

# *El jardín de Hannah Höch y su olvidado compromiso político: la experiencia de las dos guerras mundiales\**

Andrea Pérez-Fernández

Universitat de Barcelona  
andraperez@ub.edu

*Resumen:* En este artículo recupero la figura de la artista Hannah Höch a partir de su experiencia de las dos guerras mundiales y, sobre todo, a través de una lectura en clave política de un tópico de su trayectoria: su jardín en Heiligensee, al que se dedicó desde su «exilio interior» en 1939. Al resignificar el jardín como un espacio de resistencia, y no de retiro del mundo, señalo la continuidad entre su compromiso político dadaísta de juventud y sus años de madurez.

*Palabras clave:* Hannah Höch, Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, dadaísmo, jardín.

*Abstract:* In this article I recover the figure of the artist Hannah Höch from her experience of the two world wars and, above all, through a political reading of a major topic of her trajectory: her garden in Heiligensee, to which she devoted herself since her «inner exile» in 1939. By redefining the garden as a space of resistance and not of withdrawal from the world, I show the continuity between her early Dadaist political commitment and her mature years.

*Keywords:* Hannah Höch, First World War, Second World War, Dadaism, garden.

---

\* Este artículo ha recibido el XXV Premio Jóvenes Investigadores/as Mary Nash convocado por la Asociación de Historia Contemporánea. Recoge parte de los resultados de mi tesis doctoral, financiada por un contrato FPU del Ministerio de Universidades (FPU18/03596). Agradezco a David Guerrero su cuidada lectura del manuscrito; también la de las personas que lo han evaluado.

«No hay nada como observar y tratar de capturar el pedacito de mundo y de vida a través del cual vagamos por tan poco tiempo»<sup>1</sup>. Con estas palabras definía su mayor inclinación la que cinco décadas después pasó a la historia como una de las artistas más importantes del siglo xx: Hannah Höch. Lo cierto es que no vagó «por tan poco tiempo». Nacida en el seno de una familia de la pequeña burguesía de Gotha en 1889, se trasladó a Berlín en 1912 para formarse en las artes y oficios y ya antes de la Primera Guerra Mundial entró en contacto con los círculos más relevantes de la vanguardia alemana hasta convertirse en una integrante más del movimiento dadaísta, que en la capital alemana adquiere relevancia durante la posguerra inmediata, muy influido por las demandas socialistas que protagonizaron la Revolución de Noviembre de 1918.

Durante sus años en Berlín, Höch combinó las clases con un trabajo en la sección de patronaje de la editorial Ullstein, de cuyos materiales se sirvió para crear la que todavía es su mayor seña de identidad: fotomontajes a partir de recortes de revistas y periódicos caracterizados por su madurez técnica y por su alto grado de ironía. Entre ellos, su célebre *Corte con el cuchillo de cocina Dada a través de la última época de la barriga cervecera de Weimar* (*Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands*), de 1919, que hoy preside, como una de sus obras más relevantes, la colección de la Neue Nationalgalerie de Berlín.

A través de uno de sus mejores amigos, Kurt Schwitters, Höch conoció a su segunda pareja sentimental, la escritora holandesa Til Brugman que «era amiga de medio mundo y conocía al otro medio»<sup>2</sup>. Con ella viajó a Bélgica, Italia, Suiza y Noruega, y se trasladaron juntas a La Haya hasta que en 1929 volvieron a Berlín. Durante estos años, los más divertidos de su vida<sup>3</sup>, logró un recono-

---

<sup>1</sup> Carta de Hannah Höch a Richard Kauffmann (12 de octubre de 1922), Archivo de la Berlinische Galerie (en adelante ABG), BG-Ar 2/2000,3, traducción propia. Los documentos que cito de este archivo pueden consultarse en línea en <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMP/eMuseumPlus?service=StartPage&lang=de> (consultado el 3 de abril de 2024).

<sup>2</sup> Así lo afirma Höch en Heinz OHFF: *Hannah Höch*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1968, p. 25, traducción propia.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 25.

cimiento a escala internacional<sup>4</sup> y entró en contacto con figuras de la talla de Wassily Kandinsky (a quien admiraba desde sus años de juventud)<sup>5</sup>, Piet Mondrian o la coleccionista Ida Bienert, una mujer de gran vitalidad a quien, según explica Höch, muchas personalidades le debían gratitud por su labor de promoción del arte del momento<sup>6</sup>. Pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial la llevó a retirarse a las afueras de Berlín para esconderse de las autoridades nazis, que sospechaban de ella a raíz de su militancia dadaísta (y, por extensión, «bolchevique cultural»). Después de la guerra, salió poco a poco del anonimato y participó en múltiples eventos. Tras su muerte, en 1978, sus fondos pasaron a formar parte del archivo de la Berlinische Galerie, que los ha editado parcialmente en la serie de volúmenes *Eine Lebenscollage*, hoy en vías de digitalización junto con la reorganización de su patrimonio. En 2004 se realizó una retrospectiva de Höch comisariada por Juan Vicente Aliaga en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con una propuesta y un catálogo que bebían de la que se había hecho en el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York en 1997 de la mano del Walker Art Center de Minneapolis<sup>7</sup>.

Aunque su obra plástica ha sido ampliamente difundida en el contexto académico español, en especial por aproximaciones vinculadas a los estudios feministas, el pensamiento y las contribuciones escritas de Höch se conocen todavía de manera parcial e imprecisa. Contra el deseo de la propia autora, el foco sigue puesto en su na-

---

<sup>4</sup> De hecho, la primera retrospectiva de la artista tiene lugar en La Haya. Para consultar un extracto de las obras expuestas y la lista de precios, véase Hannah Höch: «Catalogus» (1929), ABG, BG-HHC H 1763/79.

<sup>5</sup> Recién llegada a Berlín, Höch mandó a su hermana un catálogo del grupo Der Blaue Reiter en el que había subrayado un par de fragmentos escritos por Franz Marc y Wassily Kandinsky con el objetivo de que su hermana se los enseñara a su padre. Véase DER BLAUE REITER: *Ausstellungskatalog* (Berlín, Der Sturm, 1912), ABG, BG-HHC 498/79. Además, estaba en posesión del sexto ejemplar de entre los trescientos numerados y firmados por Kandinsky de su libro *Klänge*. Véase Wassily KANDINSKY: «Werbeblatt für das Buch *Klänge*», ABG, BG-HHC D 3119/79, 1912/1923.

<sup>6</sup> Höch en Heinz OHFF: *Hannah Höch...*, p. 29.

<sup>7</sup> Juan Vicente ALIAGA (coord.): *Hannah Höch*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Aldeasa, 2004. Las publicaciones vinculadas a la retrospectiva en Estados Unidos están disponibles en la página del museo, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/241> (consultado el 30 de marzo de 2024).

turalidad de mujer «excepcional» en el contexto de una vanguardia eminentemente masculina<sup>8</sup> y en su inestable relación con el pintor Raoul Hausmann<sup>9</sup>. Este tipo de aproximaciones reducen su contribución a los años de auge del Dada<sup>10</sup> (1919-1921) y, al vincularla casi de manera automática con Hausmann e iluminar solo los agravios que sufrió por su condición de mujer (que los hubo), dificultan ver su alto grado de imbricación en los escenarios más relevantes de la vanguardia y el reconocimiento que ya en vida se le profesó por parte de firmas de gran renombre. El catálogo de la exposición en el Reina Sofía constituye una feliz excepción en la que pueden en-

<sup>8</sup> Sobre el hecho de considerar a las mujeres pensadoras o artistas como individuos «excepcionales» en el contexto de su época y de su género, y los problemas metodológicos que ello plantea, véanse Georgina RABASSÓ y Rosa RIUS: «Pensadoras/filósofas», en Á. Lorena FUSTER (ed.): *Palabras clave. Reflexiones para Fina Birulés*, Barcelona, Icaria, 2020, pp. 145-155, y Á. Lorena FUSTER y Fina BIRULÉS: «A Feminine and Feminist Story of Transmission», en Elena LAURENZI y Manuela MOSCA (eds.): *A Female Activist Elite in Italy (1890-1920)*, Londres-Nueva York, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 227-243.

