantguarda, el donar més importància a unes formes artístiques (com l'art plàstic), i menys a altres (com la performance). Precisament, és en la performance on les dones hi van contribuir significativament, incloent-hi cantants, recitadores i ballarines, activitats crucials per a l'inici del Dadà. Altres activitats artístiques que no s'han recollit en la Història de l'Art (i que són aquelles amb les quals més treballen les dones), són la creació de nines i marionetes, el brodat i la tapisseria. Aquestes disciplines artístiques possiblement s'han obviat o bé perquè no coincidien amb anteriors disciplines, o perquè els homes normalment no les treballaven. Precisament per la seva característica transgressora, era el que les feia interessants pel Dadà.

Les artistes sempre han estat lligades a certes tècniques anomenades "femenines". Frances Borzello⁷ en parla a *A world of our own: women artists: Al segle XIX*, tècniques com el pastel o les miniatures, eren les més apropiades per les dones ja que es deia que es necessitaven unes mans delicades per pintar-les, a part de que les dones eren especialistes en tractar temes limitats, com els retrats. Sovint aquests límits eren justificats biològicament, amagant els discursos ideològics que duïen intrínsecs i fent-ne propaganda. El treball de les artistes es jutjava d'acord amb el seu gènere i, quan aquestes intentaven canviar els temes de les seves obres, s'infravaloraven d'immediat: quan una dona no pintava el que havia de pintar, es deia d'ella que pintava com un home.

Les dadaïstes volien trencar amb aquestes limitacions, així que qualsevol classificació del seu art com a femení hauria de ser ridícula. El que sí que s'ha de qüestionar és l'impacte de gènere en la participació i la producció de les dadaïstes. Ruth Hemus⁸ planteja un seguit d'interrogants: Com encaixa cada dona la seva obra en el context dadaïsta? Com es distingeix la seva obra? Com planteja reptes o expandeix conceptes del Dadà? Com s'hauria de distingir en la seva obra la seva experiència femenina? Com troba formes de crear la seva pròpia obra, de forma que no imiti la forma que empren els homes, o utilitzant l'imaginari basat en la posició masculina? A través de l'obra es pot saber en quin context estava actuant? Tenen sentit les nocions de "subversió", "resistència", quan per culpa dels problemes de gènere ella no té la mateixa experiència artística que els homes? Les obres revelen resistències específiques als estereotips de gènere i les categoritzacions?

⁷ BORZELLO, Francis (2000): *A world of our own: women artist*, Londres, Thames & Hudson.

⁸HEMUS, Ruth (2009): *Dada's Women*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

Aquestes qüestions ofereixen una matèria relativament poc treballada: considerar com el gènere afecta a la producció cultural, i la seva distribució i recepció. Hi ha varies teories i discussions sobre com les dones usen i creen el llenguatge. Teories sobre el cos (Judith Butler) que reflecteixen la relació entre la representació artística (incloent la performance i les imatges del cos en les belles arts), i la construcció social i la performativitat del gènere. Aquests discursos reconeixen l'efecte del gènere en la producció i la recepció, i ajuden a explorar la subjectivitat, la representació i la identitat. Observant aquestes temes de gènere dins del Dadà, fa que també sigui interessant explorar la construcció de les masculinitats dins d'aquesta proposta.

Queda clar que el dadaisme era un moviment bàsicament masculí que funcionava en un context socio-polític i cultural on els homes eren dominants. Precisament per aquest motiu cal observar de quina manera les dones s'acostaven al Dadà, com van treballar les seves intervencions, com es situaven a elles mateixes i al seu treball dins del grup, i com el seu treball representava reptes específics al Dadà masculí.

3. Com es llegeix l'art en femení

La necessitat d'una crítica d'art feminista

La crítica de l'art té una funció clara des del seu origen: formar la opinió de l'esfera pública conformada pels ciutadans burgesos en els Estats moderns. És en aquests Estats on és decisiva la generació de consens sobre noves experiències estètiques, estils formals i iconologies que garanteixin l'adhesió dels subjectes a la comunitat mitjançant gustos i valors compartits. Ja que el seu objecte és sempre l'actualitat, s'encarrega de descriure, interpretar i descartar allò que és pertinent, de reinterpretar allò que encara és recuperable i de descartar allò que ja és inapropiat. L'èxit de l'art modern i contemporani, amb les seves successives ruptures i noves alternatives, està relacionat amb la crítica que aposta pels nous moviments, tendències i propostes (De La Villa, 2013). Ja que la crítica ha d'analitzar, establir i replantejar nous i antics criteris, és també un exercici de reflexió continuada, en mig de l'incertesa, cosa que uneix les nocions de crítica i crisi estan fortament vinculades.

En l'àmbit de la cultura i de l'art, la institucionalització i la mercantilització creixents s'han encarregat de desenvolupar els seus propis discursos disciplinaris, desfent-se de l'autoritat de la incòmoda crítica. Com pot la crítica rivalitzar amb els discursos del poder institucional i mercantil i, a la vegada, amb la banalització mediàtica? La crítica ha de servir de mediació social, ha d'establir nous punts de vista crítics i compromesos amb el seu esforç contextualitzador i generar dinàmiques alternatives per la producció i la gestió, la interpretació i la teoria contemporànies en connexió amb les audiències.

El nou punt de vista més rellevant de les últimes dècades és la crítica de l'art des de la perspectiva de gènere, que està entrelaçada amb les perspectives de raça, classe, espai públic i ecologia. Es basa en la teoria i l'activisme feminista desenvolupats en l'àmbit artístic i de la cultura visual a partir dels anys setanta del segle XX, i identificat com un moviment de resistència en el període de l'ultraliberalisme dels anys vuitanta. La crítica feminista s'ha configurat com una tradició que es critica a sí mateixa com a "víctima" i a la vegada celebra els seus èxits. La tensió entre ambdós pols ha fomentat que aquesta hagi estat una perspectiva metodològica on l'autorevisió i el debat continuat formen part de la seva construcció. Elaine Showalter⁹, sota el terme de ginocrítica, argumentava la necessitat de construir una infraestructura feminista per a l'anàlisi de la literatura femenina basada en models originals que prenguessin com a punt de partida l'estudi de la pròpia experiència femenina en comptes d'adaptar-se als models i teories masculines.

Però, quin és el paper de la crítica feminista de l'art? Joanna Russ¹⁰ ofereix un punt de partida útil per definir les tasques clau: s'han d'oferir models de la pràctica artística de les dones al públic, proporcionar contextos per a la interpretació de les obres, i llenguatges o marcs teòrics per comunicar amb l'igual de cadascú. Tal com afirma Russ, "sense models és difícil treballar; sense un context és difícil avaluar; sense iguals és gairebé impossible parlar"(Russ, 1983).

La crítica d'art feminista és una crítica amb causa, i la seva funció és construir un repte a la representació de la obra de les dones en una cultura que continua devaluant-la, denigrant-la i ignorant-la. El feminisme és l'instrument mitjançant el qual les dones es poden dotar de poder, assumir el dret a nombrar i descriure les seves perspectives i formar part d'una serie oberta, auto-reflexiva i desenvolupar debats sobre què significa ser dona en una cultura patriarcal. El debat

⁹ SHOWALTER, Elaine (1993): *La crítica en el desierto*, Sevilla, Junta de Andalucía.

¹⁰ RUSS, Joanna (1983): *How to suppress Women's Writing*. Women's Press, Londres.

feminista concebut d'aquesta manera és un procés polític i un conjunt d'estratègies, no és un mètode únic ni una ciència creada a l'acadèmia.

Amb la perspectiva de gènere es situen els textos sobre dones artistes al centre de l'activitat amb la intenció de despertar l'interès per les obres produïdes per dones i despertar la consciència o posar a algunes artistes com a potencial model que haurien d'imitar les artistes joves. Al final la seva estratègia pot ser que s'inverteixi críticament l'atenció, eternament privilegiada que es dedica als homes artistes i als interessos masculins del món de l'art, o almenys intervindrà en ells. És possible que actuï com a advocat de col·lectius concrets dins de la majoria diversa i marginada de les dones, o rebutjarà aquesta situació, preferint deliberadament dedicar-se a tota la diversitat de pràctiques a les quals les dones es dediquen en realitat. Potser es passi el temps traçant distincions encara més subtils entre pràctiques femenines i feministes en el progrés del moviment artístic de les dones.

Però, què és el que fa que la crítica sigui "feminista"? És a dir, hi ha formes específiques de crítica per les quals es reservi l'etiqueta "feminista"? Escriure sobre les dones artistes no fa feminista a un crític (home o dona). Tampoc la gran majoria dels treballs sobre dones artistes és feminista en la forma d'aproximar-se a la seva obra. La crítica feminista d'art, tot i que insisteixi molt en la interacció entre les obres produïdes per dones, no consisteix en la defensa d'una sensibilitat femenina —una espècie d'unitat mística present entre totes les obres de dones—, fet que ha estat una antiga estratègia misògina per definir la diferència femenina (Deepwell, 1998).

La crítica feminista de l'art ha introduït la veu i la mirada de subjectes no reconeguts fins al moment i exclosos de l'espai i del discurs públics, fent que tant dones com homes qüestionin els supòsits visuals i polítics sobre els quals s'han construït les seves mirades. Ha assignat un lloc a les dones com a agents en l'espai de representació, on abans només hi eren representades. També ha identificat el sexisme inherent en la cultura visual com a mecanisme de dominació estructural del patriarcat. Es poden revisar els èxits efectius a través de la renovació de la historiografia artística, l'erosió del cànon i el criteri neutre de qualitat, la permeabilitat de la perspectiva de gènere en la crítica d'art contemporània, i l'estat de la crítica feminista en l'actualitat. La ginocrítica ha contribuït a la superació definitiva de la noció viril del geni artístic junt amb el reconeixement de l'autoria femenina. L'àmplia producció de milers d'artistes, col·leccionistes i crítiques que havien estat sepultades per la historiografia misògina estan sent integrades gradualment en el relat de la

història i les institucions museístiques, tot i que encara de manera desigual. La crítica feminista de l'art ha de continuar insistint en les carències encara existents.

Tot i que aquesta integració en curs ha suposat la renovació epistemològica més important en la historiografia artística, es tracta de conquestes concretes que sovint es dilueixen en el paradigma del cànon i del discurs dominant. No només s'ha de "fer un forat" a les sales històriques, sinó que s'ha d'erosionar el cànon, cosa que es percep com una amenaça per qui en defensen la seva hegemonia.

El cànon és la norma que produeix la supremacia politicosocial i que genera categories binàries de desigualtat, establint una estructura de dominació, exclusió i marginació sobre allò que no està acceptat com a norma. Destruir aquesta concepció del cànon obliga a modificar l'estructura i a construir noves perspectives sobre la definició, anàlisi i interpretació d'allò artístic (De La Villa, 2013). Qüestionar el cànon és posar en dubte el relat acceptat, obrint la possibilitat de plantejar noves narratives (Parker i Pollock, 1987). Tal com afirma Griselda Pollock¹¹, es tracta de començar introduint les intervencions feministes a la història de l'art, ja que aquestes demanden un reconeixement de les relacions de poder-gènere, fent visibles els mecanismes del poder masculí, la construcció sexual de la diferència i el rol de les representacions culturals en aquesta construcció¹².

És molt complexa la resistència del sistema de l'art contemporani a introduir la perspectiva de gènere com a element axial i vertebrador. El nucli del problema recau en l'apel·lació a la neutralitat del criteri de qualitat que es basa en la noció de desinterès en l'experiència d'estètica "pura". Per què si, en principi, ni l'art ni el talent tenen sexe, el sexisme segueix present en el funcionament del sistema de l'art? Sobre si el feminisme ha aconseguit ser el catalitzador de les valoracions i les pràctiques crítiques qüestionadores, de la mateixa forma que va formular Linda Nochlin¹³ al 1989, que el feminisme desafiarà a la història de l'art, la majoria estaria d'acord en que queda molt per fer en les escoles d'art, galeries, museus públics, mercat d'art i publicacions i ressenyes, si volem que la situació de les dones canviï realment. La persistència de la discriminació de les dones, la

¹¹ POLLOCK, Griselda (1987): *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Londres, Routledge, and New York, Methuen.

¹² S'ha de tenir en compte que l'exercici de la interpretació de la polisèmia d'allò artístic no es pot inhibir davant la seva suposada atemporalitat formal: la lectura i la valoració de les representacions visuals de qualsevol època, han d'incloure els valors del nostre present.

¹³ NOCHLIN, Linda (1989): *Why have been no Great Women Artists, a Women, Art and Power*, Londres, Thames and Hudson.

marginació, la contenció o l'actitud de conformar-se amb cobrir l'expedient que s'adopte amb les dones en la programació de les galeries, la inexistència en la premsa dominant d'un debat públic sobre la pràctica artística de les dones, segueixen sent temes clau.

Ja que la investigació feminista es caracteritza per una mirada crítica tant al coneixement produït com als mateixos processos d'investigació, es tracta de reflexionar sobre com es posen en pràctica les epistemologies feministes i sobre els seus aspectes metodològics, no en el sentit d'establir un cercle identitari, sinó per obrir altres opcions per la investigació (Molet, 2014). Davant de les pretensions d'universalitat, objectivitat i neutralitat amb les quals es va construir la ciència, les epistemologies feministes van començar a tenir en compte les condicions en les quals es produeix el coneixement, i també al subjecte investigador i la seva condició generalitzada, cosa que demostra la posició esbiaixada de les pròpies investigacions. Sandra Harding¹⁴, al 1987, explora els vincles entre epistemologia, metodologia i mètodes d'investigació i argumenta que és possible observar certes diferències en com s'apliquen els mètodes de recol·lecció d'informació des de perspectives feministes. Entre altres suggereix: escoltar atentament, el fet de mantenir posicions crítiques davant de les concepcions dels científics socials tradicionals, d'enfocar alguns comportaments de dones i d'homes que, des de la perspectiva d'aquests científics no són rellevants, i de buscar patrons d'organització de les dades històriques no reconeguts amb anterioritat.

Mentre la crítica feminista es planteja els prejudicis patriarcals i els privilegis de la visió masculina com "la norma", l'obra de les dones (passada i present), segueix necessitant ser situada en un nou context. Els textos moderns d'història de l'art segueixen presentant a les artistes del segle XX com a seguidores -i a les seves obres com a derivades- dels èxits dels grans artistes homes, ignorant importants qüestions sobre la producció social de l'art. La investigació de la pràctica artística de les dones que aporta la història feminista de l'art, l'expressió de les clares contribucions realitzades per dones artistes, i els models històrics i psicoanalítics/semiòtics per a l'anàlisi dels projectes contemporanis segueixen tenint una importància vital per canviar el cànon. Les contradiccions de la crítica feminista de l'art al intervenir i promocionar a les artistes en un sistema de mercat artístic limitat ha estat el tema de molts dels treballs de Lucy Lippard¹⁵. Els administradors artístics,

¹⁴ HARDING, Sandra (1987/2002): *¿Existe un método feminista? a Debates en torno a una metodología feminista*, Mèxic DF, Universidad Autonoma Metropolitana-Xochimilco.

¹⁵ LIPPARD, Lucy (1976): *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Nova York, E. P. Dutton.

conservadors de galeries i editors segueixen sent terriblement complaents en relació amb la representació de les dones: perquè ja hagin fet una exposició s'obres de dones, o hagin editat un número especial feminista fa uns anys, afirmen que ja no tenen la necessitat d'acceptar-ne un nou projecte.

La carència més gran de la crítica d'art en l'actualitat és la dificultat en assumir un marc teòric de comprensió i interpretació d'una producció artística plantejada des de l'afirmació de la diferència. La falta d'eines conceptuals per comprendre l'obra i desgranar la seva singularitat, el desconeixement d'aquesta *altra* tradició, l'absència de criteris apropiats per avaluar-la, tot condueix a que el resultat sovint sigui una crítica desenfocada i errònia (De La Villa, 2013). D'aquesta manera s'accentua l'anàlisi formalista i els elements estilístics són només subsidiaris, i s'omet l'estratègia radical que efectivament dota de coherència interna i visual la obra. Una altra possibilitat és que s'identifiqui el treballa sota una etiqueta (art feminista, art de gènere, art queer), passant per sobre de qualsevol intent d'explicació més exhaustiva. Per altra banda, el que ha calat entre gran part de la crítica és la convicció de que tota producció que es pugui entendre com a feminista respon a una irrupció que "ja va ser", que té el seu capítol assignat i tancat en els manuals de l'art contemporani de la segona meitat del segle XX. En realitat, l'art feminista no ha deixat d'expandir-se geogràficament i també a través de la incorporació de noves generacions.

La crítica contemporània posa especial èmfasi en allò positiu i afirmatiu, i tot i això, les obres de les dones són descrites sovint només en termes de mancança: la mesura de la diferència de es dones respecte la forma masculina. Cal examinar els termes de referència segons els quals analitzem i contextualitzem la pràctica artística de les dones, ja que el llenguatge, visual o verbal, no és un mitjà transparent per l'expressió, sinó que està codificat i reduït a convencions. Tal com ha demostrat Christine Battersby¹⁶, l'atribució del "geni" està totalment determinada pel gènere i, de la mateixa manera que altres termes crítics comuns (com vitalitat, força, vigor, ...) ha estat emprat en nombroses ocasions per devaluar l'obra de les dones. S'ha de considerar també quin és el lloc de la interseccionalitat com a validació de la veu de les dones en un mercat de l'art que ven als artistes com a productes. En l'àmbit contemporani de les ressenyes, el periodisme reemplaça amb freqüència qualsevol forma crítica en profunditat, i les referències que conformen un rang, segueixen situant a tots els artistes com si fossin hereters únicament dels homes. Les artistes són

¹⁶BATTERSBY, Christine (1989): *Gender and Genius*, Londres, Women's Press.

situades sovint com un fenomen aïllat en un cànon de domini masculí per mitjà de les eternes referències, minses i inadequades, a uns precedents patriarcal, ignorant l'herència matrilineal ja que s'assumeix que els i les lectores no estaran familiaritzades amb les dones artistes i perquè les comparacions amb els cèlebres artistes homes són més creïbles.