<sup>9</sup> La correspondencia entre Hausmann y Höch prueba que hubo episodios de violencia física, pero también que ella cultivó todas las relaciones que inició a través de él de manera autónoma y duradera durante décadas. Para evitar la revictimización de la artista, me parece importante no dar una importancia excesiva a la influencia de Hausmann, sin duda mucho menor que la de otros amigos como Kurt Schwitters, Johannes Baader, Salomo Friedländer o Jean Arp. La propia artista describió su relación con Hausmann como un tiempo de aprendizaje «difícil y doloroso». Véase Suzanne PAGÉ: «Interview avec Hannah Höch», en Hannah HÖCH: *Hannah Höch: Collages, Peintures, Aquarelles, Gouaches, Dessins*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1976, p. 30. Y se cuidó de no darle demasiado espacio en la versión publicada de su biografía. Véase Heinz OHFF: *Hannah Höch...*, p. 23.

<sup>10</sup> Aunque el *Diccionario* de la Real Academia Española considera la palabra *dadá* como aguda y sin inicial mayúscula, me parece más adecuado escribirla sin tilde por varios motivos. En primer lugar, para evocar la sensación de poca familiaridad que genera su condición de extranjerismo, tal como se refieren a él sus «descubridores», las y los dadaístas del Cabaret Voltaire. Véase Dietmar ELGER: *Dadaísmo*, traducción de Pablo Álvarez Ellacuría, Colonia, Taschen, 2004, p. 11. En segundo lugar, porque así recuerda al sonido que hace un bebé cuando balbucea, esto es, a un tipo de comunicación humana no inteligible pero expresiva. Además, la traducción por «Dada» es también fiel a la opinión de Höch, para quien la palabra está rodeada de un aura mágica que provoca un gran efecto fonético por lo «ridícula» y «entrañable». Véase Hannah HÖCH: «Erinnerungen an DADA: Ein Vortrag», en Hanne BERGIUS *et al.*: *Hannah Höch 1889-1978: Ihr Werk, Ihr Leben, Ihre Freunde*, Berlín, Argon, 1989, p. 201. Finalmente, al optar por no castellanizar la palabra, me parece menos confusa la mayúscula inicial para no confundirla con la forma del femenino singular del participio *dado*.

contrarse aportaciones basadas en el archivo de la artista<sup>11</sup>. Y hace apenas un año se publicó la compilación *Dos mujeres con gato: escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten* en la que, junto con Isabel García Adánez, traduje al castellano documentos inéditos incluso en lengua alemana<sup>12</sup>. Con todo, se echa en falta una mayor contextualización de su obra escrita y una discusión en profundidad con la literatura secundaria en alemán al respecto, menos accesible pero a menudo más fiel a las fuentes<sup>13</sup>.

Con la voluntad de solventar parte de este vacío, y de emplearlo como catalizador para una reflexión metodológica de mayor alcance, en este artículo me centro en la figura de Höch a propósito de su experiencia de las dos guerras mundiales. A través de un recorrido por fuentes primarias muestro, en primer lugar, que su toma de conciencia política está estrechamente ligada al estallido de la Primera Guerra Mundial. Después, advierto que su mirada sobre la contienda de 1939 está tamizada por su experiencia de la posguerra de 1919. Y, por último, y como aportación central del trabajo, apunto la posibilidad de hacer lectura en clave política de uno de los lugares comunes que acompañan a su trayectoria, a saber: su dedicación, desde 1939, al cuidado de su jardín doméstico en Heiligensee, a las afueras de Berlín.

El hecho de tomar como eje de análisis su vivencia y sus reflexiones a propósito de ambas contiendas me permite elaborar una narración que se aleja de su presunta condición de «mujer excepcional» y que, por el contrario, vincula su biografía al destino colectivo de la Europa del momento. A su vez, me sirve de estrategia para cuestionar la comprensión mayoritaria de Höch, que la considera una artista «menos política» que sus camaradas mascu-

---

<sup>11</sup> En particular, y a propósito de la década de 1920, véase el artículo de María MAKELA: «By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context», en María MAKELA y Peter BOSWELL (dirs.): *The Photomontages of Hannah Höch*, Alemania, Walker Art Center, 1996, pp. 49-79; también la cronología elaborada por Kristin Makhholm para el mismo volumen (pp. 185-210).

<sup>12</sup> Isabel GARCÍA ADÁNEZ y Andrea PÉREZ-FERNÁNDEZ (eds.): *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten*, España, Tres Hermanas, 2023.

<sup>13</sup> En particular, cabe destacar los trabajos de Jula Dech, Ellen Maurer y Hanne Bergius. Los ensayos de esta última están disponibles en línea, <http://www.hannebergius.de> (consultado el 30 de marzo de 2024).

linos y, por ende, no merecedora de ocupar un papel relevante en la historia social de su tiempo más que como «reflejo», a través de sus obras, de acontecimientos protagonizados por otros actores. En definitiva, este análisis pretende hacer visible la dimensión política de su vida y obra, dos facetas difícilmente separables para una vieja dadaísta, a partir de elementos de análisis tradicionalmente relegados al ámbito de lo «no político».

## La Gran Guerra y el despertar de la conciencia política

A medida que la Hannah Höch adulta reparó en su propia relevancia en el panorama artístico internacional, se esforzó por transmitir su obra en espacios de distinta naturaleza y extensión. En la inmensa mayoría de los casos, sus explicaciones respondían a peticiones ajenas, por lo que a menudo contienen repeticiones o adquieren un tono algo impresionista. En todas ellas se transparenta, no obstante, el carácter casi fundacional que otorga a la experiencia de la Gran Guerra como un punto de inflexión que la llevaría, en sus propias palabras, a vivir «de un modo conscientemente político» a partir de entonces<sup>14</sup>.

El estallido de la contienda en 1914 llegó a sus oídos por boca de unos turistas ingleses. Junto con cuatro compañeros de la Escuela de Artes y Oficios que, como ella, habían sido becados, Höch se dirigía a la exposición sobre industria y diseño organizada por la asociación Werkbund a orillas del Rin. Por aquel entonces, tenía veinticinco años y la noticia supuso un duro golpe personal:

«En el contexto de los ingrátidos años de juventud, y estando yo implicada con gran pasión en mis estudios, esta catástrofe significó el colapso de la que entonces era mi visión del mundo. De inmediato comprendí las consecuencias para la humanidad, y para mí en particular, y sufrí mucho por la alegre partida a la guerra de todo mi entorno»<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Höch en Heinz OHFF: *Hannah Höch...*, p. 11.

<sup>15</sup> Hannah HÖCH: «Mi vida en un vistazo», en Isabel GARCÍA ADÁNEZ y Andrea PÉREZ-FERNÁNDEZ (eds.): *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten*, España, Tres Hermanas, 2023 p. 58.

Tal como ella misma señala, la catástrofe supuso una interrupción en sus estudios; y no era la primera vez. Cuando sus inquietudes artísticas dejaron de ser un pasatiempo infantil<sup>16</sup> y se proyectaron al mundo profesional, su padre, Friedrich Höch, que participaba del clima de opinión «burgués» de la época, según el cual las mujeres jóvenes debían casarse y no estudiar arte<sup>17</sup>, trató de disuadirla. Primero, haciéndola trabajar para él como contable en la oficina de su compañía de seguros. Y después, obligándola a dejar sus estudios a los quince años para hacerse cargo de su hermana pequeña Marianne<sup>18</sup>.

No es de extrañar que, en este contexto, y siguiendo el ejemplo de su amiga Maria Uhden, también futura pintora<sup>19</sup>, Höch abandonase su ciudad natal para trasladarse a la capital alemana y convertirse en artista o, cuando menos, en artesana, tal como se esperaba de su género<sup>20</sup>. A pesar de una breve interrupción al estallar la guerra que la obligó a volver a Gotha por unos meses, las escuelas de arte retomaron sus clases a principios de 1915. Las camas llenas de heridos, recuerda, se hacían hueco en los amplios pasillos del llamado *Museum*, su escuela, que sirvió de hospital militar<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> La artista vincula su interés por las artes a su infancia. Su madre ya tenía «modestas ambiciones artísticas» y pintaba óleo a partir de modelos, véase *ibid.*, p. 57. Y su padre, Friedrich, recogía vainas de guisantes abiertas y zanahorias para que sirvieran de modelo a los dibujos de su hija, véase Höch en Heinz OHFF: *Hannah Höch...*, p. 10.

<sup>17</sup> Hannah HÖCH: «Mi vida en un vistazo...», pp. 57-58.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>19</sup> Para Höch, Maria Uhden (1892-1918) será una de las puertas de entrada a los círculos expresionistas. Amiga de la infancia con la que compartía la ilusión por ser artistas, Uhden se marcha un año antes que ella y en una carta desde Múnich le explica que está decidida a dedicarse a las artes y oficios y que planea establecerse en Berlín de forma permanente. Véase Carta de Maria Uhden a Hannah Höch (20 de junio de 1913), ABG, BG-HHC K 553/79.

<sup>20</sup> A pesar de que quería ser pintora, la desaprobación paterna y la influencia de la tradición, que no consideraba a las mujeres aptas para dedicarse a las bellas artes, hicieron que Höch, según ella misma explica, no se atreviera a solicitar la entrada en la Academia, que formaba al alumnado para que cultivara las artes elevadas (*hoben*) o libres (*freien*), y optara, en cambio, por las artes aplicadas. Sobre esta cuestión arroja luz en su biografía de la artista Cara SCHWEITZER: *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch*, Berlín, Osburg Verlag, 2011, pp. 14-17.

<sup>21</sup> Höch en Heinz OHFF: *Hannah Höch...*, p. 12.

Pero la guerra no solo tuvo para Höch una dimensión personal. También constituyó un momento de politización temprana que, como en el caso de tantas otras firmas de la época, desembocó en un rechazo abierto a la política militarista del viejo Imperio alemán que, a excepción de los socialistas independientes (USPD) y el futuro Partido Comunista Alemán (KPD), pocos grupos políticos se habían atrevido a condenar<sup>22</sup>. Recuérdese, a modo de ejemplo, el testimonio de Käthe Kollwitz, que, en el mismo año en el que era nombrada primera mujer miembro de la Academia de las Artes de Prusia, en 1919, se integró en la organización pacifista alemana más importante durante la guerra, la *Hauptausschuss des Bundes Neues Vaterland*. Kollwitz, que había perdido a su hijo Peter en el frente, dejó escrito en sus *Diarios* que, a pesar de que ella apoyaría electoralmente al socialismo mayoritario (al Partido Socialdemócrata de Alemania [SPD], que había aprobado los créditos de guerra), eran los independientes, los comunistas, quienes, de haber tenido el poder necesario, «habrían impedido la guerra»<sup>23</sup>.

Por su parte, los dadaístas de Berlín, también imbuidos del impulso pacifista, se alinearon de manera explícita con las tesis comunistas. La propia Höch escribía en una carta a su hermana que, desde un punto de vista político, sabían que solo el bolchevismo podía hacer «que este sucio carro que es Europa (o, mejor dicho, la humanidad entera) [echara] a rodar de nuevo»<sup>24</sup>. La guerra, según reflexionó décadas después, había dejado un «vacío»<sup>25</sup>. Y, en él, avivado por la agitación revolucionaria del cambio de siglo, Dada

---

<sup>22</sup> George Grosz, a quien Höch apreciaba y admiraba como artista, describe su experiencia en el frente y su posterior desilusión en su autobiografía: «Cuando todo hubo terminado [...], cuando todo se había hecho añicos, no quedaron en mi fuero interno ni en el de casi todos mis amigos más que el asco y el horror. Al fin y al cabo, mi destino me había llevado a ser artista y no mercenario de guerra». Véase George GROSZ: *Un sí menor y un no mayor*, traducción de Helga Pawlowsky, Madrid, Capitán Swing, 2011, p. 151. A propósito del legado de la Gran Guerra en Alemania, véanse las fuentes primarias recogidas en Anton KAES, Martin JAY y Edward DIMENBERG (eds.): *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1994, pp. 5-34.

<sup>23</sup> Käthe KOLLWITZ: *Diarios 1908-1943*, traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Hermida, 2018, p. 132.

<sup>24</sup> Carta de Hannah Höch a Grete Höch (s. d.), ABG, BG-Ar 14/98,23, traducción propia.

<sup>25</sup> Hannah HÖCH: «Erinnerungen an DADA...», p. 204.

«estalló [...] como una suerte de obituario negativo de un estado y una forma de vida que acababan de perecer junto con su correspondiente visión del mundo»<sup>26</sup>.

La interpretación de la Gran Guerra como un detonante del hundimiento del imaginario de la Alemania guillermina queda plasmada en el relato de Höch «Viaje a Italia», inspirado por un viaje que hizo poco antes. Se trata de una adaptación explícita del *Italienische Reise* de Goethe, que podría ser descrito como un *Bildungsreise*, es decir, como un viaje de formación en el que su protagonista adquiere conocimientos a partir de la mera experiencia de ver mundo. Heredera de la vieja costumbre del *grand tour* que hacían los jóvenes europeos de clase alta al alcanzar la mayoría de edad, esta excursión resultaba ya asequible para las clases medias (como en el caso de Höch) gracias a la ampliación de la red de ferrocarriles a mediados del siglo XIX.

Al evocar el clásico de Goethe desde su experiencia personal, Höch cambia por completo la naturaleza de la intervención. Su irónico relato, en forma de «grotesca»<sup>27</sup>, combina las observaciones sobre el paisaje con impresiones acerca del comportamiento de las gentes que pueblan las distintas localizaciones. A pesar de su tono desenfadado, y según argumenta con acierto Melissa Johnson, la forma y el contenido del relato se ponen al servicio de un único objetivo: la transmisión de un sentimiento de «discontinuidad» con el pasado reciente, frente a la sensación de continuidad que se esforzaba por trasladar Goethe<sup>28</sup>. Si este último saca a colación el lago de Garda para reflexionar sobre la ligadura entre su tiempo y la antigua Roma<sup>29</sup>, Höch define este territorio como «un elo-

---

<sup>26</sup> Hannah HÖCH: «Mi vida en un vistazo...», p. 59.

<sup>27</sup> Grotesca como género literario que combina la representación distorsionada de la realidad con rasgos humorísticos y terroríficos. Dos personas muy cercanas a ella lo cultivaron: el filósofo Salomo Friedländer («Mynona») y Til Brugman. Esta última publicó en 1935 una compilación de grotescas con ilustraciones de Höch. Véase Til BRUGMAN y Hannah HÖCH: *Scheingebacktes*, Berlín, Die Rabenpresse, 1935.

<sup>28</sup> Melissa JOHNSON: «Italy zerwühlt: Hannah Höch's Dadaist "Italienreise"», *Colloquia Germanica*, 46(3) (2013), p. 305.