Les dones, en tota la seva diversitat, segueixen estant marginades com a sexe/classe dins dels discursos dominants i de les jerarquies institucionals que mantenen les discriminacions contra les artistes com a part repetitiva i rutinària de l'estatus quo. Tot i les divisions i el reconeixement de les diferències entre les dones, el feminisme segueix sent una important conceptualització amb prou rellevància i mal·leabilitat per sustentar una coalició, tan política com estratègica, per iniciar el canvi. Al mateix temps, el feminisme és també respectuós amb la diversitat d'interessos i necessitats. El que es manifesta com a característiques paradoxals del feminisme, els seus simultanis arguments a favor de la eliminació dels papers de gènere (mateixos drets) i la valoració de l'esser femení (reconeixement de la diferència), no constitueix una oposició recíprocament excloent, sinó que és una valuosa part de l'espectre de contextualització de la socialització a la opressió i al patriarcat que crea el debat feminista. Els feminismes postestructuralistes fan servir el concepte de paradoxa per abordar tota la complexitat de la identitat femenina i de la subjectivitat de les dones. Rosi Braidotti¹⁷ explica com la paradoxa essencial de la identitat de les dones consisteix en la necessitat d'afirmar una identitat femenina i, a la vegada, de deconstruir-la. Per altra banda Teresa de Lauretis¹⁸ contempla les diferències com el lloc des del qual es justifica un sistema d'opressió i, a la vegada, com el lloc des del qual es poden rebatre, i situa així mateix al subjecte del feminisme en una paradoxa. Acceptar el valor de les paradoxes podria ajudar a enfocar les diferències de forma creativa i sense complexos, i assumir que es pot estar a la vegada dins i fora de la ideologia de gènere i la doble tensió que això comporta (Molet, 2014).

La crítica de l'art inclusiva de la perspectiva de gènere ha d'evidenciar la discriminació sexista encara existent i explicar els motius i els arguments ocults d'exclusió en les apel·lacions al criteri neutre de qualitat. Cal recordar que fins fa relativament poc, els estereotips del què és femení jutjaven l'obra de les artistes, així com es considerava excepcional quan la seva obra s'ajustava i

¹⁷ BRAIDOTTI, Rosi (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, Gedisa.

¹⁸ DE LAURETIS, Teresa (1987/2000): *Diferencias*, Madrid, Horas y horas.

destacava en el patró d'allò suposadament neutre. Katty Deepwell¹⁹, igual que la majoria de crítiques d'art, creu que hi ha la necessitat de que segueixi existint una crítica feminista d'art, i també que les dones continuïn el diàleg entre el patrimoni artístic, la crítica i la història de l'art feminista que s'han de desenvolupar de forma continuada.

La crítica feminista de l'art ha de ser, com tota bona crítica, una invitació al diàleg no només entre l'espectador i l'obra, el lector/a i el text, sinó específicament sobre el plantejament de qüestions relatives a la manera en que els temes i les idees socials/polítiques són tractades a través d'obres d'art concertes, esdeveniments i la posició o representació de les dones que s'aporta. En aquest sentit, la crítica feminista de l'art traça els canvis i transformacions que tenen lloc en els raonaments, temes i teories que tracta, a l'igual que intervenen per perfilar postures, donar veu a l'experiència i identificar les situacions de les dones com a artistes, conservadores de galeries, crítiques, professora i espectadores, situacions relatives, complexes i sovint contradictòries. El limitat espai que s'ha consentit sempre que ocupin les dones no és pels misògins res més que una mostra de la poca importància que tenen les artistes. La qüestió que encara queda per resoldre és: són aquests els únics àmbits, els únics espais que les dones artistes volen ocupar, són aquests els únics públics a qui volen arribar? Definir i redefinir els canvis en debats i estratègies dins del moviment artístic de les dones i la relació entre les inquietuds feministes i els debats crítics contemporanis que es desenvolupen en el món de l'art, segueix sent una tasca important per la crítica feminista de l'art.

Posicionament, escriptura i lectura

Es pot escriure/pintar com una feminista? Es pot llegir/observar com una feminista? Es pot investigar/estudiar com una feminista? Aquestes qüestions han estat tractades per diverses teòriques, i totes elles debaten l'essencialisme, l'experiència i la posició subjecte. Per Diana Fuss²⁰ per exemple, un dels temes puntals per a aquestes reflexions és el concepte de política, que està en joc quan es parla de l'essència del feminisme i en el què es considera un discurs feminista. Ella mateixa

¹⁹ DEEPWELL, Katy (1998): *La crítica feminista del arte en un nuevo contexto, a Nueva crítica feminista del arte, estrategias críticas*, València, Ediciones Cátedra.

²⁰ FUSS, Diana (1989): *Leer como una feminista a Feminismos Literarios*, Madrid, Arco Libros.

afirma que “des del moment en que és difícil imaginar un feminisme apolític, la política sorgeix com a essència del feminisme”²¹.

Ara bé, què és un discurs feminista de *veritat*? Qui el pot formular? Els homes i les dones, el gènere, entren aquí com un dels elements principals del debat. De fet, aquest tema està present en tot allò que anomenem *teoria feminista* i és, precisament, un dels quids de la qüestió permanents en el pensament feminista. Diana Fuss es posiciona al voltant de les idees de Robert Scholes que critiquen l'existència del feminisme antiessencialista: és legítima aquesta denominació quan el feminisme sembla donar per fet la existència d'una identitat compartida, d'un punt essencial entre tots/es les seves membres? Scholes afirma que: “ni amb la millor voluntat del món podrem llegir com si fóssim dones”. En aquest aspecte, Fuss creu que l'eix ètic que Scholes planteja en la relació entre feminisme i deconstrucció, fa quedar bé al feminisme i malament a la deconstrucció. El feminisme afavoreix a les dones, però la deconstrucció no, ja que fa que perdi sentit la lluita. La diferència entre “com si fos” i “de forma semblant” permet a Scholes posposar la qüestió sobre identificació política (la lectura com si fos una feminista o de forma semblant a una feminista). Tania Modleski, per la seva banda, creu que la definició deconstructivista d'una dona que llegeix, obre un espai per un feminisme masculí i, a la vegada, redimeix la qüestió de les lectores reals.

És cert que existeixen lectors i lectores sexuades, però, ¿què és el que fa significant ser una crítica literària *genuïnament* feminista? Tant Scholes com Modleski ho responen proposant la noció d'experiència de les dones reals (autèntiques), però, en parlar de dones i d'homes, de quina “dona” i de quin “home” s'està parlant? Es pot parlar com si aquestes categories no es transgredissin i no estiguessin formades per altres eixos diferencials (classe, cultura, nacionalitat, etc.)? Pel que fa al concepte de poder, Tania Modleski opina que l'objectiu últim de la crítica i la teoria feminista hauria de ser la autoritat femenina: la seva preocupació és la de atorgar autoritat a les lectores femenines de textos per rescatar-les de l'oblit al que alguns crítics les sumien. Diana Fuss no acaba de veure clar a quin públic lector es refereix exactament Modleski ja que, no hi ha lectores amb materialment més autoritat que altres pel que fa a classe, raça, nacionalitat, etc.? No hi ha lectores amb més autoritat que alguns lectors?

²¹ Des del meu punt de vista, quan una es situa políticament i crea/llegeix/estudia amb intencions de denúncia sobre les desigualtats entre gèneres, es constitueix com a acte polític.

Per la seva banda, Diana Fuss demostra que l'essencialisme en l'antiessencialisme és inherent a la noció de lloc o posicionalitat i que allò que és essencial pel construccionisme social és precisament la noció de "on em situo jo" (posició-subjecte). És aquí on intervenen les teories de Jacques Lacan i la importància del lloc en la teoria construccionista social. Es tracta de recuperar el lloc de la subjectivitat com a força desestabilitzadora i descentralitzadora dels treballs de la psicologia del jo (subjecte fixe). Lacan desplaça la pregunta de "qui està parlant" a "des de on estic parlant" (anticogito). Hem de tenir en compte però, que el lloc del subjecte és il·localitzable, i que pensar en termes de posicionalitat actua en contra de les tendències a solidificar conceptes com el jo, el subjecte i l'ego. L'enfocament de Lacan sobre els processos de la construcció del subjecte és una posició antiessencialista, i això té profundes implicacions en la forma en que considerem al subjecte que llegeix i al subjecte que és llegit. A més a més, Fuss enllaça la teoria de Lacan amb la de Michel Foucault, on es defineix al subjecte com a posició que pot ser ocupada en certes condicions per diversos individus. D'aquesta manera, es pot traslladar el plantejament de Foucault de la subjectivitat a una teoria general de la lectura.

La noció de posició-subjecte no pot constituir un enfoc de la lectura específicament feminista, però si que podem pensar en el subjecte com a lloc de diferències múltiples. Fuss proposa passar del "jo/no-jo" de Lacan a la noció del "jo" com a terreny complicat de múltiples subjectivitats i identitats en competició, i afirma que la teoria del subjecte és una cosa dispersa: defineix el subjecte com a lloc de contradiccions i en un continu estat de formació. Si que és cert però, que sense les teories de Lacan i el subjecte partit, aquestes noves teories feministes de la identitat no existirien. Hi ha però, una sèrie de beneficis per una teoria de la lectura basada en la subjectivitat, ja que la noció de posició-subjecte reintrodueix a l'autor/a en la crítica literària sense reactivar la intencionalitat: la interpretació del text per part de l'autor/a és reconeguda com a posició legítima per part del lector/a. Degut a que les posicions-subjecte són múltiples, canvians i canviabls, el públic lector pot ocupar diferents espais-jo a la vegada. No hi ha una forma natural de llegir un text: les posicions de lectura estan sempre construïdes, dissolent la idea de "públic lector essencial", que està també construït. Si llegim des de posicions-subjecte múltiples, el mateix acte de lectura es converteix en una força que trastorna la nostra creença en subjectes estables i significats essencials.

Gayatri Spivak té una noció de l'essencialisme *diferent* ja que l'utilitza com a eina provisional de visualització i construcció. Spivak té un gran interès en la posició-subjecte de Foucault, entenent-lo

com a component fonamental de la formació discursiva. Spivak no descarta l'essencialisme: pretén trobar una consciència subalterna com a ús estratègic de l'essencialisme positivista amb un interès polític completament visible. Presenta l'essencialisme com un gest provisional per situar-se al costat dels mateixos subjectes que no han estat mencionats en la historiografia convencional. Afirma que la claredat d'una posició-subjecte per parlar o escriure és inevitable. Però, s'han de retirar les posicions-subjecte mantingudes anteriorment o afavorir una posició-subjecte en concret? Estem davant d'una doble lectura, atrapades entre dos posicions-subjecte en canvi constant i, aquestes posicions, poden ser contradictòries: quan comencem a llegir tenim una posició-subjecte, i a mida que avancem en la lectura, aquesta posició-subjecte es pot modificar, anem canviant. Fuss per la seva banda, creu que aquesta és una interessant forma de repensar el problema de l'essencialisme ja que dóna veu; altrament però, no l'acaba de veure com a estratègia pels nostres temps (que és com planteja l'essencialisme Spivak). Potser l'essencialisme estratègic és la manera que té l'humanisme de mantenir els seus principis fonamentals i, en el fons, el factor que determina el valor polític (o estratègic) de l'essencialisme depèn de qui el posa en pràctica. La qüestió de prendre part en l'essencialisme està determinada per la posició-subjecte des de la qual cadascú parla: tot depèn d'on et situïs quan utilitzis l'essencialisme com a eina (importància del posicionament).

S'ha de tenir en compte que quan es llegeix i s'escriu una obra d'art, aquesta es tradueix al llenguatge escrit, i per tant, hi ha una interpretació per part de qui llegeix. A l'hora de traduir, hi ha cànons que marquen què és correcte escriure i què no, i amb quines paraules s'ha de fer, de manera que aquest camp està també marcat pel poder. El traductor/a ha de tenir clars els cànons amb què treballa qui ha escrit el primer text i conèixer els cànons de la cultura dominant a la que el traduirà, per assegurar-se de que ho traduirà "de forma correcte". Segons André Lefevere²², cal qüestionar-se en quin context es van crear aquestes normes teòricament objectives. A més a més, hi ha normes de traducció creades en anteriors règims polítics que s'han mantingut més enllà de la durada del propi règim del qual van sorgir, de manera que els textos traduïts sota aquestes normes no quadren amb les normes del moment, sinó que en segueixen unes d'anteriors... llavors, estan "ben traduïdes"? Les normes de traducció són creades en un lloc i moment concrets, cosa que no les fa vàlides universalment. En termes essencialistes, Jhon Frow afirma que només quan el concepte de literatura

²² LEFEVERE, Andre (1988): "Translation and/in Comparative Literature" a *Yearbook of comparative and general literature* 35, Indiana, Indiana University.

essencialista sigui reemplaçat pel concepte de les seves condicions històriques particulars, aquest podrà participar en el discurs i assabentar-se de l'història d'aquest discurs, dotant de molta més importància al context. Tal com passa amb "el lector/a essencialista", és necessari deconstruir el terme literatura essencialista, fixar-se amb què està relacionat del seu context, les condicions formals i socials que l'envolten, o les condicions d'interpretació o traducció. D'aquesta manera sortirà a la llum que l'adopció de certs codis d'interpretació estan relacionats amb un tema de poder més que de coneixement. Sovint s'adopten uns codis per obligació, no perquè siguin els més emprats, sinó perquè ho marca el poder. Lefevere afirma també que si un text no pot ser reescrit en els termes poètics/ideològics de la societat, si no pot ser integrat en els termes poètics/ideològics dominants del moment en particular, aquest text no existeix, es perd, de manera que es fa necessària la reescriptura de certs textos al haver-los de fer encaixar en un territori traçat per una certa poètica/ideologia.

Segons Lefevere, no es pot simplement preguntar "com ha de ser traduït aquest text?", sinó que s'ha d'anar més enllà i qüestionar "qui ha seleccionat aquest text per traduir-lo? quines són les seves expectatives? quin és el públic objectiu? quines expectatives té aquest públic objectiu?", ja que la traducció té el mateix poder que el llenguatge. Front aquestes preguntes, proposa quatre punts a tenir en compte en l'anàlisi de la traducció: cal considerar la ideologia que condiciona la tria d'un text per traduir, així com les formes com s'ha traduït; és necessari conèixer el conflicte entre la poètica de l'original i la de la traducció; també s'ha d'entendre l'univers de discurs familiar per l'escriptor/a, és a dir, quines són les motivacions del/la traductora per triar la representació d'objectes, conceptes i símbols que no li són familiars?²³; el llenguatge en sí també s'ha de tenir en consideració, ja que la traducció *exacte* de la paraula en una altra cultura, no significa necessàriament el mateix.

Lefevere descriu una metodologia per l'anàlisi d'una traducció, per tal d'identificar els límits que traça el poder. Però, com se li pot donar un enfoc feminista? El marc teòric dels feminismes postestructuralistes permet afrontar uns espais discursius on, tal com hem vist, les dones artistes queden al marge o en posicions subalternes. Amb aquest enfocament s'aborda el tema de les artistes com a identitats construïdes a través d'uns discursos de gènere, però també com subjectivitats lliurement reconstruïdes per mitjà del seu posicionament. La metodologia feminista incideix en

²³ Si no es coneix la matèria sobre la que es parla, encara és més clar que es tracta d'una interpretació.

l'esbiaix androcèntric de les epistemologies, en qüestiona la suposada neutralitat i problematitza el desenvolupament de les pròpies investigacions. D'aquesta manera fa explícita la interseccionalitat del gènere amb altres eixos d'exclusió que ha travessat la història de la ciència.

Ja que la investigació feminista es caracteritza per una mirada crítica tant al coneixement produït com als mateixos processos d'investigació, cal reflexionar sobre com es posen en pràctica les epistemologies feministes i els seus aspectes metodològics. Així es podran obrir altres opcions per la investigació. Davant de les pretensions d'universalitat, objectivitat i neutralitat amb les quals es va construir la ciència, les epistemologies feministes tenen en compte les condicions en les quals es produeix el coneixement, i també al subjecte investigador i la seva condició generalitzada, demostrant la posició esbiaixada de les pròpies investigacions. A *Feminism and Methodology* (1987), Sandra Harding va explorar els vincles entre epistemologia, metodologia i mètodes d'investigació²⁴. Argumenta que és possible observar certes diferències en com s'apliquen els mètodes de recollida d'informació en les diverses metodologies de recerca. Des de les perspectives feministes es mantenen posicions crítiques davant de les concepcions dels científics socials tradicionals i s'enfoquen alguns comportaments de dones i d'homes que des de la perspectiva d'aquests científics no són rellevants. Des d'aquesta perspectiva també es busquen patrons d'organització de les dades històriques no reconeguts amb anterioritat²⁵.

Tot i que no es creu que existeixin mètodes exclusius o específics d'investigació feminista, sí que es pot parlar de mètodes i metodologies apropiades per aquest tipus d'investigació. Un mètode és feminista si es duu a terme des d'un dels molts enfocaments teòrics feministes que desafien la objectivitat de les teories tradicionals i l'entenen de manera situada i responsable.

Martha Patricia Castañeda²⁶ afirma que en relació amb la investigació, a una teoria li correspon una forma particular de plantejar problemes i de definir els procediments a seguir per resoldre'ls. Tot mètode depèn en gran mesura del model epistèmic o del marc conceptual feminista emprat. Entre altres, es poden identificar tres corrents teòriques de la epistemologia feminista que ajuden a

²⁴ Sandra Harding, *Feminism and Methodology*, Indiana University Press, 1987 USA

²⁵ Totes aquestes formes de recerca es poden aplicar de la mateixa manera a l'hora de llegir una peça artística.

²⁶ CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia (2008): *Metodología de la investigación feminista*. Mèxic, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CIICH) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

entendre els canvis que caracteritzen aquest debat: l'empirisme feminista, la teoria del punt de vista i la postmodernitat feminista. L'empirisme feminista parteix dels mètodes tradicionals, als qual inscriu la mirada feminista i on la objectivitat científica no ha de ser un fi irrenunciable (Helen Longino i Lynn H. Nelson, entre altres, formen part d'aquesta corrent). La teoria del punt de vista defensa que les dones estan més ben situades per dur a terme una investigació ja que, al ser un grup exclòs dels espais de poder, tenen una posició menys distorsionada, uns estils cognitius propis i necessiten mètodes d'investigació específics (Nancy Hartsock, Dorothy Smith, Sandra Harding i Evelyn Fox Keller comparteixen aquest posicionament). La postmodernitat feminista està representada per feminismes postmoderns i postestructuralistes que desconfien dels enunciats universals, consideren les identitats com fragmentades i posicionades, i s'allunyen de qualsevol postura essencialista (les seves representants més destacades són Susan Hekman i Donna Haraway).

Els canvis de les pròpies científiques donen fe del caràcter inacabat i temporal d'aquestes posicions, en diàleg constant, on la pròpia experiència esdevé construcció teòrica. L'èmfasi que les teories tradicionals posen en la "objectivitat" suposa una clara separació entre subjecte i objecte d'estudi. Necessàriament, aquesta relació es qüestiona i es replanteja des de posicions feministes, en ocasions incidint en la reflexivitat a partir del *jo* investigador. Així doncs, les mirades objectives només poden venir des d'una posició parcial, encarnada i situada, i de la mà de la reflexivitat a partir del reconeixement de la pròpia condició de gènere del/la investigador/a. Les historiadores feministes han demostrat que l'absència de les dones en la història de l'art no és una mera omisió o un simple oblit, sinó la condició mateixa en la qual s'assenta la disciplina com a tal. Tal com explica Griselda Pollock, les perspectives patriarcals no només suposen l'ocultació de determinades imatges i artistes, sinó que també impliquen produir i mantenir les formes adequades de respondre a l'art. D'aquesta manera s'organitzen principis científics de mètodes estilístics, formals, iconogràfics i arqueològics, que impedeixen qüestionar-se temes com la història de qui s'està explicant i des de quin punt de vista ho fa (Pollock, 1987). És crucial marcar sexualment la història de l'art per fer visibles els mecanismes de poder amb els quals ha estat construïda.

A partir dels anys setanta, algunes dones comencen a escriure textos autobiogràfics en busca d'un llenguatge propi amb estratègies de desestabilització del llenguatge patriarcal. Des del feminisme de la diferència francès, Hélène Cixous introdueix l'escriptura femenina com a cos amb la qual les dones es construeixen en l'acte d'escriure's. Per una altra banda, des dels estudis literaris

feministes, emergeixen algunes preocupacions fonamentals com el caràcter invisible de l'escriptura de les dones, les possibilitats del llenguatge com desestabilitzador del falocentrisme i les dificultats de la veu femenina com a subjecte parlant, investit de poder i autoritat pels/les lectors/es. Prendre la narrativa com a mode de coneixement permet endinsar-nos en un relat que capta la riquesa i els detalls dels significats, les motivacions, els sentiments i desitjos de les persones. En la narrativa s'enfoquen matisos que no poden ser expressats en enunciats abstractes. El fet de construir narratives pot servir per desvelar experiències i opinions de les dones freqüentment invisibilitzades, fent-les formar part de descripcions i relats que construeixen versions del món. Ara bé, es tracta de relats igualment construïts, que no es poden situar al marge de la configuració d'una subjectivitat de gènere i de les múltiples contradiccions i desitjos que això genera.

En contrast amb un model de ciència en la qual la pretensió d'objectivitat oculta les relacions de poder, la perspectiva narrativa permet posar en primer pla la subjectivitat present en el procés de producció de coneixement, cosa que facilita que es multipliquin les mirades i s'obtingui una visió polimòrfica. Al cap i a la fi, la història pot ser explicada de diverses maneres i les mateixes protagonistes poden oferir múltiples i variades narracions per a les seves històries. Tal com argumenten Antar Martínez-Guzmán i Marisela Montenegro²⁷, hi ha tres línies teòric-metodològiques a les que la perspectiva pot contribuir en un procés d'indagació feminista: cal fer emergir la subjectivitat en el procés de producció de coneixement; desvel·lar i problematitzar la forma en que el subjecte generalitzat es constitueix en el marc de discursos històrics i sociopolítics; reconèixer el rol actiu de qui participa i mostra col·laboració metodològica que es precisa per la producció de coneixement des de la intersubjectivitat.

En què podem basar doncs la noció de lectura d'una classe de dones? Hi ha un problema persistent per part de la teoria feminista a l'hora d'establir uns fonaments adequats a una política feminista. Es podria considerar la política com a una base d'una possible coalició de dones, ja que és la política la que fonamenta la afinitat. Diana Fuss suggereix una lectura antiessencialista de classe com un producte de coalició: la coalició precedeix a la classe i determina els seus límits i fronteres, i és la política de coalició la que construeix la categoria de dones. Mantenir la idea de classe de dones ens pot ajudar a recordar que les categories sexuals amb les que treballem no són res més que

²⁷ MARTÍNEZ-GUZMÁN, Antar i MONTENEGRO, Marisela (2014): *Narrativas en torno al Trastorno de Identitat Sexual*, Barcelona, Quaderns de Psicologia 16, Universitat Autònoma de Barcelona.

construccions socials. Necessitem mantenir la noció de classe per les dones per motius polítics ja que el feminisme sense la política no pot funcionar.

4. Hannah Höch

Breu biografia

Hannah Höch és la dadaista que ha rebut més reconeixement entre les artistes del moviment. S'han fet nombroses exposicions amb les seves obres, i se n'han escrit i publicat diversos llibres, articles i entrevistes (tot i que posteriorment que a la resta dels seus companys del moviment). La major popularitat li ha arribat després de la seva mort al 1978, quan es va donar a conèixer el seu arxiu privat, amb el qual s'aportaven noves obres i materials per a la investigació. Durant la Segona Guerra Mundial va enterrar tot el seu material al jardí de casa (llibres, cartes, catàlegs, pòsters, manifestos, diaris, diaris personals, poemes i treballs artístics, no només seus, sinó també dels seus col·legues Raoul Hausmann, Hans Arp i Kurt Schwitters), cosa que va permetre que un alt nombre d'obres que s'haurien perdut, es conservessin fins l'actualitat.

Nascuda al 1889 a Gotha, Alemanya, va estudiar a la Real Escola del Museu d'Arts i Oficis de Berlín, després de la Primera Guerra Mundial. És aquí on va conèixer a Emil Orlink, artista de la Jugendstil (el Modernisme català) i professor amb qui va compartir interessos artístics. Al 1916 va començar a treballar al departament de manualitats de l'editorial Ullstein, on feia dissenys de brodats i encaixos per diverses publicacions. Aquesta era una feina que suposava una gran destresa en l'ús de diferents tipus de papers i que li permetia accedir a diverses revistes que li servien de font pels seus fotomuntatges. A part de proporcionar-li diversos contactes amb editorials i publicacions, i inspiració per a les seves obres, també li proporcionava un sou fixe i independència econòmica des de ben jove.

Igual que altres dones, el seu primer contacte amb el dadaisme va ser a través d'una relació personal: va tenir una relació amorosa amb Raoul Hausmann des del 1915 fins al 1922. A través de les cartes personals que van sortir a la llum posteriorment, s'han pogut conèixer detalls d'aquesta relació que va resultar ser bastant complicada. Hausmann estava casat i tenia un fill, i tot i que no tenia intenció de deixar a la seva dona, tampoc volia tallar amb Höch. El que s'ha de tenir en

compte, més que el seu vincle amorós amb Hausmann, és el contacte que ella va tenir amb el moviment artístic a través d'aquesta relació, gràcies a la qual, afirma ella, va poder tenir contacte amb el Dadà des del seu inici. En una entrevista el 1968, afirma que la relació amb Hausmann marcava també la relació que ella tenia amb el Dadà berlinès, ja que era ell qui marcava les limitacions²⁸. *Self-portrait with Raoul Hausmann* (Imatge 1) és una fotografia de doble exposició en la qual es pot observar com Raoul mira lleugerament des de dalt a Hannah, que apareix en primer terme: aquesta fotografia és una imatge perfecte per representar la seva relació no igualitària, i el fet que ella n'era conscient.

La relació amorosa amb Raoul Hausmann es va caracteritzar per les crisis constants. Aquesta circumstància és essencial per comprendre la evolució dels valors de gènere i entendre el prisma des del qual Höch contemplava les desiguals relacions entre homes i dones de l'Alemanya de la guerra i la postguerra. Després de dos avortaments i diversos intents de separar-se de Hausmann, va tallar definitivament la seva relació amb ell al 1922. A partir d'aquí va començar a viatjar més sovint per Europa, intensificant el seu contacte amb altres artistes i la seva pròpia producció artística. Al 1926, coincidint amb el desenllaç del dadaisme, va viatjar a Holanda, on va conèixer a Til Brugman, de qui es va enamorar. Era una escriptora i autora de poemes i relats *grotesque* que feia de corresponent de la revista *Merz* a Holanda, amb la qual Höch ja havia col·laborat puntualment. Va ser aquest mateix any quan Höch va decidir deixar la feina a l'editorial i el seu pis de Berlín per anar-se'n va a viure a Holanda amb Brugman, continuant sempre amb la seva producció artística, que no va acabar amb el Dadà, tot i que és l'etiqueta que la persegueix constantment. La relació amorosa amb Brugman va tenir lloc en un moment de forta homofòbia, tal com demostren les caricatures de la premsa, els prejudicis de l'esquerra comunista i la repressió llençada pels nacionalsocialistes. Al 1929 la parella es va traslladar de nou a Berlín, en un moment que Alemanya era un polvorí pel que fa a revoltes socials, on estaven en joc constantment els diversos interessos polítics. La parella es va trobar amb dificultats els tenses anys previs a la Segona Guerra Mundial, tant pel que fa a la seva vida personal com artística (cancel·lació d'exposicions per part dels nazis).

Al 1935 Höch es va separar de Brugman en enamorar-se del jove pianista Heinz Kurt Matthies, amb qui es va casar al cap de tres anys. En plena Segona Guerra Mundial però, el matrimoni es va trencar, i Höch va restar a Alemanya, on va continuar explorant amb la producció artística. Els

²⁸MEHRING, Walter (1959): *Berlin Dada*, Zurich, Arche Verlag.

últims anys de vida se li va reconèixer la seva contribució al dadaisme en exposicions col·lectives, i després en exposicions monogràfiques individuals com les de Kioto (1974), París i Berlín (1976). Tot i les dificultats que tenia a la vista des del 1951 i d'haver contret hepatitis, la seva creativitat i treball meticulós van continuar endavant fins als seus últims dies. L'artista va continuar fent d'allò petit, diminut i vulnerable, un valuós racó de sensacions i imatges, sense renunciar mai a saltar-se totes les barreres que sempre havia rebutjat. Va morir a Berlín al 1978, als vuitanta-cinc anys.

La relació amb el dadaisme

Degut a la seva relació amb Hausmann, tant les aportacions a la història de l'art de l'obra de Höch com les aportacions al cercle Dadà de Berlín cap a una de les poques dones que va formar part del grup, van ser poc reconegudes. Ella mateixa afirmava al 1959 que, trenta anys enrere, no era fàcil per a una dona ser una artista moderna a Alemanya, i que la majoria dels seus col·legues les consideraven encantadores i unes aficionades amb moltes ganes de crear, però mai una igual professional. Grosz i Heartfield, per exemple, es negaven a exposar la obra de Höch a la primera Exposició Internacional Dadà al 1920, cosa que finalment va aconseguir per la insistència de Hausmann. Posteriorment però, ell mateix la va excloure del moviment afirmant en les seves memòries que ella mai va ser membre del *club*. De fet, la obra de Höch només va ser inclosa en una publicació periòdica dadaïsta una vegada: al 1919, al segon número de *Der Dada* hi apareixia un exemple de la seva obra, però era atribuïda a "M. Höch". A l'exemplar de la revista que ella guardava a casa, hi va taxar "M. Höch" per escriure-hi a sobre "*H. wieder mal verstümmelt*" (Höch mutilada de nou).

Una de les cites més conegudes per part d'un dadaïsta dirigida a Höch és la de Hans Richter:

A les primeres exposicions Dadà a Berlín, ella només va presentar collages. La seva diminuta veu només podia ser ofegada pels rugits dels seus col·legues masculins. Però quan va presidir algunes de les trobades a l'estudi dels Hausmann aviat va resultar indispensable tant pel clar contrast entre la seva gràcia lleugerament mongil i la del pes pesat que representava el seu mentor —Raoul Hausmann—, i també pels seus entrepans, la cervesa i el cafè que d'alguna manera aconseguia evocar tot i la seva manca de diners.

Richter també diu d'ella que és encantadora, fràgil, tímida i servicial, unes qualitats que sempre passen per davant de la seva obra artística. La versió de Richter dels esdeveniments Dadà s'aprofita de les concepcions comuns dels rols de la dona de criança, domesticitat i cura, i emfatitza la seva

tranquil·litat i gràcia emprant imatges estereotipades com una infermera o una nena. Des del meu punt de vista, crec que no és que actués així, sinó que és en el que es fixaven els seus companys, el que n'esperava d'ella com a dona. La descripció per part de Richter de Höch com a “bona noia” (*ein tüchtiges Mädchen*) la perseguia, fent prevaldre els estereotips del seu toc femení o poca influència. Conseqüentment, s'ha pres aquest tema com a il·lustració de la misogínia del grup berlinès de Dadà, i com a punt de partida per re-dirigir la visió unilateral de la imatge de l'artista²⁹.

També des de l'actualitat la lectura que es fa de Hannah Höch està esbiaixada en termes de qüestions de gènere. Un exemple clar és el que ofereix Dietmar Elger al seu llibre *Dadaísmo* (2009)³⁰, on afirma:

Hannah Höch va obtenir a l'Escola d'Arts i Oficis de Berlín una formació en grafisme decoratiu, i és per això que les seves primeres obres consistien en motius abstractes amb formes ornamentals i patrons repetitius. [...] Li era difícil acceptar les manifestacions polítiques i accions anarquistes dels dadaïstes. Mentre que Hausmann intentava constantment legitimar teòricament la seva producció artística, Höch va desenvolupar un llenguatge espontani i ple d'amable ironia. [...] La dadòsofa Hannah Höch mai va ser una teòrica. La postulació de predicacions i actituds la deixava en mans dels altres, principalment del seu company sentimental Raoul Hausmann (Elger, 2009).

El llenguatge que emprava Elger està lligat als prejudicis de gènere que funcionen en el sistema masclista actual, fent servir adjectius i conceptes que no utilitzaria si parlés d'un home. Descriu la obra de Höch com a decorativa, ornamental, amable, repetitiva i espontània. Totes aquestes característiques l'allunyen de qualsevol raonament intel·lectual en torn a la producció artística, com si no hi hagués cap intenció, reflexió ni premeditació en la creació de les obres. Elger la desvincula de la política afirmant que “li era difícil acceptar...”, infantilitzant a Höch, parlant d'una incapacitat femenina per gestionar (i fins i tot entendre) termes polítics. A més a més, des del seu punt de vista, tampoc és capaç de teoritzar sobre art, necessitant recolzar-se sempre sobre Hausmann, de qui estava enamorada, i a qui *deixava* les reflexions conceptuals (així com als altres homes del grup). La interpretació que fa Elger tant de l'obra com de la biografia de Hannah Höch serveix per il·lustrar un de les formes com l'artista ha passat a la Història, i sobre la qual és necessària una relectura.

²⁹ HEMUS, Ruth (2009): *Dada's Women*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

³⁰ ELGER, Dietmar (2009): *Dadaísmo*, Barcelona, Taschen.

Alguns crítics però, han posat el focus en la creativitat de Höch més enllà dels anys que va formar part del dadaisme. Al 1996, Maria Makela, per exemple, escrivia: vull desenredar Höch del nus del Dadà; i Peter Boswell per la seva banda, està a en contra de vincular la obra de Hannah Höch únicament amb el dadaisme, fent-la encaixar en un motlle rígid (Boswell i Makela, 2006). Ella mateixa va expressar la seva frustració quan ja de gran només se li preguntava per la seva vinculació amb el Dadà³¹. Tot i això, al contrari que l'artista Emmy Hennings, Höch no es va distanciar de la retrospectiva del grup dadaista. Una entrevista sobre la seva vinculació amb el Dadà apareix a l'assaig *Lebensüberblick*, escrit el 1958, ella agraeix la manera com tant Hausmann com el Dadà van representar importants etapes en la seva vida en termes d'idees estètiques. Al 1966, rememorava i celebrava el projecte dadaista i a tots els seus col·legues, Hausmann inclòs. Al final, tot i que el dadaisme berlinès s'estigués desintegrant, va continuar i intensificar la seva col·laboració amb certs artistes, com Arp i Schwitters, entre els anys vint i trenta. Igual que altres artistes involucrats/des en la relativa curta vida del moviment dadaista, el treball de Höch no està concentrat únicament en aquests pocs anys, no tota la seva obra és dadaista. Aquest fet però, no ha de treure importància a les aportacions que va fer dins del moviment. La monografia que Maud Lavin³² va publicar al 1993 és crucial per entendre amb profunditat la obra artística de Höch, ja que insisteix en la importància dels seus fotomuntatges pel Dadà, amplia el context històric i social, i relaciona en detall la seva feina amb la perspectiva de gènere. A més a més, aquesta monografia parla de forma detallada sobre la resta de tècniques i temes amb els quals Höch treballava.