<sup>29</sup> Johann Wolfgang GOETHE: «Torbole, den 12. September, nach Tische», en *Italienische Reise*, Projekt Gutenberg, <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/italien/ital122.html> (consultado el 31 de marzo de 2024).

cuenta testigo de la labor cultural de ese maravilloso invento que es el “lanzagranadas”»<sup>30</sup>. Y alude a los impactos de los variopintos artefactos que había producido la guerra «justo en el medio» de los Dolomitas<sup>31</sup>.

Al leer «Viaje a Italia» con las «gafas dadaístas» del momento, su testimonio resulta en una síntesis irónica de la principal crítica de la izquierda weimariana al SPD: su apuesta por el militarismo y su naturaleza continuista con el anterior régimen monárquico<sup>32</sup>. Ejemplo de ello es el momento en el que Höch ironiza acerca del poco aprecio que el reinado de Guillermo II tuvo por la cultura y el patrimonio alemán, que pasarían a un segundo término si de ello dependiera la victoria bélica. «[E]l Káiser Guillermo habría empleado todas las telas de oro de los mosaicos como calderilla para jugar a la guerra otros tres años más», escribe, y apostilla que «también los cuatro caballos romanos se los habría fundido, como mandó hacer con las campanas de las iglesias alemanas: las balas valen más que el arte antiguo»<sup>33</sup>.

Como es habitual en el estudio del pensamiento femenino, el desconocimiento y la falta de contexto que envuelven hoy a esta grotesca escrita por Höch, en otras palabras, su «no transmisión», no se corresponden con una falta de repercusión en vida. Höch leyó este texto en una velada que compartió con Raoul Hausmann y Salomo Friedländer el 8 de febrero de 1921 en la Secession de Berlín, la sede del movimiento de artistas nacido del rechazo a las restricciones al arte contemporáneo impuestas por Guillermo II<sup>34</sup>. Y su intervención en esta *Grotesken-Abend* le valió el reconocimiento de un crítico del periódico *8-Uhr Abendblatt*, que la describió como la mejor de la noche y llegó a comparar su ingenio con el

<sup>30</sup> Hannah HÖCH: «Viaje a Italia», en Isabel GARCÍA ADÁNEZ y Andrea PÉREZ-FERNÁNDEZ (eds.): *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten*, España, Tres Hermanas, 2023, p. 73.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>32</sup> Höch habla de unas «gafas dadaístas que todo lo abarcan» en «Carta sobre el Dada», en Isabel GARCÍA ADÁNEZ y Andrea PÉREZ-FERNÁNDEZ (eds.): *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten*, España, Tres Hermanas, 2023, p. 106.

<sup>33</sup> Hannah HÖCH: «Viaje a Italia...», p. 77.

<sup>34</sup> Salomo FRIEDLAENDER, Hannah HÖCH y Raoul HAUSMANN: «Entrittskarte für den Grotesken-Abend», ABG, BG-HHC D 592/79.

de Heinrich Heine<sup>35</sup>. Además, «Viaje a Italia» salió publicado en el primer y único número de la revista del Novembergruppe, un influyente grupo de artistas cuyo nombre se inspiraba en la Revolución alemana de 1918 que desencadenó la caída de la monarquía<sup>36</sup>.

## Entre dos guerras: los años cuarenta bajo la lupa de 1918

La experiencia de la Gran Guerra y la lectura que de ella hicieron los entornos intelectuales y políticos de izquierdas constituyen un primer momento de politización para Höch. Una inclinación no necesariamente previsible para una joven criada en las comodidades de la vida burguesa y cuyo mayor deseo era convertirse en pintora.

Como no podía ser de otro modo, la violencia es uno de los tópicos que la artista frecuenta ya en la década de 1920, en la que produce la serie *Lucha eterna* (*Ewiger Kampf*), por ejemplo, en cuyos óleos el conflicto se escenifica como un *totum revolutum* de rostros desfigurados a caballo entre la vida y la muerte<sup>37</sup>. Sin embargo, la tematización de la violencia en su obra<sup>38</sup> es más profusa tras el estallido de la segunda contienda, durante su periodo de «exilio interior»<sup>39</sup>. De hecho, los años cuarenta pueden entenderse como otro momento de toma de conciencia política o, más bien, como un momento en el que cristalizan en Höch ciertas intuiciones previas, como la importancia de gozar de una serie de condiciones materiales para dedicarse a la actividad artística.

---

<sup>35</sup> Hannah HÖCH: *Eine Lebenscollage 1921-1945*, II(1), Berlín, Hatje Cantz Verlag, 1995, p. 29.

<sup>36</sup> Hans Siebert von HEISTER y Raoul HAUSMANN (eds.): *Veröffentlichung der Novembergruppe*, Hannover, Paul Steegemann, 1921.

<sup>37</sup> El estilo y la composición de esta serie se vienen con facilidad a la memoria cuando contemplamos el *Guernica*, que Pablo Picasso pintó una década después, y con quien es probable que Höch tuviera contacto.

<sup>38</sup> A propósito de esta cuestión, véase María Josep BALSACH: «Hannah Höch: el fotomontaje com a cartografía de la violència», *Communication Papers*, 6(12) (2017), pp. 93-103.

<sup>39</sup> El término «exilio interior» (*Innere Emigration*) se emplea para referirse a artistas, escritores o intelectuales que se opusieron al régimen nazi pero que no emigraron. Es un término que no está exento de crítica, véase: H. R. KLIENEGER: «The “Innere Emigration”: A Disputed Issue in Twentieth-Century German Literature», *Monatshefte*, 57(4) (1965), pp. 171-180.

Los años en torno a la Segunda Guerra Mundial no fueron un periodo liviano para Höch. Como consecuencia del auge del nacionalsocialismo, muchos de sus mejores amigos se exiliaron. Es el caso de Kurt Schwitters, Salomo Friedländer, Laszlo Moholy-Nagy u Otto Freundlich, que pereció en un campo de concentración. Para entonces, según explica Höch, todos evitaban ya socializar con sus viejos amigos para no «meterlos en problemas»<sup>40</sup>. Por su parte, ella se marchó del centro de Berlín, pero no del país. Una decisión que llama la atención al tratarse de alguien que por aquel entonces ya gozaba de sólidas amistades en el extranjero, y que pudo verse precipitada por dos factores. En primer lugar, por los graves problemas de tiroides que sufrió en torno a 1934, que la llevaron a pasar por una cirugía complicada<sup>41</sup>. Y, en segundo lugar y de carácter más decisivo, por su deseo de esconder una cantidad ingente de material considerado subversivo por parte de las autoridades nazis para evitar su destrucción.

La artista ya se sentía bajo sospecha en su casa de la Rubensstraße de Berlín. Su óleo *Los periodistas (Die Journalisten)* había aparecido impreso junto con otras tantas obras de sus amistades en las páginas de *Säuberung des Kunsttempels (La limpieza del templo del arte)*, el libro del propagandista nazi Wolfgang Willrich que sirvió de base para la exposición de arte degenerado de 1937<sup>42</sup>. Siegfried Kühl, un escultor que entabló amistad con ella cuando ya era una artista consolidada, recupera una anécdota que ilustra a la perfección su personalidad:

«En el cumpleaños de Hitler todo el mundo debía ondear la bandera nazi. Hannah Höch no quiso hacerlo, y esto dio de qué hablar en el vecindario. Le preguntaron por qué no colgaba la bandera, y ella alegó que no tenía bandera. Una vez, uno de los vecinos le trajo una bandera. Nunca la izó, y de algún modo fue capaz de salir adelante»<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Hannah HÖCH: *Umzug nach Heiligensee*, Berlín, Bezirksamt Reinickendorf, 2016, p. 19, traducción propia.