La posició de Höch en la història del Dadà estava indubtablement lligada al fet que Hausmann li va deixar poc espai en les seves memòries. S'ha llegit la seva obra a través de les memòries de Hausmann, que no la deixava bé en els seus escrits, o que li donava poc protagonisme, de manera que la crítica de l'art ha pres com a "veritat" el posicionament de Hausmann i l'ha retratada de la mateixa forma durant molts anys. En contra del que pregonava el dadaisme, el Dadà Club era un club d'elit on, a la pràctica, Richard Huelsenbeck decidia qui en podia formar part (no només va rebutjar a Höch, sinó també a Schwitters). A més a més, va fer un llistat d'artistes de primera i de segona línia dins del Club Dadà, on Höch apareixia com a "la novia de Hausmann". Es pot afirmar

³¹ Entrevista a Hannah Höch publicada a: LAVIN, Maud (1993): *Cut with the kitchen knife. The weimar photomontages of Hannah Höch*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

³² LAVIN, Maud (1993): *Cut with the kitchen knife. The weimar photomontages of Hannah Höch*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

doncs, que Dadà era un club exclusiu, creat per homes, els membres del qual havien de ser aprovats per alguna autoritat, i contínuament investigats i aprovats pels historiadors de l'art. Aquesta actitud era directament contrària tant als principis de ment oberta i tolerància que Hugo Ball predicava a l'inici del moviment a Suïssa, com al propi manifest del Dadà berlinès del 1918: *Dadà és un club fundat a Berlín, al qual t'hi pots unir sense cap compromís. És un club on cada home n'és el president, i on cada home té la seva veu en matèria artística.*

Tot i que Höch *no formava part del club*, va participar en dues exposicions: la primera exposició Dadà a Berlín al 1919, i la *Dada-Messe* del 1920, on hi va exposar fotomuntatges, nines, pintures i escultures. Aquestes són les dues úniques grans exposicions dadaïstes a Berlín, i per tant, són molt importants per entendre el dadaïsmes a la capital alemanya. Al catàleg de *Dada-Messe*, només hi apareixen dues dones, Hannah Höch i Maud E. Grosz. Examinant la seva substancial contribució a la *Dada-Messe*, es pot afirmar que el seu treball va ser de vital importància tan per la seva pròpia història com per la història del Dadà.

No s'hauria d'entendre el Dadà berlinès com un motlle, sinó com un context dinàmic en el qual Höch va tenir un paper significant com a artista (Hemus, 2009). Hans Richter la considerava una "bona noia" però, com s'aplica el concepte de "bona noia" a una dona que, en la seva vida personal, va tenir una relació amorosa de llarga durada amb un artista casat, una relació lesbiana de nou anys amb una poeta, i finalment es va casar i divorciar d'un pianista jove, per acabar vivint feliçment soltera? I encara més important, com es pot aplicar a una dona que es va unir a un moviment d'avantguarda als anys vint a Berlín, una plataforma d'art radical, qualificada d'art degenerat pels nazis als anys trenta, i que va continuar experimentant amb l'art del fotomuntatge fins al final de la seva vida, interrogant-se sobre la cultura, la política i el pensament estètic?

Obra Artística

Juan Vicente Aliaga³³ declara a Hannah Höch d'artista total, ja que treballa amb moltes disciplines diferents. El que és curiós és que als anys vint, la seva heterogeneïtat artística no era benvinguda pels seus companys del moviment, que no acceptaven la seva incorporació a l'anti-estil dadaïsta. Höch feia de tot, participava també en moviments artístics experimentals (com el constructivisme,

³³ ALIAGA, Juan Vicente (2004): *Hannah Höch*. Catàleg d'exposició al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ediciones Aldeasa.

el surrealisme, o l'abstracció), que des del Dadà o altres moviments "tancats" es criticaven. Tot i que és coneguda pel fotomuntatge, treballava amb molts altres medis: pintura, escultura, dibuix, aquarel·la, disseny tèxtil, etc. El llenguatge que Höch va començar a experimentar amb el dadaisme, la va acompanyar al llarg de tota la seva trajectòria artística, tot i que sempre va anar canviant d'una tècnica a una altra:

Vull esborrar les fronteres fixes que els humans tendim a traçar segurs de nosaltres mateixos en torn a tot al que arribem. Jo pinto quadres amb els quals intento fer que això sigui comprensible, perceptible a la mirada. Vull mostrar que allò petit pot ser també gran, i allò gran pot ser petit; només canvia el punt de vista des del que ho jutgem i tot concepte perd la seva validesa, i totes les nostres lleis humanes perden la seva validesa (Hannah Höch, 1929).

Les temàtiques de les obres de Höch són variades, però un motiu que és sempre present és el de la identitat. Amb un posicionament de caire polític ben definit (que analitzaré en els següents apartats), Höch parla de la posició de les dones en la societat, relacionant-ho amb el context polític i social del moment, i la pròpia relació que té ella amb el moviment artístic al que pertany com a dona. També dedica un gran nombre de les seves obres a la reflexió de la construcció dels gèneres i a l'assignació dels seus rols i obligacions, i les relacions que es generen entre sí: parla sobre feminitat i masculinitat, matrimoni i maternitat, bellesa i vellesa. La construcció de personatges de caire androgen és una característica que es repeteix al llarg de la seva producció artística. Fent servir el desmembrament com a tècnica habitual, el cos utilitzat prové d'una dona moderna en moviment: a la seva iconografia hi abunden ballarines i esportistes, tot i que no exclusivament. S'inspira en aquelles dones que destaquen en els mitjans de comunicació: en la dansa Nikka Impekoven, Valeska Gert, Claudia Pawlowa; en cinema, teatre i cabaret, Asta Nielsen, Pola Negri, Anita Berber; en política Anna von Giercke; en art Käthe Kollwitz. Barreja dones de diferents edats i països, sense jerarquies discriminatòries, cosa que li és possible gràcies a la tècnica del fotomuntatge, que analitzaré en el següent apartat.

En diverses ressenyes de la seva obra s'ha afirmat que no era feminista. Però, què vol dir això exactament? Des de quin punt de vista s'observa i es parla? És que aquesta denominació comporta una càrrega negativa o és simplement descriptiva? Al 1931, Höch va participar a l'exposició col·lectiva *Frauen in Not* (dones desesperades) que va tenir lloc a Berlín, com a protesta en contra de l'article 218 de Codi Penal que castigava l'avortament. I no és feminista subvertir la representació dels rols, els comportaments i l'anatomia, optant per la configuració de cossos amb

característiques i membres d'ambdós sexes? Ser feminista, en la seva pluralitat proteica de punts de vista diferents, suposa rebutjar les conductes masculines i sexistes que són el germen de la discriminació i l'exclusió. A més a més, ser feminista també implica poder ser llegida com a feminista.

Una altra aplicació única de la tècnica del fotomuntatge des dels anys vint és l'exploració de la raça. Höch va crear la seva sèrie més extensa reflexionant sobre aquest tema: *Aus einem ethnographischen Museum* (D'un museu etnològic), on combina fragments de revistes de moda amb fotografies de revistes científiques o de viatges, d'on treu imatges de màscares i escultures d'altres cultures. Aquestes combinacions i juxtaposicions criden l'atenció sobre la bellesa i la percepció de "l'altre". Són imatges tractades com a peces de museu: les dones i les persones d'altres ètnies apareixen als mitjans de comunicació i l'art com a objectes, s'exhibeixen i perceben com l'*Altre*. L'ús de pedestals en nombrosos fotomuntatges emfatitza aquesta crítica, fent clara la distància entre objecte i espectador/a. En un moment en el qual els altres dadaïstes i surrealistes descobrien i s'apropriaven de l'anomenat "art primitiu", les configuracions artístiques de Höch eren altament sofisticades. Les seves imatges posaven al descobert la fascinació occidental per allò primitiu i exòtic, que no només prevalia en art sinó també en la ciència i la cultura de massa, i que es feia evident en les revistes més populars.

A l'obra *Dada-Tanz* (Dansa Dadà) del 1922 (Imatge 2), Höch reflexiona tan sobre l'ambigüitat de gènere com sobre temes racials, fent sortir a la llum a l'*altre*. En aquesta obra hi ha dues figures protagonistes, l'una formada pel bust d'un home negre amb un vestit de dona llarg i elegant amb sabates de taló, i l'altre amb rostre androgen i barret amb plomes, que s'aguanta la faldilla amb ambdues mans, de sota la qual en surten unes cames femenines amb sabates de taló. Ambdues figures estan sobre un terra amb bigues metàl·liques. L'individu és retratat com una barreja entre home i dona, blanc i negre, on les línies de la identitat són borroses. El joc amb el gènere, en termes d'assumpció de feminitat per un home, apareixen en treballs d'altres dadaïstes com Marcel Duchamp i el seu alter ego Rose Sélavy (Imatge 3). Posant-ho amb relació amb el títol, sembla que es tracti d'un ball de disfresses on es performatitzen diverses danses, fent també referència a la dansa tribal africana d'un dels dos protagonistes.

També les artesanies apareixen en l'obra de Höch, afegint un toc únic en el Dadà de Berlín. Va dur fragments de teixits i estampats al punt de mira artístic, combinat amb retalls de diaris i revistes,

creant així efectes tant còmics com polítics amb materials quotidians. Aquest ús d'artesanies en el dadaisme berlinès pertany íntegrament a Hannah Höch, i representa una estètica femenina única en el grup. La seva selecció de materials, la seva diversitat d'imatges i referències i les seves complexes composicions no creen un únic punt de vista femení, sinó molts punts de vista femenins.

La nova tècnica: el fotomuntatge

El fotomuntatge és la tècnica que més coneguda de Hannah Höch, i també el tret que diferencia el Dadà berlinès de la resta. El recurs del fotomuntatge va ser una idea revolucionària, una innovació provinent del cor del dadaisme que va impactar amb força dins l'art modern. Un pas més enllà del collage, emprat pel cubisme, el fotomuntatge no només introdueix nous elements en una pintura, sinó que reemplaça directament la pintura, emprant únicament el ready-made fotogràfic com a única matèria. Aquesta tècnica, reflexiona sobre el treball artístic, l'artista i la recepció de l'art, concordant així amb els ideals dadaistes. Representa la disposició dels artistes de formar part del món modern, especialment de les noves tecnologies, manifestant aquesta nova unió entre contingut artístic i tècnica moderna. El fotomuntatge és sense cap dubte un dels llegats més importants del dadaisme, una de les avantguardes històriques més rellevants, i precisament Hannah Höch n'estava al centre de la producció.

Hi ha diverses històries sobre l'origen d'aquesta tècnica: Heartfield l'atribueix a Grosz, Grosz a Heartfield, i Hausmann a ell mateix. Höch l'atribueix a Hausmann, tot i que afirma que és una tècnica que coneixia des de nena, i que el que es va fer des del dadaisme va ser agafar aquesta coneguda tècnica i introduir-la en el món de l'art com a tècnica artística. El que sí que apunta Hausmann a les seves memòries és que Höch estava passant el cap de setmana amb ell quan va *descobrir* la tècnica, de manera que Höch va formar part d'aquest desenvolupament. La seva col·laboració en el descobriment però, la deixa absolutament en segon pla, com una espectadora i no com un agent actiu, remarcant-ne el rol femení de la passivitat a l'esfera privada.

Una de les obres més conegudes de Höch és el fotomuntatge *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoch Deutschlands* (Tall amb el ganivet Dadà de cuina a través de l'última època de la cultura de la panxa cervesera a l'Alemanya de Weimar) (imatge 4) del 1919-20, de grans dimensions, compost per imatges preses d'una gran varietat de revistes i diaris,

juxtaposats en mides, colors i posicions. Les paraules i les lletres, de diferents mides i tipografies, estan intercalades entre les imatges, donant-li així nombrosos significats degut al seu context. Aquí Höch hi incorpora diversos temes: fotografies de polítics, maquinària, edificis i multituds de gent i moltes imatges de dones, incloent-hi ballarines i esportistes. En comptes d'oferir un únic punt de vista, els elements dispersos fan que la obra es pugui observar des de incomptables perspectives, aportant experiències simultànies. Höch utilitza fragments de fotografies i textos tallats dels mitjans més comercials, d'article de viatges, instruccions de medicines i anuncis, anomenant-ho *photomatter* (matèria fotogràfica). Aquests retalls han estat considerats per nombrosos crítics com a superficials i inapropiats com a material artístic, en un moment en que la fotografia no era considerada una forma d'art. El títol de l'obra fa referència a la eina dels artistes de fotomuntatge i al procés de tallar (en aquest cas és una eina domèstica, i "femenina", el ganivet de cuina).

El fotomuntatge surt de l'experimentació dels artistes d'avantguarda amb els nous materials a un nou nivell, reemplaçant la pintura pel seu nou rival, la fotografia. Höch reconeix l'impacte dels nous i populars mitjans comercials i els avanços tecnològics que aporten interès a les arts tradicionals. Quan altres artistes evitaven confrontar-se amb aquestes noves qüestions, els moviments d'avantguarda com el Cubisme, l'Expressionisme, el Futurisme i el Dadà tenien en comú buscar nous mitjans d'expressió. Höch i els seus/ves col·legues van reaccionar davant de les possibilitats de les noves tecnologies d'una forma excepcional, apropiant-se del material fotogràfic i establint una relació directa entre els nous mitjans i l'art tradicional.

El mateix procés de tallar, col·leccionar i unir fragment triats, és evident en el resultat final de la composició. El treball artístic no és vist com un vehicle per l'expressió individual, sinó que és en la selecció i el muntatge del material que l'artista crea la peça. Tal com Höch ho descriu, el procés de treball és una recerca constant que mai acaba: es tracta d'un treball de construcció mesurada, un procés de producció, no d'un geni de procedència mística, sinó d'una composició conscient. Tal com ella mateixa firma, ho van anomenar fotomuntatge perquè aquest mot incloïa l'aversiò de jugar a ser artista. Més que artistes es consideraven, ja que muntaven el seu treball.

El Dadà berlinès reconeix la implicació dels artistes en un món on els mètodes de producció canvien constantment i on la reproducció mecànica era possible, i el fotomuntatge dadaïsta marca el punt on la reproducció tecnològica esdevé una part reconeguda del procés integral de producció artística. Hannah Höch és una excel·lent representant de la nova artista enginyera Dadà, i els seus

fotomuntatges il·luminen aquest aspecte tecnològic crucial pel moviment tan com el de la resta dels seus companys.

Sobre la política

Els enfocaments innovadors del Dadà de Berlín sovint han quedat amagats sota la idea de que el dadaisme era només provocatiu i concebut com a anti-art, no com art. Ruth Hemus³⁴ recorda però, que el dadaisme no era només polític, sinó que també era un moviment estètic, tot i que la crítica política era una motivació molt important pel Dadà berlinès i un dels estímuls inicials del fotomuntatge. Arribat aquest punt caldria qüestionar-se, què deia sobre política l'única dona del moviment berlinès.

La política, especialment el pacifisme, era un dels elements més importants del Dadà a Zuric, però la situació a Alemanya, que estava patint greus problemes socials, econòmics i polítics, la situació era ben diferent que a la neutral Suïssa, i és per això que el punt de vista polític al Dadà de Berlín era també diferent. John Heartfield per exemple, va ser un gran productor de peces antifeixistes entre els anys vint i trenta.

L'art de Höch per altra banda, ha estat definit com a no-polític per part de la crítica i la història de l'art. Però si s'observen alguns dels seus fotomuntatges deixant els estereotips de gènere que vinculen la dona a la vida privada (no pública, no política), es fa evident que tenen un fort contingut polític amb un missatge crític clar. Un cop més, trobem que la lectura que s'ha fet de la seva obra des d'una perspectiva androcèntrica ha minvat la seva veu. Al catàleg de l'exposició que se li va fer a Londres al 1982, l'autor descriu la obra de Höch com la que intervé menys en política, la més poètica i menys propagandística, més personal que pública, i que presenta qualitats de fantasia i bellesa³⁵. Que encara al 1982 es vinculés d'aquesta manera la obra política d'una artista a la feminitat de les dones, fa que prengui rellevància el treball de transformació de la història de l'art i els mecanismes que s'empren per construir-la i analitzar-la que cal realitzar. Efectivament, els aspectes polítics en l'obra de Höch són substancials. En una conversa amb Roditi al 1959³⁶, va

³⁴ HEMUS, Ruth (2009): *Dada's Women*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

³⁵ WHITFORD, Frank (1983): *Hannah Höch 1889-1978: Oil paintings and works on paper*, Nova York, La Boetie.

³⁶ Entrevista publicada a: LAVIN, Maud (1993): *Cut with the kitchen knife. The weimar photomontages of Hannah Höch*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

parlar dels seus propis compromisos amb la política, el pacifisme, l'antinacionalisme i l'antimilitarisme durant i després de la Primera Guerra Mundial. El gran nombre de revistes i diaris amb què treballava indica l'alt interès en els aspectes de la vida social i política del moment. A més a més, va participar en nombroses exposicions del *Novembergruppe*, un col·lectiu que es proposava acostar l'art al poble i servir a la revolució socialista mitjançant l'impuls de l'ensenyament artístic.

És la combinació del contingut de les imatges i la tècnica emprada el que deixa clar el posicionament polític de la obra de Höch. Un dels altres fotomuntatges polítics més coneguts i que va formar part de la *Dada-Messe* és *Dada-Rundschau* (Dadà-Panorama) (Imatge 5). En ell hi apareix diverses personalitats polítiques del moment i, en banyador, el President de la República de Weimar i el Ministre de l'Exèrcit. Höch els hi afegeix una flor al banyador, i els hi situa a sota els mots "*Gegen feuchte Füße*" (Contra els peus mullats), ridiculitzant per complet als personatges. En aquesta obra Höch també reflexiona sobre la participació de les dones en la vida política: a la cantonada superior esquerra hi ha apareixen les paraules "*Deutsche Frauen in der Nationalversammlung*" (Dones alemanyes al Parlament Nacional), entremig de les quals hi ha figures amb cap de dona. El fotomuntatge, del 1919, coincideix amb l'elecció de les primeres polítiques alemanyes després de les revoltes sufragistes del 1918. Les figures femenines són saludades per Woodrow Wilson, el president d'Amèrica en aquell moment, que al 1918 va donar suport a les sufragistes garantint el dret a vot per a les dones a tots els Estats Units. Totes aquestes referències fan que el contingut de l'obra es qualifiqui de polític i feminista. Finalment, en comptes de signar a mà, Höch retalla les seves inicials amb paper, i hi col·loca una frase al costat: *Schrankenlose Freiheit für H. H.* (llibertat il·limitada per H. H.), que es pot llegir com una crida a la llibertat d'expressió, social, política, cultural i artística. Crec que aquesta obra és "òbviament política" i que aquella crítica que ha definit a Höch com a "poètica i fantasiosa", s'ha deixat endur pels estereotips de gènere sense llegir el que realment tenia al davant (o no li ha convingut llegir-ho).