<sup>41</sup> Una referencia a ellos puede encontrarse, por ejemplo, en la carta de Thomas Ring a Hannah Höch (30 de julio de 1934), ABG, BG-HHC K 496/79.

<sup>42</sup> Wolfgang WILLRICH: *Säuberung des Kunsttempels: eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, Múnich-Berlín, J. F. Lehmann, 1937, p. 54.

<sup>43</sup> Siegfried KÜHL: «Hannah Höch in Berlin: Interview with Siegfried Kühl» (entrevistado por Mildred Thompson), *Art Papers*, 1 (1991), p. 11, traducción propia.

Por circunstancias como esta y tras al menos un par de intrusiones violentas en su hogar<sup>44</sup>, se hizo con una casa a las afueras de Berlín poco después del estallido de la guerra, el 10 de septiembre de 1939, a la que se mudó en noviembre del mismo año con su pareja de entonces, el pianista y diplomático Kurt Matthies, de quien se separó poco tiempo después. En Heiligensee, Höch pasó semanas enteras sin tener la ocasión de articular una sola palabra<sup>45</sup> y, aunque durante el periodo del Tercer Reich recibió al menos un encargo y gozó de varias ayudas públicas para mantenerse, su actividad profesional se redujo a la mínima expresión.

De hecho, la relación de Höch con el nacionalsocialismo podría resumirse como una transición desde la mirada satírica y distanciada al miedo. Si bien al principio le resultaba algo ajeno y caricaturesco<sup>46</sup>, más adelante sintió la necesidad de esconder su pasado y de ocultar sus ideas políticas para sobrevivir. Makela da un ejemplo paradigmático de esta transición cuando se refiere a su fotomontaje *El pequeño P.*, de 1931. El título se basa en una inscripción en la parte inferior de la obra, que combina la parte superior del rostro de un hombre adulto con un bebé que berrea. Sin embargo, el título original era «El pequeño Pg.», una referencia velada a un *Parteigenosse*, es decir, a un miembro del Partido Nacionalsocialista, que quedaría representado como una rabieta infantil. Por el tratamiento que habría recibido la imagen, parece claro que Höch, temerosa de las represalias, debió cambiar *a posteriori* el título del fotomontaje<sup>47</sup>.

Sus palabras denotan a menudo una comparación entre las dos posguerras: si tanto los años previos a la Gran Guerra como

---

<sup>44</sup> En 1932, Brugman y Höch reciben una visita «desagradable» en su piso, fruto de la cual desaparecen varios documentos. La literatura sugiere que fue por motivos políticos y que esto las llevó a mudarse a otro piso. Sobre esta cuestión, proporciona varias referencias María MAKELA: «By Design...», p. 79, nota 127.

<sup>45</sup> Hannah HÖCH: *Umzug nach...*, p. 8.

<sup>46</sup> Höch parodia de manera explícita a los nazis en sus fotomontajes entre 1931 y 1933, véase Peter BOSWELL: «Hannah Höch: Through the Looking Glass», en Maria MAKELA y Peter BOSWELL (dirs.): *The Photomontages of Hannah Höch*, Alemania, Walker Art Center, 1996, p. 15.

<sup>47</sup> Makela ha explicado que algunas de las críticas de Höch a los nazis incluidas en sus fotomontajes, como, por ejemplo, *Bäuerliches Brautpaar (Pareja de novios rural)*, también de 1931, denotan una asimilación parcial del racismo de la época, véase Maria MAKELA: «By Design...», p. 73.

el tiempo posterior a 1918 se caracterizan por la apertura y la «camaradería»<sup>48</sup>, los años de 1939 y la posguerra inmediata constituyen el epítome del aislamiento y la desconfianza en el prójimo. Los «crímenes» de la Segunda Guerra Mundial, en palabras de Höch, son «únicos debido a su magnitud»<sup>49</sup>. En su diario se encontraron restos de lo que parecían ser lágrimas sobre las notas acerca de la noche de los cristales rotos<sup>50</sup>. Y a sus ochenta y siete años recordaba cómo su generación se había prometido evitar que la historia de 1914 se repitiera y, sin embargo, se vio abocada a otra guerra en menos de tres décadas. Lo cierto es que, frente al entusiasmo de los años veinte, tanto ella como muchas de sus amistades se sintieron impotentes para salir de la miseria después de 1945, quizá en parte por aquella sensación de fracaso colectivo<sup>51</sup>.

Finalmente, y aunque no es objeto del artículo profundizar en ello, cabe tener presente que el contexto de la Guerra Fría sobrevuela gran parte del proceso de despolitización de la obra de Höch, incluso cuando este se da en boca de la propia artista. La primera vez que expuso sus obras una vez terminada la guerra, lo hizo de la mano de la Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, una organización cultural antifascista que en noviembre de 1947 sería prohibida por los aliados por sus tendencias comunistas. De igual modo, la revista satírica *Ulenspiegel*, en la que publicó algunos de sus trabajos, también acabaría recibiendo presiones por parte de los licenciados estadounidenses por ser demasiado «izquierdista»<sup>52</sup>. En un contexto tal, negar cualquier vinculación

---

<sup>48</sup> Höch en Suzanne PAGÉ: «Interview avec...», p. 26.

<sup>49</sup> Höch en Edouard RODIT: *More Dialogues on Art*, Santa Barbara, Ross-Erikson, 1984, p. 110, traducción propia.

<sup>50</sup> Hannah HÖCH: *Eine Lebenscollage...*, p. 609.

<sup>51</sup> Así lo explica en una entrevista con Bernd Baader, sobrino del dadaísta amigo de Höch Johannes Baader. Bernd BAADER: «Bei Hannah Höch», Bayern 2, audio en <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-baader-bei-hannah-hoech-berlin-heiligensee-100.html> (consultado el 1 de abril de 2024).

<sup>52</sup> Para dos cronologías sobre estas organizaciones, véanse las efemérides de Christoph VORMWEG, «“Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands” gegründet», en <https://www.deutschlandfunk.de/vor-75-jahren-kulturbund-zur-demokratischen-erneuerung-100.html> (consultado el 1 de abril de 2024), y Andrea WESTHOFF: «Erste Ausgabe des “Ulenspiegel”», retransmitidas en Deutschlandfunk el 3 de julio y el 24 de diciembre de 2020, respectivamente, en

pasada con el comunismo era, allende la honestidad con la que se hiciera, una estrategia ganadora.

## El tópico del jardín: ¿un lugar de retiro del mundo?

Desde su traslado a Heiligensee, en 1939, hasta su muerte en 1978, el cuidado y la perseverancia con que Höch se dedicaba al jardín de su casa llamó la atención de todo el vecindario. No solo por su ingente vegetación: la propia disposición de la flora hacía de él una especie de «*collage* natural» en permanente crecimiento, por decirlo con las palabras de su biógrafo, Heinz Ohff<sup>53</sup>.

No sorprende, entonces, que las referencias al jardín sean más que abundantes en la literatura secundaria sobre la artista. Sin embargo, en ellas se advierte una tendencia a la despolitización que reduce el espacio a un lugar de retiro, a una suerte de *vergel* en cuya sombra la (anteriormente) «peligrosa dadaísta» habría abrazado, en paralelo a su madurez y adquisición de experiencia vital, una vez más sosegada. Esta manera tan extendida de entender el espacio del jardín se ha manifestado en documentos de distinto cuño. Un ejemplo muy influyente es la entrevista que el poeta norteamericano Edouard Roditi le hace en diciembre de 1959 como parte de su serie de conversaciones con artistas de renombre del siglo xx. La edición escrita de la entrevista da comienzo con una descripción del paisaje recóndito y bucólico que el entrevistador divisa al llegar a la casa en un cálido día de julio. Una vivienda difícil de divisar incluso para los ciudadanos berlineses:

«el vecindario al completo parecía tan profundamente dormido como en un cuento de hadas. Hannah Höch, una mujer canosa en sus casi setenta años, vivaracha y delgada, corrió por el sendero del jardín para abrir la puerta en cuanto llamé [...].