La tècnica del fotomuntatge ofereix grans possibilitats per treballar temes polítics, ja que és fàcil oferir noves lectures capgirant les imatges i els textos retallats de la realitat que coneix l'espectador/a. Pels observadors i observadores, moltes de les imatges de les obres de Höch eren conegudes, vistes anteriorment en diaris o revistes, cosa que al trobar-les de nou en una peça artística, els obligava a remirar-les. El re-muntatge d'aquestes imatges en les noves formes d'art feia que

l'espectador/a es qüestionés temes al voltant de la representació de la realitat en els mitjans comercials i sobre els continguts apropiats o no en el context de l'art. El Dadà combinava fotografies i fragments de textos reals en un context inusual. Aquesta combinació en el fotomuntatge produïa imatges que al principi semblaven de confiança per la seva font fotogràfica, però cada observació a la obra en subvertia les expectatives i platejava dubtes sobre les realitats acceptades. Re-contextualitzant imatges o objectes familiars, el fotomuntatge trencava la comprensió de l'espectador/a d'allò que és real. El fotomuntatge ofereix la paradoxa de ser capaç de destruir la realitat amb el mitjà que actua com el seu mirall fidel, la fotografia.

Per això, Hannah Höch clarament es situava en la intersecció entre política i art. Al 1979 va afirmar que per ella, l'art sempre ha estat una mitjà per fer declaracions, incloent-hi crítiques. Höch compartia aquests pensament amb els seus col·legues, i mai va separar les innovacions tecnològiques i estètiques del missatge polític, tot i que sovint s'hagin volgut separar, intentant fer de la seva obra una obra adient per una dona.

Sobrea la feminitat

Les representacions femenines en els collages de Höch han estat el focus d'atenció de nombroses crítiques de l'art feministes des dels anys vuitanta. Hannah Höch reconeix que la vida de les dones es trobava en un moment crucial d'enormes canvis socio-polítics i que qualsevol desafiament a les normes estètiques hauria d'assumir preguntes sobre la representació de les dones en les arts plàstiques. Algunes de les seves obres més primerenques, dins del seu període dadaïsta, on el tema principal és el gènere són: *Da-Dandy* del 1919 (imatge 6), *Das Schöne Mädchen* del 1919-20 (imatge 7) i *Dada-Ernst* del 1920-21 (imatge 8), que analitzaré en el següent apartat.

Les imatges de dones són escasses entre els altres components del grup Dadà Berlín. Només Hausmann va produir un reduït nombre d'obres que tenien com a protagonista la dona, excepcionalment. L'obra més notable d'aquestes és *Fiat Modes* del 1929, on barreja moda i esport, passivitat i poder, feminitat i androgínia, tot encapsulat en la idea de modernitat. Tot i aquestes excepcions, és Höch la que dona a les imatges de les dones una presència substancial. Composa les seves dones amb fragments presos d'imatges dels mitjans de comunicació que reflecteixen l'estatus de la dona com a subjecte i objecte publicitari, venerat i explotat.

Maud Lavin³⁷, creu que l'objectiu de Höch és explorar les connexions entre la producció del fotomuntatge d'avantguarda i la experiència fracturada del dia a dia a l'Alemanya del moment. Tot i que alguns dels treballs de Höch són previs a l'extensió de la idea de la *Neue Frau*, Lavin reconeix i emfatitza la fluïdesa del terme i les seves aplicacions: entén la *Neue Frau* com una acumulació d'estereotips femenins, recollits al llarg del temps per les dones ara conscients del seu nou estatus. Dins de la cultura *garçonne* dels anys vint, n'hi havia que seguien la moda avalada per les modistes famoses, i d'altres que hi veien una forma de transgredir les normes indumentàries i una manera de fer visible la masculinitat femenina o el lesbianisme. La crítica en contra d'aquestes dones que trencaven (fos pel motiu que fos) els comportaments tradicionals, va fer que als anys trenta hi hagués un retrocés i heteresexualització de les *garçonnes* (flappers o bubi), coincidint amb el retorn a l'ordre de la dreta europea i els feixismes. A l'obra del 1923 *Die Kokette* (Imatge 11) per exemple, retrata una dona amb les cames creuades, que duu sabates elegants i collarets, la cara de la qual és una màscara estilitzada de l'estil d'una *Neue Frau*. Aquesta es deixa admirar per dos curiosos personatges: un nen amb cara d'ós, i un gos amb cara d'home adult. L'humor de Hannah es dirigeix cap ambdues bandes, cap a l'admirada i cap als admiradors, ja que retrata irònicament la representació dels rols de cada gènere. En aquesta línia de dissecció dels valors de gènere i les relacions personals i sentimentals, amb aquesta obra es posa de relleu que Höch té una posició crítica davant la feminitat moderna.

Intentar llegir el contingut del fotomuntatge i extreure'n un sentit únic, pot enfosquir algunes de les seves innovacions més importants. La tècnica del fotomuntatge precisament és un intent deliberat d'alliberar l'artista de qualsevol representació coherent d'un objecte o escena. Lavin emfatitza la complexitat del treball de Höch, les seves contradiccions i múltiples significats, ja que en diversos nivells, la obra de Höch critica i reproduceix la representació als mitjans de comunicació del dia a dia de les dones. En tots els seus treballs, les imatges estan lligades de diferents formes a l'estructura total de la composició. Aquests fragments fotogràfics no haurien de ser observats per separat, com si tinguessin un significat fixe, sinó que el significat de cada fragment és incomplet, obrint així la varietat de lectures suplementàries en juxtaposició amb els altres fragment.

³⁷ LAVIN, Maud (1993): *Cut with the kitchen knife. The weimar photomontages of Hannah Höch*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

A *Schnitt mit dem Küchenmesser*, Höch hi inclou un mapa d'aquells països on la dona pot votar, cosa que evidencia la seva relació amb la política i els rols socials de les dones, igual com passa a l'obra *Dada-Rundschau*. En aquest casos, les imatges femenines són fotografies de ballarines i esportistes, cosa que es pot llegir com a al·legoria de la llibertat física, alliberació femenina, anarquisme i utopia, en contrast amb les imatges militars i jeràrquiques dels personatges del poder de Weimar. La dicotomia públic i privat també es pot llegir, tot i que la frontera estigui desdibuixada. Això queda demostrat en el títol mateix, que conté el ganivet de cuina i la panxa cervesera, el significats de les quals s'associa amb estereotips femenins i masculins, o en les esferes públiques i privades.

Els fotomuntatges de Höch fan a la dona visible en l'art de manera que desafia la forma convencional i tradicional de representar-la. El manifest del Dadà Berlín de l'abril del 1918 donava molta importància en fer visibles els problemes del dia a dia, tema que Höch treballava contínuament des del seu punt de vista. El fet d'incloure imatges de dones encaixava en els grans temes de discussió del moment. En una entrevista al 1976 on se li preguntava sobre les interpretacions feministes del seu treball, va afirmar que la ironia és un dels components més importants del seu treball, adreçada al matrimoni, la família i la dona moderna, tot i que ella no n'estava absolutament en contra cap d'elles. Al 1976, a l'entrevista que li va fer Suzanne Pagé³⁸, Höch afirma:

No considero de cap manera el matrimoni i la família com a institucions inútils. Són bons frens contra un desenvolupament salvatge del nostre comportament. Els elements contradictoris de la nostra forma de vida i de la nostra concepció de llibertat exigeixen igualment que hi hagi frens. La glorificació de la dona moderna no era una cosa que busqués amb la meua obra. El sofriment de la dona, per altra banda ha fet que prenguéss partit sovint. Quan vull mostrar una visió de l'època no m'oblido de presentar l'aportació interessant de les dones (Höch, 1976).

Hi ha diverses obres que parlen explícitament del matrimoni, com *Bürgerliches Brautpaar (Streit)* del 1919 (Imatge 9), que va re-fer entre 1924 i 1927 amb el títol de *Die Braut (oder: Pandora)* (Imatge 10) —obres que analitzaré en el següent apartat—. Més enllà del matrimoni, Höch també examina les relacions entre sexes, escrutant l'amor i la sexualitat: a l'obra *Equilibre* del 1925 (Imatge 12), per exemple, dues figures, una aparentment masculina i l'altre femenina, però ambdues

³⁸ Cita a: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (2004): *Hannah Höch*, Madrid, Ediciones Aldeasa.

creades amb diferents parts del cos masculines i femenines, mantenen un complicat equilibri sobre un pla inclinat, signe prevalent de la incertesa i la precarietat en les definicions sobre l'aparença i la sexualitat.

Tot i que no el treballa amb el fotomuntatge³⁹, un altre tema derivat de la feminitat sobre el qual produeix diverses obres és la maternitat. A través d'aquestes obres es poden intuir els efectes dels dos avortaments que va tenir durant la seva relació amb Hausmann. A les obres pictòriques dels anys vint hi trobem molt sovint criatures i fins i tot escenes de part. A la pintura a l'oli *Frau und Saturn* del 1922 (Imatge 13), hi apareix una dona a primer pla amb un pentinat semblant al de l'autora que duu un nadó en braços a la vegada que ensenya un pit. En segon pla, a les fosques, un home sorrut, una espècie de monstre devorador, aguaita des del fons. A la sèrie d'aquarel·les que va produir entre els anys 1921 i 1931, *Geburt* (Imatge 14), hi apareix sempre una dona donant a llum acompanyada d'una llevadora. A les obres del 1921, els cossos tenen unes formes robotitzades i mecanitzades, i a les posteriors es naturalitzen, i la por i el dolor apareixen en escena. Juan Vicente Aliaga parla d'un trauma derivat d'aquests avortaments ja que Höch desitjava ser mare, que es veien agreujats amb la seva relació amb Til Brugman, amb la qual el seu desitg maternal quedava ofegat. Des del meu punt de vista, si que és cert que es pot intuir dolor en les obres que fan referència als parts, però Höch defineix els anys que va passar al costat de Brugman com els més feliços de la seva vida, sense esmentar en cap moment frustració pel fet d'haver perdut la oportunitat de ser mare estant al costat de la dona que estimava.

Höch no només treballava amb la feminitat, sinó també amb la masculinitat, representat-los com a elements en conflicte, sovint com a aspectes que cohabitaven en un mateix individu. Un exemple d'aquesta ambigüitat de gènere *Die starken Männer* (Els homes forçuts) del 1931 (Imatge 15), on a la silueta del boxejador Max Schmeling, molt admirat pels dadaistes, hi apareix al centre del seu pit un doble rostre de dona i d'home de diferents edats, creant ambigüitat. Aquests cossos no estan complets, sinó que sempre apareixen tallats, generalment jugant amb les extremitats inferiors i també amb el cap, segment que atorga identitat als nous éssers creats per Höch, entre home i dona.

La seva gran aportació pel que fa referència a una nova i refrescant mirada sobre la feminitat i la masculinitat resideix en les diverses imatges de la seva creació. La etapa en la que més tracta aquest

³⁹ Probablement no treballa aquest tema des del fotomuntatge per tal de distanciar-se de la tècnica per excel·lència del Dadà, moviment que en aquest moment de la seva vida la lliga amorosament a Hausmann.

tema és entre 1925 i 1935, ja *fora* del dadaisme, coincidint amb la seva estada a Holanda. Una obra d'aquesta època on es pot entreveure la idea de que és el sistema d'aprenentatge i de socialització el que pot resultar determinant respecte els valors de gènere d'un societat és *Ertüchtigung* (entrenament) del 1925 (Imatge 16), on un home vell amb barba i cos d'home i de dona intenta saltar uns obstacles (*entrenament* com a metàfora). D'aquesta etapa hi ha diverses obres (fotomuntatges, dibuixos i pintures) que reflecteixen les situacions amb les que es trobava la parella, com ara *Auf dem Weg Zum siebenden Himmel* (De camí al setè cel) del 1934 (Imatge 17), on dues dones amb roba de moda floten somrient, simbolitzant el bon moment que vivien; i *Die dirigenten* del 1931 (Imatge 18), un dibuix sobre les pressions socials de la parella, on dues dones sense cap, dirigides per una orquestra d'homes, es veuen rodejades per un públic de màscares.

Després de la ruptura amb Til Burgman i el matrimoni amb Kurt Matthies, es produeix un recés cap al qüestionament dels rols que afecten a cada sexe en les obres de Höch. Als anys cinquanta però, allunyada del dolor de la guerra i gaudint de la seva solitud, és quan reprèn aquest interès. En aquesta última etapa de la seva vida, la seva producció va acompanyada per la fascinació per tot allò cosmològic, orgànic, aeri, i l'enfoc gira al voltant de la cosificació i objectualització de la dona en un món de pressions socials i estètiques, la cosmètica i la pura imatge superficial. Tot i que es tracti d'unes obres allunyades cronològicament del dadaisme (objecte d'estudi d'aquest treball), crec que és important mencionar-les ja que es poden entendre com a producte final de tot un treball continuu referent a la imatge de la dona, la feminitat, i els rols de gènere. A més a més, aquestes obres van sortir a la llum quan altres artistes més joves van començar a treballar amb un art activista i feminista (com Martha Rosler, Cindy Sherman o Ana Mendieta⁴⁰). Crec que el llenguatge visual de Höch també va influenciar notòriament a artistes com Barbara Kruger o les Guerrilla Girls, i a moltes altres que empren el fotomuntatge. *Das Fest kann beginnen* (Que comenci la festa) (Imatge 19) és una obra del 1965 on, en un entorn que sembla de discoteca psicodèlica, hi ha una dona amb el rostre incomplet, amb el cabell curt i molt maquillada, que ensenya part d'un pit, emergint com un ésser sinistre: que comenci la festa! A *Das ewig Weibliche II* (L'etern femení II) del 1967 (Imatge 20), queda clara la consciència de l'autora sobre els estereotips i els clixés de la societat de la seva època respecte allò femení. És un fotomuntatge amb collage, on es pot observar el rostre

⁴⁰ Es pot parlar d'una genealogia d'artistes de caràcter polític feminista activista. Tant la obra de Hannah Höch com la de totes les artistes feministes, no són casos aïllats, sinó que formen part d'una construcció d'identitat transmesa a través de l'art. A més a més, aquesta està en contínua construcció, influenciant el treball d'unes en les altres.

d'una dona cobert per un vel en el qual hi pengen els ulls (de mides diferents), la boca i el cabell. La resta de la cara està en blanc, com si estigués coberta per maquillatge. D'aquesta estranya dona en surt el que podria ser un vestit de molts colors, collarets i plomes d'ocells. La sensació és estranya, d'amenaça i inspecció per una banda, i d'invalidesa per l'altre. Això produeix un efecte de llunyania amb els encants als que fa referència el títol de l'obra. Tot plegat és pura mascarada, on es posen en escena tot allò que una dona ha de fer per accentuar la seva feminitat tal com indica el discurs hegemònic, adaptant-se a la visió masclista.

La obra *Der Strauss* (El ram), creada entre 1929 i 1965 (Imatge 21), crec que estableix una línia contínua en el temps, fent visible la continuïtat dels seus interessos: es tracta d'un ram de flors on les flors són ulls, i on ambdós conceptes tenen il·limitats significats lligats a la construcció de la feminitat.

Els fotomuntatges de Höch tracten amb les emocions i simulacions que ofereixen les imatges visuals, especialment les propagades pels mitjans de comunicació dirigides a les dones. Exigeixen reflexió, la deconstrucció de les il·lusions i deixar el camí obert per la construcció de nous significats. El qüestionament dels símbols visuals i la seva subversió és el Höch té en comú amb Hausmann, Groz, Baader i més especialment amb Heartfield, pel que fa als temes polítics. Fan servir el fotomuntatge per investigar sobre les formes d'interacció i expressió dels artistes en un moment de canvis globals, desafiant les estratègies habituals de producció i recepció. La inclusió de Höch de la representació de la dona en els mitjans de comunicació ofereix una visió heterogènia d'aquell moment, on es veu la ràpida proliferació d'anuncis i articles que reflecteixen els canvis en les relacions de gènere. En un moment en el qual els rols de gènere estaven canviant arreu d'Europa, on tant homes com dones estaven re-assignant el seu propi estatus, posició i identitat, Höch fixa l'atenció en la seva cultura, els seus canvis, pors i possibilitats.

L'empremta de Hannah Höch

En aquest apartat analitzaré més detalladament aquelles obres que aglutinen tot allò que s'ha anat exposant al llarg de l'estudi⁴¹. Es tracta d'obres realitzades amb la tècnica del fotomuntatge durant l'etapa dadaïsta de Hannah Höch. En aquestes es reflexiona sobre problemàtiques vinculades a la condició de la dona, tant en relació amb el seu context social, com amb l'àmbit artístic directament (les vivències de Höch dins del Dadà). Són obres on s'exposa, amb un toc irònic, la difícil correspondència entre els propis desitjos i l'assumpció dels rols de gènere atorgats i controlats per les estructures del sistema patriarcal. A més a més, totes elles són obres els temes de les quals són extrapolables a les qüestions actuals. Del seu anàlisi n'extrec exemples que fan visible el caràcter polític i feminista de l'autora, posant en pràctica els conceptes que s'han anat plantejant durant el treball.

Dada-Ernst (Sèrieta Dadà), 1920-1921 —Imatge 8—

La composició d'aquesta obra és centrífuga, i s'hi troben quatre cares femenines. A la part inferior dreta n'hi ha una amb el cap mig retallat, en blanc i negre i expressió seria, amb els braços creuats. Al centre a la dreta hi ha una dona de cos sencer, amb un barret amb forma de con, que li tapa els ulls. A la part inferior esquerra, hi ha una dona ajupida amb el cabell curt, que sembla que faci gimnàstica que, situat en el seu context, és un símbol de modernitat. Aquesta al·lusió contrasta amb la imatge de sobre, una aquarel·la romàntica i clàssica d'una dona angelical tocant música amb un instrument amb aire de musa. Creuant la composició de dalt a baix, hi ha unes cames femenines nues, amb un ull situat a l'entrecreix. A part de les dones, hi ha diversos objectes en escena que evoquen modernitat, i que fan referència a la feina, l'esport, la construcció, les finances i la moda. A la part superior dreta hi apareix una imatge masculina: dos boxejadors en acció, un dels temes preferits dels dadaïstes. El títol *Dada-Ernst*, que anomena explícitament el Dadà, òbviament fa referència al moviment artístic. *Ernst*, per la seva banda, pot estar relacionat amb el dadaïsta Max Ernst, però també es pot traduir com a "seriositat" en alemany, cosa que segons el meu punt de vista lliga més amb el discurs de Höch. La seriositat del dadaïsm són les noies, les seves cames nues, els

⁴¹ La lectura que en faig deriva de l'estudi previ del dadaïsm i de la biografia de l'artista. A més a més, ofereix una perspectiva de gènere, les eines de les quals m'han estat facilitades pel Màster en Estudis de Dones, Gènere i Ciutadania de l'IIEDG. La meua formació en Belles Arts afegeix una forma concreta d'interpretar les obres. Qualsevol obra convida a múltiples lectures, i la que jo proposo va dirigida a confirmar l'hipòtesis plantejada.

boxejadors, i les noves tecnologies. Això pot fer referència a l'absurd i l'atzar del Dadà, o també en com ella veia als seus companys de moviment, que era el que els preocupava en realitat: noies que no hi veuen o no pensen (ulls tapats, cap retallat), que toquen música i són boniques i atletes, els diners, el boxeig, etc. La combinació de Dadà i "seriositat" en el títol, junt amb la juxtaposició dels objectes en aquesta imatge, convida a diverses lectures tan de la imatge com del Dadà mateix. Ruth Hemus llegeix a la dona amb el barret amb forma de con amb humor, dient que sembla que intenti fer-lo aguantar sobre el seu cap i a la vegada mantenir la seva posició femenina. Per altra banda al centre de la imatge hi trobem una creu, com a símbol de la mort.