Edouard RODITI: Cuando les pedí consejo, muy pocos de mis amigos berlineses tenían idea de cómo llegar hasta aquí. [...].

---

<https://www.deutschlandfunk.de/vor-75-jahren-erste-ausgabe-des-ulenspiegel-satire-als-100.html> (consultado el 1 de abril de 2024).

<sup>53</sup> Höch en Heinz OHFF: *Hannab Höch...*, p. 7.

Hannah HÖCH: [...] me mudé a Heiligensee en 1938, justo antes de la guerra, porque esta parte de Berlín es muy tranquila y poco conocida. [...] Si me hubiera quedado en Friedenau, el trabajo de toda mi vida habría sido destruido en un ataque aéreo.

ER: ¿Pero no se sentía muy aislada aquí?

HH: En aquellos años me hubiera sentido sola en cualquier lugar de Berlín»<sup>54</sup>.

De manera significativa, la conversación termina con una analogía entre la Höch joven y la Höch anciana, aderezada con apreciaciones estéticas tales como el tono gris del cabello, que implícitamente contrasta con el corte al estilo *bubi* que Höch lucía en torno a 1920, en calidad de una «nueva mujer» (*Neue Frau*) berlinesa de aspecto andrógino:

«La peligrosa anciana revolucionaria de Heiligensee interrumpió entonces nuestra conversación para preparar café, [...] resultaba difícil creer que esta gentil artista de cabello gris, tan en su salsa en su jardín suburbano, hubiera sido una vez una joven escandalosamente subversiva en un mundo del arte que floreció en la jungla de asfalto del Berlín metropolitano entre 1917 y 1925»<sup>55</sup>.

Como puede verse en el fragmento citado, el autor establece una oposición entre el jardín (naturaleza) y el asfalto (civilización). En este último escenario, en el Berlín de entreguerras, se encuadra a lo largo de la entrevista toda la actividad política de la artista: su membresía dadaísta, sus contactos con otras tantas figuras de la izquierda revolucionaria, sus viajes... Por contra, el jardín deviene un lugar de retiro en el que una Hannah Höch hastiada abandona la vida pública para dedicarse a la vida contemplativa, en la que la anciana se encuentra ya «tan en su salsa».

El tópico del jardín figura también en la biografía que Ohff escribe de la artista, la única en diálogo con ella y bajo su supervisión. Para este crítico de arte, Höch puede definirse como «Dada + jardín», esto es, como una síntesis entre el carácter subversivo del movimiento de vanguardia que planteó la abolición del arte y el para-

---

<sup>54</sup> Edouard RODITI: *More Dialogues...*, pp. 95-96.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

digma de los cuidados y la atención a las pequeñas cosas. No en vano «El jardín» es el primer apartado de la biografía, seguido de «La vida», «Las amistades» y «La obra»: opera a modo de presentación y, por así decirlo, de «sello» personal de la artista. Vendría a solventar la ausencia de una «marca personal»; una laguna bien conocida por Höch, que siempre supo que su obra no era fácil de sintetizar debido a la diversidad de estilos, técnicas y temáticas que abarcaba<sup>56</sup>.

Esta narrativa de identificación de la artista con su jardín quedó bien consolidada en el documental *Hannah Höch: jung geblieben*, que da comienzo con una secuencia en la que ella camina a través del vergel mientras su voz en *off* describe cómo el espacio cambia con el paso de las estaciones<sup>57</sup>. Una década después, sobre los hombros de estos precedentes, Suzanne Pagé, por aquel entonces directora del Museo de Arte Moderno de París, dialogaba con Höch con motivo de una retrospectiva. En esta conversación, la entrevistadora describe su casa en los términos de un «monasterio» que habría de servirle para «aislarse» de la zozobra propia de aquella época<sup>58</sup> —de los bombardeos y la posterior Guerra Fría—.

Pero ¿es el jardín para Höch (solo) un espacio de retiro? A continuación, me serviré de una serie de fuentes primarias poco atendidas para desmentir esta lectura dicotómica, según la cual la figura del jardín contradice (o incluso supera) su pasado revolucionario, presagiando, por así decir, una forma «menos política» de estar en el mundo.

### Tres lecturas políticas del jardín de Höch

En lo que sigue, propondré tres lecturas del jardín que permiten, por un lado, entender su significado sin relegarlo al plano de lo anecdótico y, por otro lado, establecer una continuidad con el compromiso político de Höch, más vinculado a sus años de juven-

<sup>56</sup> Höch en Edouard RODITI: *More Dialogues...*, p. 109.

<sup>57</sup> Hans CÜRLIS (dir.): *Hannah Höch: Jung geblieben*, 1968-1969. Documental producido por Kulturfilm-Institut GmbH (Berlín), distribuido por Adria Film-Verein HmbH & Co. KG (Múnich). Visionado por cortesía del archivo fílmico del Bundestag, Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w und Farbe, 278 m (= 10'10").

<sup>58</sup> Suzanne PAGÉ: «Interview avec...», p. 23.

tud. El jardín puede leerse, en este orden, como el perfecto ejemplo de las condiciones materiales necesarias para la creación artística; como un espacio de experimentación científica y artística, y, en tercer lugar, como un archivo clandestino.

Las palabras de la artista permiten esclarecer la primera lectura, pues ella misma reflexiona sobre el significado de su jardín en unas notas sin fechar que una de sus hermanas facilitó a la galería de arte Remmert und Barth, y que parecen ser una preparación del ya mencionado documental sobre ella. Se trata de una lista de cuatro puntos en los que describe los beneficios que le otorga dicho espacio. El primero de ellos reza: «[El jardín] 1. Cuida de mi salud física. Al darme la oportunidad de abastecerme con alimentos relativamente poco tóxicos, me mantiene sana y productiva [*leistungsfähig*]»<sup>59</sup>.

Pero si Höch acepta la comparación entre su casa y un monasterio es solo por lo que respecta a su carácter autárquico. En efecto, aquella *propiedad*, una palabra que nunca se habría atrevido a soñar hacer suya<sup>60</sup>, le permitía aprovisionarse de alimentos en los momentos de mayor carestía durante la guerra. En torno a 1944, en una carta a la librera Gertrud Ring, le cuenta que su casa ha quedado completamente a su medida. A pesar de los bombardeos, que pasa sola en un pequeño sótano, Höch cultiva un huerto «con amor y energía», se ha hecho con cuatro gallinas para alimentarse y, lo más importante, sigue trabajando<sup>61</sup>. Asimismo, ante las preguntas de Pagé en su entrevista de los años setenta, siente la necesidad de dilucidar que los acontecimientos relativos a la Gran Guerra la llevaron a valorar la importancia de cierto factor de «equilibrio» vinculado al bienestar corporal y mental, que le permitiera «crear las condiciones» para prosperar y llevar a cabo su trabajo artístico<sup>62</sup>. Pero ello no significa permanecer aislada: su «vigoroso interés» por todo lo que ocurre le permite participar

<sup>59</sup> Hannah HÖCH: «El jardín», en Isabel GARCÍA ADÁNEZ y Andrea PÉREZ-FERNÁNDEZ (eds.): *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten*, España, Tres Hermanas, 2023, p. 69.

<sup>60</sup> Hannah HÖCH: *Eine Lebenscollage...*, p. 637.