Hi ha diversos objectes en aquesta imatge que reflexionen sobre el gènere, com per exemple les dues llargues cames femenines que creuen la obra, que no pertanyen a cap cos. Aquestes cames es podrien llegir com a quelcom fetitxista, substituint a la dona sencera que queda fora d'escena. A més a més, que les cames estiguin separades reforça la idea eròtica. En aquest cas, la resta d'objectes també tenen altres possibles significats, com a objectes fàl·lics que apunten entre les cames, incloent-hi el barret amb forma de con, la creu, el gratacels i la màquina. Les dues monedes d'or a sobre de les cames enllacen el tema de la sexualitat amb el diners, suggerint el cos femení com a mercaderia. Es pot llegir aquí clarament una crítica a la consideració de la dona com a objecte. A més a més, cal remarcar que entre mig de les cames hi ha un ull que mira directament a l'espectador/a, cosa que fa que aquest/a passi de ser observador/ a observat/da. Aquest ull, igual que la mirada de la gimnasta, retorna la mirada a qui mira la obra. Per altra banda, aquestes ames obertes sembla que es recolzin (o aixafin) les dues noies més "series".

Crec que aquesta obra parla més de com se sent ella amb el moviment que no pas del moviment en sí. Aquest joc de mirades entre home-dona, artista-espectador/a, més aviat parla de la situació personal de Höch, que no s'acabava de sentir còmode, ja que no la deixaven participar activament. Parla amb humor sobre els interessos dels seus companys masculins, però ella els hi torna la mirada: és una obra que va dirigida a la resta de dadaistes. Les dones de la part inferior de l'obra s'assemblen bastant físicament a ella (cabell curt), però no lo deixen pensar, o la tracten de boja posant-li el barret amb forma de con que, des del meu punt de vista és un símbol del boig o el neci. A més a més, aquest barret li tapa els ulls, que es podria interpretar com la ceguera amb la que estimava a Hausmann.

Das Schöne Mädchen (La noia bonica) 1919-1920 —Imatge 7—

Aquest és un exemple de la subversió del retrat femení. Mentre que el títol fa referència al retrat convencional d'una noia bonica, la imatge contradiu el que el públic espera. La figura principal ressaltava per la seva melena, rinxolada i pomposa, però li manca la cara, que està formada per un retall publicitari. La figura central de la obra és una dona amb banyador que, en comptes de cap, té una bombeta sobre les espatlles. La figura principal no té rostre, ni per tant identitat, a la qual cosa es dedica normalment un retrat. L'únic rostre femení que apareix a l'escena és a la part superior de la dreta: té un ull mig tapat pel logotip de la BMW, i l'altre ha estat substituït per un ull de gat, d'una mida superior a la que li correspondria. Hannah Höch feia servir el monocle per simbolitzar als dadaïstes, així que aquesta dona podria ser ella mateixa. La noia bonica del títol s'ha d'entendre com la composició sencera, que està feta amb diverses parts del cos: cabell, cara, cos, i una mà que sosté un rellotge de butxaca. Es tracta d'un ésser híbrid entre persona i màquina, unint de forma vital la tecnologia amb la pròpia existència.

En aquesta imatge s'hi troben també moltes referències a la modernitat. La noia amb cara de bombeta seu en un banc industrial, amb un enorme neumàtic a la seva dreta i la secció d'una màquina a la seva esquerra. El boxejador negre Jack Johnson, símbol masculí de la modernitat pels dadaïstes i a qui també li manca la cara, travessa el neumàtic en direcció cap a ella. El logotip de l'empresa BMW està repartit per tot arreu, reproduït de forma insaciable. Les al·lusions al temps, la indústria, el transport, la reproducció en sèrie, la publicitat i l'oci, col·loquen a la noia bonica en una instantània de la modernitat. Per una banda això és fragmentat, demostrant els conflictius i alarmants elements en joc pels subjectes moderns, bombardejats per imatges, sons i velocitat. Per l'altra banda, dóna la sensació de plenitud i possibilitats. En aquesta imatge hi apareixen moltes formes circulars: el neumàtic, els engranatges de la màquina, el mànec, la forma dels cabells, la cara, el para-sol, el rellotge de butxaca, els logos. Això, en certa manera, uneix allò industrial amb allò humà, donant la impressió d'expansió i reproducció. Aquesta obra contraposa els aspectes que formen la identitat de la dona moderna, criticant-los i celebrant-los a la vegada. En el seu conjunt, no és una imatge tranquil·la, sinó que és un continuu de pressió tecnològica on, tal com ens indica el rellotge, el temps passa ràpid per una *dona moderna*.

En aquest cas també hi trobem un xoc de mirades: l'espectador/a mira des de fora i l'autora ens mira des del fons de la composició. El punt on es troben les nostres mirades és en el retrat de la noia

bonica. Això ens ha de fer pensar en la diferència de punt de vista que Höch tenia als anys vint, i el que nosaltres tenim des del segle XXI. És a dir, no significa el mateix la tecnologia per nosaltres que per ella. Actualment estem en un estat d'alarma pel que fa a l'excés de tecnologia i intentem retrobar-nos amb tot allò natural (*boom* dels productes biològics, recerca de la tranquil·litat i distància dels aparells electrònics). Als anys vint però, la tecnologia era una porta al progrés i les noves oportunitats. També el llenguatge publicitari en aquell moment era una nova forma de comunicació, que s'allunyava de la societat conservadora i tradicional (per nosaltres és símbol de pressió capitalista). La nostra visió contemporània de la tecnologia i la publicitat fan aquest retrat molt més sinistre del que potser Höch es plantejava. El que crec que es pot llegir tant des del punt de vista dels anys vint com des del punt de vista actual és el retrat de la noia, construïda a partir de retalls publicitaris i aparells mecànics, donant-li nom al títol.

Les múltiples lectures que proposa Höch no són només aquelles que es poden trobar dins de la mateixa obra, sinó també aquella que ofereix la perspectiva del temps.

***Da-Dandy*, 1919 —Imatge 6—**

Aquesta obra és interessant per parlar no només de la performativitat de la feminitat, sinó també de la masculinitat. La figura central és el perfil d'un home, creat a partir de retalls de cares femenines, cames amb sabates de taló, i braços amb braçalets. El títol prové de les lletres “Da” “n” “d” “y” i la “D” que apareixen a la part inferior dreta de la obra, i la paraula “Dada” a la part superior esquerra. La figura central mostra els accessoris més típics atribuïbles a la feminitat: braçalets, sabates de taló, collarets de perles, barrets i bosses de mà, mostrant així la construcció social del gènere a través de la indumentària. Emprant el terme “dandy”, Höch pot parlar d'aquells homes a qui els agrada vestir bé, amb una aparença delicada, enllaçant-ho amb el dadaisme i l'excentrisme dels seus protagonistes, que desafiaven les normes socials també a través de la seva vestimenta. Birgid Doherty però, suggereix que aquest és un retrat de Hausmann com a dandy, format per dones boniques i que van a la moda, una imatge que a la vegada pren distància de la fantasia del dandy, i parla de la situació personal de Höch (els llavis d'una de les noies coincideixen amb el coll del protagonista, com si li estigués fent un petó). Per altra banda, les dones que formen la silueta masculina són tot noies boniques que somriuen a l'espectador/a. Això fa pensar en l'actitud seductora de Hausmann amb les dones en general, que segurament influenciava a la vida personal

de Höch. A més a més, aquesta actitud seductora es reproduïa en molts dels altres dadaïstes com Richter o Huelsenbeck, fascinats per les dones que eren pura imatge i cosmètica, però poc convençuts amb l'equiparació dels drets. Un cop més, les figures tenen un ull més gran que l'altre, connectant amb el monocle dadaïsta, que Raoul Hausmann va ser dels primers en dur.

Aquest tipus de retrat en forma de silueta és un estil que Höch havia emprat anteriorment per retratar a diversos dels seus amics i amigues. En aquest cas el treballa amb el fotomuntatge, afegint una fina línia vermella en el contorn del rostre del personatge, fent pensar en la màscara que Höch creia que duen tots els dadaïstes.

Bürgerliches Brautpaar (Streit) (Nuvis burgesos, baralla), 1919 —Imatge 9—

El tema principal d'aquesta obra, tal com he mencionat anteriorment, és el matrimoni en la classe burgesa moderna del moment. Al centre de la imatge hi trobem als dos personatges a l'altar nupcial: el cos del nuvi està construït amb les cames i el tors de diferents esportistes, i la núvia té el cos femení vestit amb banyador, les extremitats inferiors d'una altra persona més menuda, i el rostre d'una criatura que plora. Les cames de l'home corren cap al costat contrari on està la dona, mentre que el tors es dirigeix cap a ella, emfatitzant una elació conflictiva (bé amb ella o bé amb el matrimoni). També està aguantant un enorme barret de mida desproporcionada, símbol que s'associa amb la masculinitat i la burgesia, que sembla una càrrega per ell tot i que és el que l'empeny cap a la seva parella. El tret més rellevant de la figura femenina és la seva cara, que podria ser tant de nena com de nen, que plora mirant en sentit contrari on es troba el nuvi. Combinat amb la postura i les cames fines i fràgils, sembla un nadó desesperat, incapaç de moure's. Els retalls de dibuixos de maquinària i objectes al fons, amb manetes per moldre, retallar i triturar, evocuen accions repetitives i destructives. Les lletres "O" i "P" del fons, tenen diverses interpretacions: Hemus opina que evocuen soroll, com els crits d'una baralla, mentre que Aliaga afirma que fa referència a "cul" en alemany, assenyalant el grau d'infantilització de la núvia. La combinació de la imatge amb el títol deixa al descobert la crítica de Höch als difícils conflictes de les parelles de classe mitjana pel que fa al matrimoni, on les dues parts de la parella lluiten amb la seva pròpia identitat i els rols assignats. En un moment en que els nous conceptes d'alliberació personal eren presents en les esferes benestants berlineses, igualment existia la obligació social i conservadora en

moltes famílies de complir amb el matrimoni en contra de la seva voluntat, fent allò que s'espera d'ells en l'alta societat.

Aquesta obra va ser produïda per Höch en un moment de crisi amorosa amb Hausmann, que per la seva banda també tenia una relació conflictiva amb el matrimoni i la seva muller. Vist amb la perspectiva de l'actualitat i sabent el futur de l'artista que ella desconeixia en aquell moment, crec que aquesta forma de plasmar incomoditat front el matrimoni i els rols de gènere anticipa la seva futura relació amorosa lesbiana. A més a més, la relació amb Hausmann es va caracteritzar també per atacs d'ira i violència cap a ella, cosa que es pot veure reflectida en l'actitud desesperada de la núvia.

Die Braut (oder: Pandora) (La núvia, o Pandora), 1924-1927 —Imatge 10—

Aquesta pintura és particularment interessant en termes de tècnica, ja que es tracta d'una pintura que reproduïx els efectes del fotomuntatge. Està construïda amb retalls d'imatges, donant-li un aspecte semi-realista, i juxtaposant diferents mides.

Es tracta de la segona versió de *Bürgerliches Brautpaar (Streit)*, i en aquest cas, el nuvi és una rígida figura en blanc i negre, i el cos de la núvia duu un vestit clàssic de color blanc, que pot recordar a un vestit de l'antiga Grècia (la Pandora del subtítol). El cap d'ella és d'una mida desproporcionada i, tal com passa a la primera versió de l'obra, podria ser d'un infant o una nina. Repartida pel fons de la imatge hi ha una col·lecció de símbols dins de bombolles alades que floten al voltant de la parella: una rosa, una poma amb una serp, un nadó mamant d'un pit, una roda, un ram de flors, un barret, un cor amb un pes, un ull amb una llàgrima i un card. Són símbols lligats a la feminitat i a diversos sentiments que ronden el matrimoni.

Tenint en compte la mitologia, Pandora és la primera dona modelada per Zeus a la terra, que al obrir la caixa que aquest li va donar, va revelar els dimonis de la terra. Aquest mite ha estat treballat i rellegit incomputables vegades, i és un dels símbols de representació de la dona com a proveïdora de problemes. Höch presenta a Pandora com a núvia, amb una posició passiva, fixa al nuvi, amb cara d'infant, tractant el matrimoni com un ideal, on les dues figures són confinades i estàtiques. El rostre d'ella mira al més enllà, de forma que sembla que pensi en tot allò situat dins de les

bombolles, que tenen ales i es mouen, al contrari d'ella i la seva parella, lligada al pedestal del matrimoni. L'obra en conjunt ens fa qüestionar sobre la obligatorietat del matrimoni.

Un cop més, se'ns presenten múltiples lectures, una de les quals podria ser el matrimoni com a caixa de pandora: amb una aparença no amenaçadora, un cop dins despertem tots els mals i obligacions. Cal remarcar la bombolla amb la poma i la serp, la qual interpreto com a sinònim de Pandora, en la cultura cristiana Eva (dona) com a font del mal.

5. Conclusions

Els fotomuntatges de Hannah Höch re-editen imatges populars per tal de posar a primer pla una àmplia gamma de temes socials, polítics, personals i estètics. Combina crítica i ironia, destrueix i reconstrueix titulars, imatges, símbols i signes, per recol·locar-los en nou contextos. Els seus treballs amplien la noció d'allò que és polític, incloent-hi no només afers públics, sinó també referents de l'esfera domèstica.

Les obres de Höch posen en primer pla les normes socials del patriarcat i les representacions de les dones tant en l'art com en la cultura popular, d'una manera que no es limiten a escandalitzar sinó que aixequen preguntes subtils i complexes sobre les diverses formes d'interpretar. Per tant, el seu llegat ens permet afirmar que la seva obra tracta temes de política feminista.

Höch trencava els canons establerts en diverses direccions i contextos. Els qüestionava estèticament formant part d'un grup artístic que pretenia desintegrar l'art clàssic, i posava en dubte les normes de puresa i de bellesa de l'art. Sent dona també transgredia en la seva professió, ja que la idea d'artista geni no deixa lloc al gènere femení. Aquesta condició també la va fer especial dins del col·lectiu dadaïsta, sent de les poques artistes dones que s'hi va desenvolupar. També per sí mateixa va trencar els canons dins del Club Dadà, amb el seu imaginari propi i les temàtiques que treballava.

Höch va ser una de les principals artistes de fotomuntatge del Dadà berlinès, una tècnica innovadora que va diferenciar al col·lectiu, i va causar un fort impacte en l'art visual —i posteriorment al món de la publicitat—. Però a més a més, al incloure-hi imatges de dones, Höch afegeix al dadaïsmes una nova dimensió que sense ella no hagués aparegut. La manera com s'adreçava als canvis en els rols

de gènere, la tecnologia, la producció i la publicitat, fan de la seva obra una contribució única en aquest llegat.

Tot i el valor de les seves aportacions artístiques, el seu poc reconeixement en la història i els actes que la van lligar al seu rol femení, van provocar que la seva producció no fos tan nombrosa com es podia esperar⁴². Tot i que va demostrar ser conscient d'aquestes limitacions i una voluntat per escapar-se'n, la pressió, tant exterior com interior, la va forçar per actuar d'una determinada manera, d'acord amb el seu gènere.

Tal com ja s'ha esmentat, les obres de Höch ofereixen incomptables lectures, però freqüentment s'ha llegit en una única direcció. Al interpretar els seus treballs al llarg de la història, molt sovint han aparegut prejudicis de gènere que han esbiaixat el missatge i han omès la resta d'idees que es superposen en una mateixa obra.

És necessari comprendre el context on es van realitzar les obres per veure'n l'impacte en la seva creació i on també queda reflectida l'experiència personal de l'artista. La lectura que se'n fa però, anirà lligada a les pròpies experiències de qui llegeix la obra, relacionant-la amb vivències inexistents quan aquesta es va executar. Des d'on es llegeix un text en marcarà la lectura i consegüentment la *traducció*⁴³.

Una de les característiques més rellevants de les obres de Höch és que la majoria de les problemàtiques que ella denunciava als anys vint del segle passat, són qüestions que encara avui en dia tenim per resoldre. És cert que la posició de la dona en la nostra societat ha assolit moltes de les fites marcades gràcies a la lluita feminista de les nostres predecessores. Tant mateix, les injustícies socials són presents en l'actualitat, i des de llavors s'han anat denunciant a través de l'art, de la mateixa manera que feia Höch. Però, com és possible que el seu missatge reivindicat no sigui escoltat, sigui silenciats, o no tingui cap conseqüència? Com és que ens seguim queixant *del mateix*⁴⁴? Considero que la forma androcèntrica d'escriure la història —la traducció— ha

⁴² Ella mateixa reconeixia en una entrevista, a l'any 1959, que Hausmann era força inestable i insegur, i ella havia de dedicar molt de temps encoratjant-lo a tirar endavant. Probablement, si no li hagués dedicat tan de temps, el podria haver destinat al seu propi art i desenvolupament.

⁴³ Empro el terme *traducció* al parlar d'una relectura, entenent que quan es llegeix una obra per incloure-la a la Història de l'Art, es tradueix el seu significat per tal de fer-lo encaixar en la línia discursiva amb la qual es treballa.

⁴⁴ Aquesta qüestió és extrapolable a molts altres missatges que es treballen a través de l'art i que tenen a veure amb altres lluites socials, com el racisme i la lluita de classe entre d'altres.

provocat que de l'obra de moltes artistes n'arribi únicament una part del significat, justament aquella que encaixa bé amb el discurs homogeni i normatiu de cada època.

El present treball parteix de la convicció de que és imprescindible fer sortir a la llum el missatge feminista de totes aquelles artistes que han estat silenciades per tal de que en quedi constància, fent-lo arrelar més enllà del món de l'art. Per aconseguir-ho però, també és necessari construir una infraestructura feminista per l'anàlisi de l'art femení, basada en models originals que prenguin com a punt de partida l'estudi de la pròpia experiència femenina, en comptes d'adaptar-se als models i teories masculines, sent aquesta una de les aportacions del present treball. La crítica de l'art feminista ha introduït la veu i la mirada de subjectes no reconeguts fins al moment i exclosos de l'espai i del discurs públics, posant en dubte els supòsits visuals i polítics sobre els quals s'han basat les mirades. Una proposta per continuar aquest estudi és alliberar els missatges feministes en aquelles obres que han passat a la història com a neutres, o de les quals només se n'ha destacat certs aspectes. És des d'aquest enfocament com es podrà reconstruir i perfilar la història de l'art des de diverses perspectives i permetre així que els missatges de les artistes siguin escoltats.

6. Bibliografia

ALIAGA, Juan Vicente (2004): *Hannah Höch*. Catàleg d'exposició al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Ediciones Aldeasa.

BATERSBY, Christine (1989): *Gender and Genius*, Londres, Women's Press.

BORNAY, Erika (1990/2010): *Las hijas de Lilitih*, Madrid, Ediciones Cátedra.

BORZELLO, Francis (2000): *A world of our own: women artist*, Londres, Thames & Hudson.

BRAIDOTTI, Rosi (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa.

CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia (2008): *Metodología de la investigación feminista*, Mèxic, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CIICH) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

CHARWICH, Whitney (1992): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino.

CHARWICH, Whitney, i DE COURTIVRON, Isabelles (1993): *Significant Others. Creativity & Intimate Partnership*, Londres, Thames and Hudson.

COMBALIA, Victòria (2006): *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona, Destino.

CORDERO REIMAN, Karen, i SÁENZ, Inda (2007): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Mèxic, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.

CREPALDI, Gabriele (2006): *El arte moderno. 1900-1945: la época de las vanguardias*, Barcelona, Electa.

DE LA VILLA, Rocío (2013): *Crítica de arte desde la perspectiva de género a Investigaciones Feministas vol.4*, Madrid, Universidad Autònoma de Madrid.

DE LAURETIS, Teresa (1987/2000): *Diferencias*, Madrid, Horas y horas.

DEEPWELL, Katy (1998): *La crítica feminista del arte en un nuevo contexto, a Nueva crítica feminista del arte, estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra.

ECO, Umberto (2009): *Como se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, investigación y escritura* (6a edició), Barcelona, Gedisa.

ELGER, Dietmar (2009): *Dadaísmo*, Barcelona, Taschen.

FUSS, Diana (1989): *Leer como una feminista a Feminismos Literarios*, Madrid, Arco Libros.

HARDING, Sandra (1987): *Feminism and Methodology*, Indiana, Indiana University Press.

HARDING, Sandra (1987/2002): *¿Existe un método feminista? a Debates en torno a una metodología feminista*, Mèxic DF, Universidad Autònoma Metropolitana-Xochimilco.

HEMUS, Ruth (2009): *Dada's Women*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

HÖCH, Hannah (1945): *Hannah Höch. Álbum ilustrado*, Barcelona, Gustavo Gili (2011).

HOPKINS, David (2004): *Dada and Surrealism: a very short introduction*, Ontario, Oxford University Press.

HULESENBECK, Hans (1991): *Memories of a Dada Drummer*, Califòrnia, University of California Press.

LAVIN, Maud (1993): *Cut with the kitchen knife. The weimar photomontages of Hannah Höch*, Massachusetts, Yale University Press - New Haven & London.

- LEFEVERE, Andre (1988): "Translation and/in Comparative Literature" a *Yearbook of comparative and general literature* 35, Indiana, Indiana University.
- LIPPARD, Lucy (1976): *From the Center: Femenist Essays on Women's Art*, Nova York, E.P. Dutton.
- LUYKEN, Gunda (2004): *Hannah Höck: Album*, Berlin, Hatje Cantz.
- MAKELA, Maria, BOSWELL, Peter (1997): *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center.
- MARTÍNEZ-GUZMÁN, Antar i MONTENEGRO, Marisela (2014): *Narrativas en torno al Trastorno de Identitat Sexual*. Quaderns de Psicologia 16, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).
- MAYAYO, Patricia (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MESKIMMON, Marsha (2003): *Women making art: history, subjectivity, aesthetics*, Londres, Routledge.
- MEHRING, Walter (1959): *Berlin Dada*, Zurich, Arche Verlag.
- MOLET, Carme (2014): *Lo no dicho: reflexión metodológica en torno a una investigación sobre arte y feminismos* a *Athenea Digital* 14, Lleida, Universitat de Lleida.
- NOCHLIN, Linda (1989): *Why have been no Great Women Artists*, a *Women, Art and Power*, Londres, Thames and Hudson.
- PARKER, Rozika i POLLOCK, Griselda (1987): *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1980*, Londres i Nova York, Pandora.
- POLLOCK, Griselda (1987): *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Londres, Routledge, and New York, Methuen.
- RICHTER, Hans (1978): *Dada Kunst und Antikunst*, Köln, DuMont Buchverlag.
- RUSS, Joanna (1983): *How to suppress Women's Writing*, Londres, Women's Press.
- SAWELSON-GORSE, Naomi (1998): *Women in Dada: essays on sex, gender and identity*, Massachusetts, Institute of Technology.
- SHOWALTER, Elaine (1993): *La crítica en el desierto*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- WHITFORD, Frank (1983): *Hannah Höch 1889-1978: Oil paintings and works on paper*, Nova York, La Boetie.

• **ANNEX** •

7. Annex

Aquest annex consta de tres parts: a la primera hi ha totes les imatges citades al llarg del treball; a la segona hi trobarem la biografia de Hannah Höch, construïda a partir de diverses fonts, i on s'hi veuen reflectits tant els aspectes personals de la seva vida com aquells relacionats amb el dadaisme; per últim, s'inclou una breu fitxa d'aquelles artistes que varen col·laborar amb el dadaisme.

Annex II: Imatges



Imatge 1 *Self portrait with Raoul Hausmann, 1919*
(Autorretrat amb Raoul Hausmann)

Annex



Imatge 2 *Dada-Tanz*, 1922
(Dansa Dadà)



Imatge 3 *Rose Sélavy*, 1921
de Marcel Duchamp



Imatge 4 *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919-20*



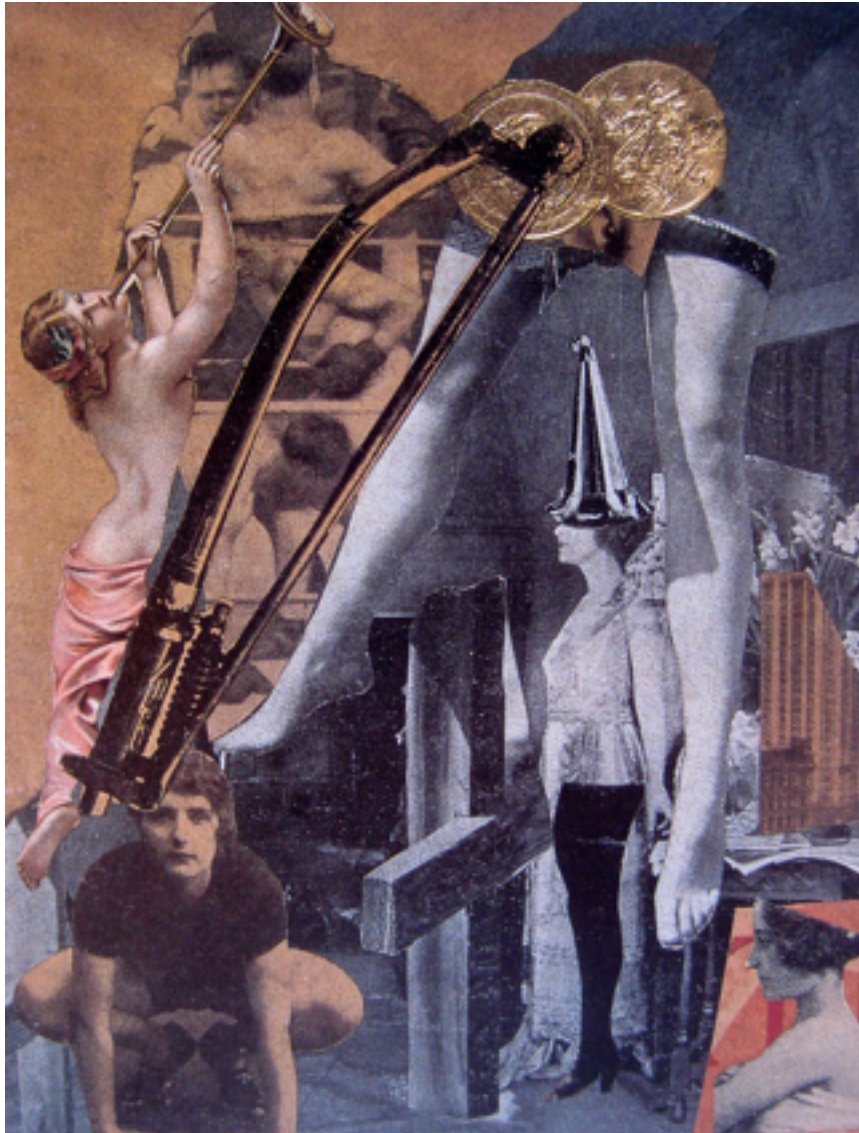
Imatge 5 *Dada-Rundschau, 1919 (Dada Panorama)*



Imatge 6 *Da-Dandy*, 1919



Imatge 7 *Das Schöne Mädchen*, 1919-1920
(La noia bonica)



Imatge 8 *Dada-Ernst*, 1920-1921
(Seriositat Dadà)



Imatge 9 *Bürgerliches Brautpaar (Streit)*, 1919
(Nuvis burgesos, baralla)



Imatge 10 *Die Braut (oder: Pandora)*, 1924-1927
(La núvia, o Pandora)

Annex



Imatge 11 *Die Kokette I*, 1923-1935
(La coqueta I)



Imatge 12 *Equilibre*, 1925
(Equilibri)



Imatge 13 *Frau und Saturn*, 1922
(Dona i Saturn)



Imatge 14 *Geburt*, 1924
(Part)

Annex



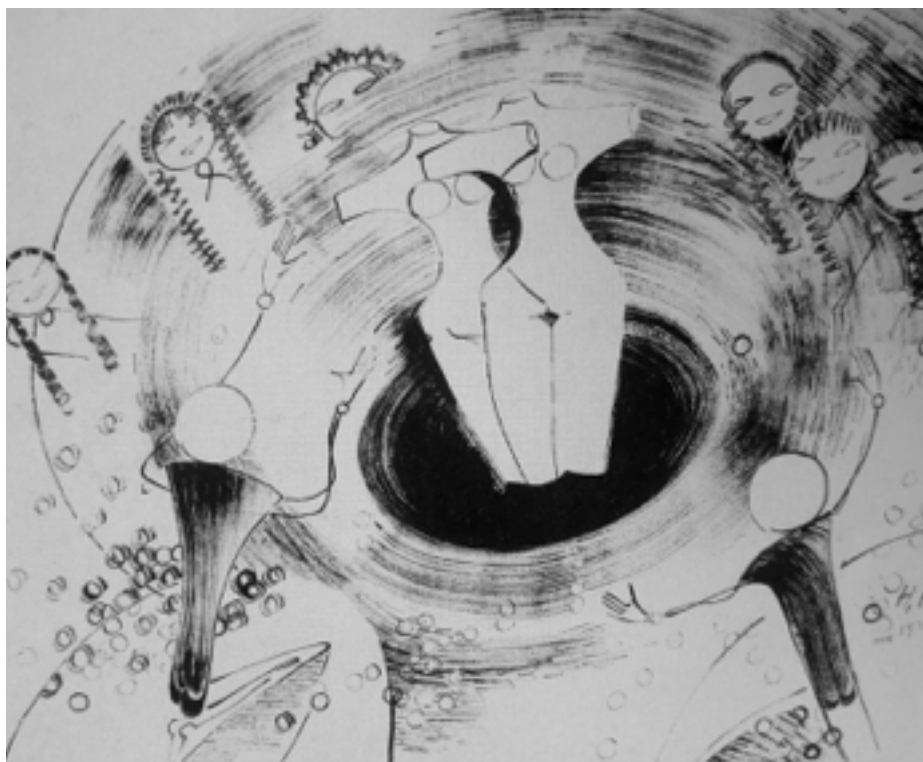
Imatge 15 *Die starken Männer*, 1931
(Els homes forçuts)



Imatge 16 *Ertüchtigung*, 1925
(Entrenament)



Imatge 17 *Auf dem Weg zum Siebenden Himmel*, 1937
(De camí al setèim cel)



Imatge 18 *Die Dirigenten*, 1931
(El director d'orquestra)



Imatge 19 *Das Fest kann beginnen*, 1965
(Que comenci la festa)



Imatge 20 *Das ewig Weibliche II*, 1967
(L'etern femení II)



Imatge 21 *Der Strauss*, 1929-1965
(El ram)

Annex II: Biografia de Hannah Höch

- 1889: Neix a Gotha i el seu nom original és Anna Therese Johanne Höch. Té dues germanes i dos germans.
- 1907: Fa el seu primer collage, *Nitte unterm Baum* (Nitte sota un arbre). Nitte és una de les seves germanes, i va haver de posposar els seus plans d'estudiar art per cuidar-la quan aquesta es va posar malalta.
- 1912: Entra a l'Escola d'Arts i Oficis de Berlín i estudia amb Harold Bengen, on estudia arts gràfiques i dibuix sobre vidre.
- 1914: Esclat de la Primera Guerra Mundial i treballa a la Creu Roja (l'escola està tancada).
- 1915: Es matricula a la Real Escola del Museu d'Arts i Oficis de Berlín. Segueix els cursos de Emil Orlink (Jugendstil). Coincideix amb Geroge Grosz entre 1915 i 1917. Coneix a Raoul Hausmann, i a través d'ell coneix a altres artistes i intel·lectuals com Johannes Baader i Salomo Freidlaender.
- 1916: Comença a treballar al departament de manualitats de l'editorial Ullstrein, on fa dissenys de brodats i encaixos per diverses publicacions. La seva relació amb Raoul s'intensifica, tot i que ell continua casat amb Elfriede Schaeffer. Té el seu primer avort.
- 1917: A la revista *Das Kunstblatt* (La pàgina artística) es publica un gravat seu.
- 1918: Té el segon avort. La seva relació amb Hausmann passa per moments difícils, quan les promeses d'aquest de separar-se de la seva dona no es compleixen. Junts creen el primer fotomuntatge dadaïsta. Coneix a Kurt Schwitters i Hans Arp, que posteriorment es convertiran en dos dels seus millors amics. Publica un article on emfatitza la importància dels brodats com a mitjà de creació artística. Participa a les reunions del Novembergruppe, el col·lectiu que es proposa acostar l'art al poble i servir a la revolució socialista mitjançant l'impuls de l'ensenyament artístic. Coneix a l'escriptor Adolf Behne.
- 1919: Forma part de la primera exposició dadaïsta de Berlín, on hi exposa algunes aquarel·les abstractes. També participa en una vetllada dadaïsta on toca unes tapes d'olla i un sonall en una simfonia composta per Yefim Golyscheff. Intervé en una *Dadà Matinée* al teatre Die Tribüne en un poema simultani amb Richard Hulesenbeck.

Annex

- 1920: La revista *Schall und Rauch* inclou dues de les seves nines. Participa a la Primera Fira Internacional Dadà a la galeria d'Otto Burchard a Berlín, que contenia 174 obres. Hi exposa *Dada-Rundschau* i *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*. L'actitud masculista de George Grosz i John Heartfield es fa visible al oposar-se a la participació de Hannah a la fira. Va ser més ben acceptada en altres cercles masculins com les vetllades d'Arthur Segall. Va de viatge des de Munic a Itàlia, amb l'objectiu d'allunyar-se de Raoul Hausmann, tot i que quan torna, tornen a estar junts.
- 1921: Publica dissenys per *Stickerei und Spitzen Rundschau*. Subscriu una carta oberta amb Hausmann, Dix, Grosz i Schlichter dirigida al Novembergruppe degut a la despolitització d'aquest grup. Va a Praga amb Helma i Kurt Schwitters, *Gira Anti-Dada*.
- 1922: Continua explorant les possibilitats del disseny tèxtil i en publica diversos a revistes i n'exposa a la fira de patrons de Leipzig. Es separa definitivament de Hausmann.
- 1923: Es fa més propera la relació amb Kurt Schwitters i ella li fa una obra escultòrica/arquitectònica a casa seva, un resum de les seves idees estètiques que duu per títol *Burdel*. Visita Moholy-Nagy a la Bauhaus de Weimar. També s'intensifica la seva relació amb Sophie Taeuber i Hans Arp. Mort el seu pare a Gotha.
- 1924: Viatja per primera vegada a París, on es troba amb Theo i Nelly van Doesburg, i coneix a Piet Mondrian i Tristan Tzará. Aquesta visita resulta molt fructífera, assisteix a una reunió de surrealistes francesos i té contacte directe amb artistes com Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Sonia Delonay i Man Ray. Col·labora amb Theo van Doesburg i la revista *De Stijl* i participa a la primera exposició general d'art alemany a la Rússia soviètica a Moscou.
- 1925: Viatja a Anglaterra i París, on visita l'exposició internacional d'arts decoratives i industrials modernes, una ambiciosa mostra d'arts aplicades, arquitectura i disseny industrial que li interessa molt. Exposava fotomuntatges a l'exposició anual del Novembergruppe. Crea una obra Merz amb Schwitters.
- 1926: Viatja a Holanda i coneix a molts arquitectes, escriptors i artistes, com Til Brugman, de qui s'enamora. És una escriptora i autora de poemes, relats i *grotesque* que fa de corresponent de la revista *Merz* a Holanda. Höch deixa la feina a l'editorial i el seu pis de Berlín i se'n va a viure a Holanda amb ella, a l'Haia.