<sup>61</sup> Carta de Hannah Höch a Gertrud Ring (marzo-abril de 1944), ABG, BG-HHC K 3997/79.

<sup>62</sup> Hannah HÖCH: «Notizen zum Interview Suzanne Pagé» (mediados de noviembre de 1975), ABG, BG-HHC H 107/79.

«en todo aquello que [le] parece importante»<sup>63</sup>. De hecho, sabemos que durante la guerra no dejó de escuchar las noticias a través de la radio, y que dejó constancia en su diario de los distintos eventos que acontecieron.

En una segunda lectura, el jardín puede verse como un espacio de aprendizaje y de experimentación, también artística, en el que Höch termina por convertirse en una «horticultora autodidacta»<sup>64</sup>. Habiendo aprendido a cuidarlo de la mano de su padre, ya en sus primeros años de vida, la comprensión de los «secretos» de la biología era en sí misma una actividad placentera para ella<sup>65</sup>. Durante sus años en Heiligensee compró semillas y experimentó con la propagación de los cactus, al tiempo que recogía plantas de las calles de la zona y recibía otras muchas como regalo de otras personas residentes en el vecindario. La que fue su última médica, Renate Klesse, dejó escrito sobre Höch que le encantaba establecer contacto con quienes tenían jardines equivalentes: «siempre hubo un entusiasta intercambio de experiencias, esquejes y semillas»<sup>66</sup>. No sorprende que, tras su muerte, se encontraran su casa repleta de tubos de cristal con semillas variadas, libros de jardinería y numerosos artículos de periódico y páginas de calendario, todo ello, junto con una libreta (*Gartenbuch*) en la que la artista también tomaba nota de sus pesquisas<sup>67</sup>. Explorar su deseo de aprender, también en un sentido científico, nos lleva a una dimensión de Höch menos conocida pero cuyas huellas, aunque no podemos ahondar en ellas aquí, permanecen en su obra en forma de un diálogo implícito con la ciencia que le era contemporánea, de dibujos y recuerdos de los hitos de la carrera espacial o del registro de estos acontecimientos en su *Retrato de una vida (Lebensbild)*<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> Suzanne PAGÉ: «Interview avec...», p. 23.

<sup>64</sup> Así la describe Gesine Sturm, trabajadora de la Oficina de Protección de Monumentos de Berlín. Véase Sturm en Hannah HÖCH: *Umzug nach...*, p. 33.

<sup>65</sup> Hannah HÖCH: «Notizen zum Interview...».

<sup>66</sup> Klesse en Hannah HÖCH: *Umzug nach...*, p. 82.

<sup>67</sup> La libreta puede consultarse en el archivo físico de la Berlinische Galerie, BG-HHC H 1589/79.

<sup>68</sup> Para un análisis iconográfico de esta obra y una reflexión acerca de su carácter autobiográfico, véase Alma-Elisa KITTNER: *Visuelle Autobiographien, Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Wetzlar, Transcript, 2009, pp. 35-56.

Se trata, sin embargo, de una Höch en perfecta sintonía con la imagen que puede reconstruirse de ella en calidad de pionera del fotomontaje en el contexto de la República de Weimar. Si por algo destacó la artista fue por su capacidad para tejer redes de colaboración duraderas que pusieron en contacto, entre otras nacionalidades, a personalidades de Francia, Checoslovaquia, Países Bajos o Italia. Su «entusiasta intercambio» en el vecindario de Heiligensee no dista, entonces, del que había practicado en Berlín, París o La Haya dos décadas atrás. Este paralelismo no es ajeno a la propia artista, que explícita que las acciones de recoger y ensamblar son procesos que se aplican tanto a su trabajo artístico como al cuidado de su jardín, si bien sirven a propósitos distintos<sup>69</sup>. Esta lectura ofrece razones independientes para interpretar el jardín como lo hizo su biógrafo Ohff, como un *collage* más en el que Höch da rienda suelta a su imaginación para crear una obra viva y acorde a la técnica que nunca dejó de cultivar<sup>70</sup>.

Esta segunda lectura del jardín no es ajena al pensamiento y la experiencia de la artista. Encaja, por ejemplo, con su visión del trabajo artesanal, que siempre equiparó a las bellas artes en estatus e importancia<sup>71</sup>. En esta línea, cabe apuntar que, al referirse a los beneficios que le aportaba el jardín en la ya mencionada lista, Höch haga hincapié en su vertiente estética: «3. Genera tanta belleza, tantos colores y formas diferenciadas, finura y placeres estéticos embriagadores que sacia mi sed de perfección, grandeza y excepcionalidad»<sup>72</sup>. Y en no pocas ocasiones ensalza la manera en la que los motivos naturales devienen, en muchos hogares, una fuente de belleza cotidiana de primer orden. En su relato «La rosa seca y una calabacita», por ejemplo, se hace eco del valor que un bodegón creado a mano tiene para su autora<sup>73</sup>. En otra

<sup>69</sup> Hannah HÖCH: «Notizen zum Interview...».

<sup>70</sup> El concepto de este tipo de obra, en su casa y en permanente crecimiento, recuerda a la creación *Merzbau*, de su mejor amigo Kurt Schwitters.

<sup>71</sup> Véase, por ejemplo, Hannah HÖCH: «Del bordado», en Isabel GARCÍA ADÁNEZ y Andrea PÉREZ-FERNÁNDEZ (eds.): *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten*, España, Tres Hermanas, 2023, pp. 91-92.

<sup>72</sup> Hannah HÖCH: «El jardín», p. 69.

<sup>73</sup> Hannah HÖCH: «La rosa seca y una calabacita», en Isabel GARCÍA ADÁNEZ y Andrea PÉREZ-FERNÁNDEZ (eds.): *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten*, España, Tres Hermanas, 2023, pp. 153-154.

ocasión, en una conferencia pensada para ser pronunciada ante amas de casa, su mayor preocupación es mostrarles que, a pesar de que su día a día esté teñido por una congoja constante por no llegar a fin de mes, no deben renunciar a incorporar el arte en su vida<sup>74</sup>. Y para explicarles que no es necesario tener materiales nobles o conocimientos técnicos para añadir estímulos a su día a día que vayan en esta dirección, les pone el ejemplo de una mujer que daba espacio a su impulso creativo a través de sus escapates, que siempre decoraba con «cosas nuevas y maravillas ocultas», como musgo, panojas o violetitas cogidas seguramente del terraplén del tranvía<sup>75</sup>. Todos estos elementos conducen a ver el jardín desde un punto de vista artístico. Sobre todo durante el contexto de guerra e inmediata posguerra, en el que el dadaísmo se había proscrito y el fotomontaje político que cultivó durante la década de 1920 era sospechoso de «bolchevismo». Pese a todo, el aspecto desordenado y ecléctico del jardín, que apostaba por la hibridación y la superposición de materiales, ya enfrentaba la estética nacionalsocialista.

A modo de tercera interpretación, el jardín fue uno de los lugares escogidos por Höch para guardar parte de los objetos que se llevó con ella a Heiligensee y ponerlos así a buen recaudo de los soldados. La artista no podía soportar que aquellos «tesoros», que habían sido testigo de una época de gran libertad artística e intercambio entre distintos países y estilos, acabaran consumidos por el fuego de la censura<sup>76</sup>. Por ello, muchas de las cartas, manuscritos, fotografías, catálogos y obras con las que viajó a Heiligensee terminaron escondidos, ora detrás de la chimenea, ora dentro de cajas de madera y enterrados en el jardín. «Cuando ahora miro hacia atrás», reflexiona, «me sorprende de mi propia valentía o irresponsabilidad al preservar en mi casa todo el arte y la literatura “subversiva” del Dada»<sup>77</sup>. El jardín mismo es, entonces, una especie de gesto da-

---

<sup>74</sup> Hannah HÖCH: «La mujer y el arte», en Isabel GARCÍA ADÁNEZ y Andrea PÉREZ-FERNÁNDEZ (eds.): *Dos mujeres con gato. Escritos sobre las artes de Hannah Höch y Lu Märten*, España, Tres Hermanas, 2023, pp. 125-131.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>76</sup> Höch en Heinz OHFF: *Hannah Höch...*, p. 7.