Annex

- 1927: Va de viatge amb Brugman per Bèlgica, Itàlia i Suïssa.
- 1928: Treballa amb cinema d'avantguarda, i s'oposa a la censura en l'àmbit cinematogràfic. Exposa al museu d'Amsterdam. Viatja a Noruega amb Brugman.
- 1929: Primera exposició individual a l'Haia, 50 obres de diverses disciplines, però no fotomuntatges. Exposa a la mostra monumental *Film und Foto* de Stuttgart. Franz Roh i Jan Tschichold reproduïen el seu fotomuntatge *Von Oben* (Des de dalt) en el llibre *Foto-auge*. Es trasllada a Berlín amb Brugman.
- 1930: Mor la seva mare i reprèn el contacte amb molts amics i amigues.
- 1931: Reprèn la seva amistat amb Raoul Hausmann. Participa a l'exposició *Fotomuntatge*, on exposa peces de la sèrie *Liebe* (Amor) i *Aus einem ethnographischen Museum* (D'un museu etnogràfic). Exposa a Berlín a la *Frauen in Not* (Dones desesperades), una resposta feminista a les estrictes lleis que limitaven el dret a l'avortament i el famós article 218 del Codi Penal (determinava qui podia avortar i qui no). S'inscriu a la *Reichsverband bildender Künstler Deutschland* (Federació nacional d'artistes visuals d'Alemanya) i la *Deutsche Liga für unabhängigen Film Ortsgruppe Berlin* (Lliga alemanya de cine independent, divisió berlinesa).
- 1932: La parella rep una visita desagradable per part de la policia a casa seva. Sorgeixen alguns problemes en la relació amorosa amb Brugman. Els nazis cancel·len una exposició de Höch a la Bauhaus de Dessau, però exposa algunes de les peces de la sèrie etnogràfica a una exposició col·lectiva al Palais des Beaux Arts de Brussel·les.
- 1933: Amb Brugman es canvien de pis, a la mateixa ciutat de Berlín. Rep una carta de la *Kunster-Läden* (gremi d'artistes) demanant-li que recolzi el nacionalsocialisme i negui la seva ascendència jueva. Höch decideix desvincular-se de l'organització. La parella viatja pels Països Baixos, però tornen a Berlín.
- 1934: Viatgen a Holanda de nou, i la Hannah es posa malalta de tiroïes, i passa bastant de temps per recuperar-se.
- 1935: Fa les il·lustracions del llibre de *brotesques* Brugman *Scheingehacktes*. En un viatge pels Alps coneix a Heinz Kurt Matthies, un home de negocis, escalat a l'escalada i a tocar el piano. Decideix separar-se de Til Brugman després de nou anys que afirma varen ser dels més feliços de la seva vida.

Annex

- 1937: Viatja amb Matthies pel sud d'Alemanya i es dedica a pintar aquarel·les de paisatges i flors. Certes turbulències en la nova parella. Visita la exposició *Entartete Kunst* (Art degenerat) a Munic, concebuda per Hitler per humiliar als artistes d'avantguarda. Es publica el llibre de Wolfgang Ulrich *Die Säuberung des Kunsttemples* (La neteja del temple de l'art), un llibre pro-nazi on la obra de Höch és titllada de bolxevic.
- 1938: Després d'un intent de suïcidi, Matthies és hospitalitzat, però es casen el 18 de setembre. Ella torna a visitar l'exposició *Entartete Kunst* a Berlín i a Hamburg (exposició itinerant). Viatja amb Matthies en caravana, cosa que li aporta llibertat. Estava al corrent de l'extermini que estaven duent a terme els nazis.
- 1939: Viatja per Alemanya i Holanda amb Matthies i tornen a Berlín just quan esclata la Segona Guerra Mundial. Adquireixen una casa petita a Heiligensee, al nord-est de Berlín.
- 1940: Continua viatjant amb Matthies, que es dedicava a vendre material, i perd el contacte amb molts dels amics i amigues que s'han exiliat.
- 1941: Comença la seva obra *Totentanz* (Dansa de la mort) quan Alemanya invadeix Rússia.
- 1942: Els problemes econòmics fan que demani material per pintar a l'Institut Nacional d'Arts Plàstiques. Talla la seva relació amb Matthies, que la deixa per Neil d'Ebneth, una amiga holandesa.
- 1944: Per sobreviure, cria pollastres i treballa l'hort de la casa de Heiligensee.
- 1945: Els soldats russos van a casa seva, però no pateix cap dany. Amaga el material Dadà que conservava. Exposava per primera vegada des de que va començar la guerra, en una exposició pro-soviètica, posteriorment prohibida per la seva tendència comunista.
- 1946: Participa a la exposició *Fantasten-Ausstellung* a la Galerie Gerd Rosen, d'art abstracte i surrealista alemany. En el catàleg, Hannah parla de la imperfecció de les imatges del món visible i es posiciona a favor d'una realitat intangible i fantàstica. Publica a *Ulenspiegel*, una revista antifeixista sancionada posteriorment. Organitza la exposició *Fotomontage von Dada bis heute* (El fotomuntatge des del Dadà fins avui) a la Galerie Gerd Rosen.
- 1947: Rep una targeta de reconeixement de la Oficina del poble per l'art.
- 1948: Recupera el seu nom de soltera, moren Kurt Schwitters i Adolf Behne.

Annex

- 1949: Se celebra l'exposició *Hannah Höch und Dada* a la Galeria Franz de Berlín, on es reconeix la seva participació en un moviment artístic que serà molt reivindicat en els propers anys.
- 1950: S'inscriu a l'Associació professional d'artistes plàstics de Berlín, ja que vol formar part dels col·lectius d'artistes independents.
- 1951: Pateix un accident a la còrnia que li produeix molèsties i no pot llegir ni treballar en la seva obra fins l'any següent.
- 1952: Manté una vida cultural intensa i recupera el contacte amb antigues amistats que li diuen que Til Brugman i Nelly van Doesburg viuen a París, i que Otto Freundlich va morir en un camp de concentració.
- 1953: Contrau l'hepatitis, i recupera la seva amiat amb Hans Arp.
- 1954: Richard Huelsenbeck li proposa adquirir algunes de les obres del període dadaista que ella guarda, cosa que ella rebutja (tot i que anteriorment n'havia regalat per salvar-les de qui les podria haver destruït).
- 1955: Viatja per Alemanya per retrobar-se amb antics amics i amigues i amb la seva família. Ensenya els seus fotomuntatges al Folkwang Museum d'Essen i al museu de Duisburg.
- 1956: Pren un avió per primera vegada per viatjar a Hannover, on fan una exposició de Schwitters. Amb ganes de retrobar-se amb el món de l'art al qual hi va estar privada durant els anys de la guerra, visita totes les trobades artístiques. Visita també Berna, les exposicions de Paul Klee, Egon Schiele i Marc Chagall.
- 1957: Exposició individual a la Galerie Gerd Rosen on mostra els seus fotomuntatges dels últims anys. S'apassiona pel llançament de l'Sputnik a l'espai, en col·lecciona tot tipus de fotografies i informació. Aquest esdeveniment la marca durant els següents anys.
- 1958: Escriu *Lebensürberlick* (Perspectiva d'una vida), un text autobiogràfic que li demana Richard Huelsenbeck —fins al moment s'havia sentit exclosa del cercle d'aquest artista—. Til Brugman mor a Gouda. Exposa a Düsseldorf *Dada: Dokumente einer bewegung*.
- 1959: Rep bones crítiques de la seva exposició a la Galerie Gerd Rosen. És entrevistada per Édouard Roditi sobre la seva implicació en el dadaisme i l'art modern. Huelsenbeck es molesta per

declaracions de l'artista, cosa que marca les seves relacions futures. Torna a París a visitar antics amics i amigues.

- 1960: Arp intervé per suavitzar les tensions en la relació amb Huelsenbeck.
- 1961: Resident a la Villa Massimo de Roma durant 4 mesos. En el viatge de tornada pateix un accident al tren (li cau al cap la llitera del compartiment) i això li fa patir mals de cap i desorientació. Li fan una retrospectiva a la Galerie Nierendorf de Berlín.
- 1962: Hausmann s'enfada amb ella per la falta de cura de les seves obres que Hannah guarda a casa. Es publiquen documents sobre la importància del dadaisme.
- 1963: Milà acull a la Galleria del Levante una retrospectiva de Höch que inclou fotomuntatges, aquarel·les i pintures.
- 1964: Interessada per l'evolució de les noves tendències artístiques acudeix a la Documenta III de Kassel. Rep la visita de Mies van der Rohe. Amb motiu del seu 75 aniversari, la Galerie Nierendorf organitza l'exposició més completa de la seva obra.
- 1965: Participa en un programa de radio sobre Hitler i les arts, cosa que li permet analitzar l'impacte de l'exposició *Entartete Kunst*. És elegida membre de la Akademie der Künste.
- 1966: Continua activa en l'escena artística. Imparteix una conferència sobre Schwitters i el dadaisme. Mor Hans Arp a Basilea. Rep a casa seva a una sèrie d'artistes relacionats amb Fluxus. Torna a Hausmann una sèrie de les seves obres.
- 1968: Participa a l'exposició *Dada, Surrealism and their Heritage* al Museum of Modern Art de Nova York. Es publica la monografia Hannah Höch més completa fins al moment, per Heinz Off.
- 1969: La seva obra s'inclou en dues exposicions que plantegen les relacions entre tecnologia i art. Realitza la seva última pintura a l'oli.
- 1971: Mor Raoul Hausmann. Escriu un text sobre el collage com a tècnica.
- 1973: Comença a organitzar tota la documentació acumulada sobre dadaisme, i ordena també els seus llibres i catàlegs.

Annex

- 1974: La Berlinische Galerie adquireix les seves pintures *Roma* i *Die Journalisten* del 1925. Exposició retrospectiva al Japó. Pateix lumbago i l'operen de cataractes, i ha d'utilitzar una lupa per treballar ja que no hi veu bé.
- 1975: Participa a un exposició a Berlín sobre l'art a Alemanya entre 1945 i 1950.
- 1976: A París es fa la retrospectiva més important, que després passa a Berlín.
- 1977: La seva obra rep reconeixement en dues exposicions col·lectives als Estats Units: *Berlin Now: Contemporary Art*, i *Women Artists, 1550-1950*.
- 1978: Mor a Berlín als vuitanta-cinc anys.

Annex III: Les dadaistes

En aquest apartat es presenta un breu resum d'una part de la informació compilada per dur a terme la investigació de les dadaistes. Aquestes són, entre altres, aquelles artistes que varen participar amb el desenvolupament del Dadà.

Maria d'Arezzo

Poeta i escriptora italiana que va participar sovint als actes del Cabaret Voltaire de Zuric. Va ser l'única dona en aparèixer al *Dada Almanach* (Berlín, 1920), un recull d'obres de Tristan Tzará i el seu cercle. Anomenada *Presidentessa Dadà*, els seus poemes giraven, entre altres, entorn a la posició de la dona en la societat i en l'ambigüitat entre cos i ànima.

Alice Bailly (1872-1938, Suïssa)

Aquesta artista suïssa va treballar amb diversos moviments d'avantguarda com el cubisme i el fauvisme, a part del dadaisme. Tot i que treballava sovint amb els moviments artístics de la capital francesa (i capital de l'art en aquell moment), principalment va participar del dadaisme suís. Una de les seves aportacions van ser les *wool paintings* (pintures de llana), la seva variació del cubisme.

Marie Cerminova, Toyen (1902, República Txeca - 1980, França)

La pintora i il·lustradora txeca Marie Cerminova, firmava les seves obres sota el pseudònim de Toyen. Emprava aquest nom *neutre* per rebutjar els prejudicis de gènere a l'hora d'interpretar les obres. També protestava en contra les tendències burgeses i es va unir al moviment anarquista. A part del dadaisme, treballava amb altres avantguardes, i va fundar junt amb altres artistes el grup surrealista txec. Va contribuir amb les seves peces a l'estudi sobre les artistes occidentals *Die Frau als Künstlerin* (la dona com a artista) publicat al 1928. Aquesta artista també treballava amb collages i fotomuntatges.

Gabrielle Buffet (1881-1985, França)

Gabrielle Buffet era crítica d'art, escriptora i música, relacionada tant amb el dadaisme francès com suïss. Com altres, també col·laborava amb el cubisme i el surrealisme. Va escriure diverses antologies sobre el dadaisme i el surrealisme, i sobre Marcel Duchamp i Francis Picabia.

Céline Arnould (1885, Romania - 1952, França)

Céline Arnould era una de les poetes dadaistes de París. Les seves obres es van publicar a les revistes Dadà *Dadaphone*, *Cannibale* i *Z*. Va ser la directora del diari francès *Projecteur* (1920), i també participava activament a les performances dadaistes de la seva ciutat.

Katherine Sophie Dreier (1877-1952, Estats Units)

Aquesta artista nord americana va significar un punt clau per l'art modern als Estats Units. Sufragista activa, entre altres, va ser delegada del seu país a l'Aliança Internacional de Dones Sufragistes a Estocolm al 1911, i cofundadora i directora de la *German House for Recreation of Women and Children*. Amb Marcel Duchamp i Man Ray, varen fundar la *Société Anonymus* als 1920, per estudiar i promocionar l'art modern. El seu estil artístic experimenta amb els diversos llenguatges i tècniques de l'art modern.

Suzanne Duchamp (1889-1963, França)

Suzanne Duchamp, la més jove dels quatre famosos germans, va començar la seva producció artística dins de l'impressionisme i el cubisme. Després de la Primera Guerra Mundial es va unir al grup dadaista de París, amb una obres caracteritzades per les formes geomètriques i collages poc figuratius. Va exposar al *Salon des Indépendants* de París quan només tenia 22 anys, i va participar amb el seu germà Marcel en la creació dels primers *readymades*.

Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927, Alemanya)

Aquesta polifacètica artista alemanya, va desenvolupar gran part de la seva obra artística a Nova York, on era anomenada La Dadaïsta Baronessa Elsa von Freytag-Loringhoven. Treballava amb

poesia, pintura, collage, assamblage i performance. Emprava l'assamblage en la seva pròpia indumentària per duu a terme performances, i també va ser creadora de múltiples *readymades*. Era la model de molts i moltes artistes de l'època.

Emmy Hennings (1885, Alemanya - 1948, Suïssa)

Emmy Hennings va treballar amb nombrosos mitjans artístics: performance, poesia, dansa, cant, música i creació de nines. Abans de crear el Cabaret Voltaire de Zuric amb Hugo Ball, era una performer itinerant per Europa. Les seves poesies varen ser publicades per la revistes anarquistes *Pan* i *Die Aktion*. És una de les artistes més conegudes del moviment dadaïsta a Suïssa.

Mina Loy (1882-1966, Anglaterra)

Aquesta bohèmia artista anglesa, es va moure entre els Estats Units i Europa al llarg de la seva vida, repartint així la seva producció artística per ambdós continents, i participant en diversos "dadaïsmes". Era pintora, escriptora, poeta, actriu, novel·lista i escultora, emprant sovint materials reciclats. Al 1914 va publicar el seu Manifest Feminista, i dedicava el seu art a provocar l'estatus quo i totes les seves normes de gènere.

Juliette Roche (1884-1980, França)

Juliette Roche, poeta, pintora i performer, va formar part tant del cubisme com del dadaïsmes. Activa políticament, va exposar al *Salon des Indépendants* al 1917. Un dels trets que va caracteritzar la seva obra dadaïsta va ser la innovació en la tipografia dels seus poemes, i el fet de fer servir frases que recordaven a eslògans publicitaris.

Florine Stettheimer (1871-1944, Estats Units)

Artista americana que va col·laborar amb el dadaïsmes amb les seves pintures i poesies. Era també dissenyadora i il·lustradora, mitjans a través dels quals criticava l'alta societat americana del període d'entre guerres. Les figures que pintava sovint eren andrògines, a mig camí entre gèneres.

Sophie Taeuber (1889-1943, Suïssa)

Sophie Taeuber és una altra de les dadaïstes més conegudes. Va ser professora a l'Escola d'Arts i Oficis de Zuric, on va dirigir-ne la secció tèxtil. Va actuar al Cabaret Voltaire des de que es va fundar, amb “dances abstractes” i performances. Les seves marionetes i “caps Dadà”, així com diverses escenografies, són unes de les seves aportacions més notòries. També va treballar amb pintura, fotografia, escultura i disseny d'interiors.

Clara Tice (1888-1973, Estats Units)

Aquesta artista americana era pintora i il·lustradora. Anomenada popularment “Queen of Greenwich Village”, era una icona de la moda del moment. Va participar a la primera exposició de la *Society of Independent Artists*, i els seus dibuixos varen ser publicats en diverses revistes de moda. Durant la dècada dels anys vint, va il·lustrar una dotzena de llibres amb imatges eròtiques.

Beatrice Wood (1893-1998, Estats Units)

Coneguda com “Mama of Dada”, Beatrice Wood era actriu, poeta, pintora, escultora i ceramista. Tot i que va desenvolupar la seva obra artística majoritàriament als Estats Units, treballava sovint amb artistes de la capital francesa. Va fundar amb Marcel Duchamps i Henri-Pierre Roché la revista *The Blind Man*, de les primeres manifestacions Dadà als Estats Units.

Agraïments

Vull donar les gràcies a la tutora del meu Treball Final de Màster, la Dra. Meri Torras Francés.

També vull agrair el suport que he rebut de la meva família, el Josep Maria Fort, la Montserrat Rabassa i la Sara Fort. Estenc aquest agraïment també a la Enara Larrañaga, la Karen Rützou, l'Elia Morera i el Marco Patriarca, sense els quals no hagués estat possible realitzar aquesta recerca.

Barcelona, juny del 2016