<sup>77</sup> Edouard RODITI: *More Dialogues...*, p. 110.

daísta<sup>78</sup> de aspecto «degenerado», que contiene, en un sentido literal, obras calificadas como tal.

Estas tres miradas posibles al jardín de Höch podrían incluirlo en lo que Kenneth Helphand ha llamado «jardines desafiantes» [*defiant gardens*] en su estudio acerca de estos lugares en tiempos de guerra del primer tercio del siglo xx. Helphand emplea esta terminología para referirse a jardines creados en condiciones extremas, sean estas de tipo económico-sociales, culturales o ambientales (en el frente, en campos de concentración, en guetos, etc.). Estos lugares, argumenta, «representan una adaptación a circunstancias complicadas, pero también, desde otras dimensiones, podrían considerarse lugares de asertividad y de afirmación»<sup>79</sup>. Para este autor, los jardines no son un mero lujo o anexo decorativo. En determinadas condiciones adquieren funciones que dan cuenta de la capacidad de adaptación y de resistencia del ser humano; algunas de ellas, como el hecho de proveer de alimentos, ya han sido mencionadas a propósito de las reflexiones de Höch. Estas posibilidades «escondidas» o «reprimidas» de los jardines emergen, según argumenta Helphand, en situaciones extremas, en las que el ser humano conecta de nuevo con su entorno y despliega toda su creatividad<sup>80</sup>.

No en vano, en el caso de Höch, su jardín servía para mantenerla «equilibrada» en el contexto de «un mundo frenético y perdido en la multiplicidad sin fin», es decir, implicaba cierto componente de «domesticidad» ante un panorama adverso y salvaje, al oponerse a las «repugnantes refriegas» que se daban en el exterior<sup>81</sup>. Una descripción coherente con la sensación que producen este tipo de jardines:

«Cuando vemos un jardín improbable, experimentamos un *shock* de reconocimiento de la forma y de sus elementos, pero también un aprecio renovado por su poder de transformación para embellecer, reconfortar y transmitir significado a pesar de la incongruencia de su entorno. Los jardines se definen por su contexto; quizá cuanto más se aleja este último de nuestras expectativas, más significado cobra el jardín»<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> Heinz OHFF: *Hannah Höch...*, p. 8.

<sup>79</sup> Kenneth I. HELPHAND: *Defiant Gardens. Making Gardens in Wartime*, Canadá, Trinity University Press, 2006, p. 1, traducción propia.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>81</sup> Hannah HÖCH: «El jardín...», p. 69.

<sup>82</sup> Kenneth I. HELPHAND: *Defiant...*, p. 9.

Por ello, Helphand propone interpretar la «paz» que otorga el jardín no como la «ausencia de guerra», sino como un estado asertivo, en positivo, pues el jardín «no es solo retiro y respiro, sino también la afirmación de una condición, un modelo para ser emulado»<sup>83</sup>. En el caso particular de Höch, el jardín constituye, por así decir, una propuesta alternativa a la barbarie en la que, frente a la muerte, prima el nacimiento o, en sus términos, la «interminable creación de vida»<sup>84</sup>.

## Conclusión

A través de un recorrido por fuentes primarias, he argumentado que la experiencia de las dos guerras mundiales contribuyó de manera decisiva a la toma de conciencia política de Hannah Höch. En particular, me he centrado en mostrar que el tópico de su jardín en Heiligensee, que la literatura aborda desde el punto de vista de un lugar de retiro del mundo, puede leerse en clave política. Sin embargo, la comprensión del jardín como un espacio de autarquía, de experimentación y de archivo clandestino muestra la continuidad entre sus años de juventud y su madurez y, al hacerlo, advierte el nexo entre pensamiento y experiencia que planea toda su obra.

Por otra parte, la resignificación de un espacio tradicionalmente entendido como «no político» me lleva a esbozar dos conclusiones provisionales que van más allá de su caso particular. La primera tiene que ver con el modo en el que fuentes como las que empleo en el texto quedan con frecuencia relegadas a los márgenes de la narración historiográfica cuando se trata de comprender el pensamiento político de sus protagonistas. Se imponen, por el contrario, aquellos documentos en los que despuntan «registros oficiales de lo político», por decirlo en palabras de Marsha Meskimmon<sup>85</sup>, es decir, manifiestos, discursos públicos o tratados. Así, Höch, por no haber firmado los manifiestos colectivos o publicado artículos en vida que dieran cuenta de su orientación política de manera ex-

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>84</sup> Hannah HÖCH: «El jardín...», p. 69.

<sup>85</sup> Marsha MESKIMMON: «Art Is Not a Happy Decoration in the Corner, Is a Place Where Radical Ideas Emerge» (entrevistada por Andrea Pérez-Fernández), *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 29 (2023), p. 265.

plícita, ha sido considerada con mucha diferencia la integrante menos política del Dada. Su correspondencia, su obra y sus notas, en cambio, están colmadas de referencias que hacen de ella una figura de enorme valor para estudiar y comprender la política weimariana. Habida cuenta de los indicios que apuntan que históricamente las mujeres han tendido a cultivar estos géneros considerados menores y a expresarse en ellos, cabría preguntarse, entonces, el papel de este sesgo acerca de lo que es o no «político» en la menor representación del pensamiento femenino en el canon.

Ello me lleva a una segunda conclusión, que apunta a la relevancia que Höch otorga a la organización y transmisión de su archivo. De manera significativa, y a pesar de que el dadaísmo se concebía a sí mismo como un movimiento de manifestaciones eminentemente efímeras (en oposición al tradicional carácter eterno de las obras de arte), el esfuerzo de la artista por preservar su legado material resulta especialmente llamativo. En el cuidado con el que vela por la preservación de su legado y el de sus colegas se transparenta su deseo de transmitir las frágiles conquistas de su época<sup>86</sup>. Estos indicios del pasado nos permiten indagar en ellas, cuestionar sus lugares comunes y ver en qué medida Höch contribuyó a darles forma. En última instancia, y en sus propias palabras, la tarea principal del artista es ser un «filtro» a través del cual pasa su propio tiempo<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Empleo la perspectiva de Höch, por decirlo en palabras de Mónica Bolufer a propósito del género de la biografía, para «abordar temas y problemas históricos» a partir del recurso de la reconstrucción de una vida individual. «Pero también, y sobre todo, por su pertinencia historiográfica, en la medida en que pone a prueba, desde la perspectiva de una vida individual inscrita en su contexto y actuante sobre él, la validez de los modelos explicativos generales», véase Mónica BOLUFER: «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer*, 93 (2014), p. 87.

<sup>87</sup> Hannah HÖCH: *Life Portrait: A Collaged Autobiography*, Berlín, The Green Box, 2016, s. p. La reflexión recuerda a la valoración que hace Hannah Arendt a propósito de la biografía de Rosa Luxemburgo escrita por J. P. Nettel. En ella, elogia Arendt, la historia no aparece como un mero decorado, sino que es «como si la luz incolora del tiempo histórico fuera atravesada y refractada por el prisma de un gran personaje, de modo que en el espectro resultante se alcanza una unidad completa de la vida y del mundo», véase Hannah ARENDT: «A Heroine of Revolution», *The New York Review of Books*, 6 de octubre de 1966, pp. 21-27.