



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



## **Gradu Amaierako Lana**

# **EMAKUME DADAISTAK ETA GIZARTEAREN NORMATIBITATEAREKIN APURTZEA:**

**Emmy Hennings, Dada Baronesa  
eta Hannah Höchen produzioa**

**Egilea:** Oihane Biain Matxiñena

**Zuzendaria:** Haizea Barcenilla García

Artearen Historiako Gradua

Artearen Historia eta Musika Saila

Letren Fakultatea

2019/2020 ikasturtea

## LABURPENA.

XIX. mendeko azken urteetan eta XX. mendearen lehen erdialdean eman ziren gertaera desberdinek (gerra garaia besteak beste), eta artearen inguruan sistematikoki ezarrita zeuden arauetako desadostasunak abangoardia historikoen sorrera ahalbidetu zuten. Abangoardia hauen baitan jaio zen dadaismoaren mugimendua, “anti-arte”, eta orokorrean araututako guztiaren kontrako jarrera izango zuten balio iraultzaileak aldarrikatuko zituelarik, bai artisten bizitza pertsonaletan bai korronteak jorratu zituen disziplina ugarietan (musika, poesia, pintura...). Dadaismoak zoria eta absurdoa bezalako kontzeptuak zituen oinarri, indibidualtasuna eta harrokeria goraiatzeko zituen, eta umeen ikuspuntutik landutako errealitate bat aldarrikatzen zuen, berekoikeriari ere garrantzia emanaz.

Balio hain iraultzaileak aldarrikatzen zituen mugimendu honen barruko emakumeak ere historiografiak baztertuak izan ziren, gizonezkoen maitale edo laguntzaile paperetan ipini zituztelarik. Dena den, azken hamarkadetan generoaren ikuspegitik egindako ikerketek, artearen historiaren hutsuneak betetzeko asmoarekin, emakume dadaisten testigantzak eta garrantzia mahaigaineratu dituzte; Emmy Hennings, Dada Baronesa, eta Hannah Höchen bizipen eta arte produzioa besteak beste. Hiru emakume hauetako bakoitzak disziplina artistiko bat landu zuen gizartean ohikoak ziren jarrera edo ideiak kritikatzeko, betiere emakume dadaista bat izatea suposatzen zuen ikuspuntutik.

Emmy Hennings dadaismoaren sorreran parte hartu zuen artistetako bat izan zen, Kabaret Voltaireko izarra izatera iritsiz. Bere ibilbide artistikoan zehar hainbat disziplina desberdin jorratu zituen arren panpinen produkzioan eta literaturan gailendu zen; azken honetan, bere bizipen oinarritutako liburu bat idatzi zuelarik. Liburu horretan Alemaniako gizartea eta bizitzaren alde ilunaz mintzatu zen, bere bizitza ia osoa pobrezian eta bizileku finkorik gabe pasatu ostean. Bestalde, Dada Baronesak bere buruarengan zentratu zuen bere praktika artistikoa, bere identitatea dandysmoan landuz; horrela, generoaren inguruan aurre-ezarritako arauak apurtu nahi izan zituen, kontragero bat aldarrikatuz. Ideia hauek performance eta jarrera iskanbilatsuen bitartez helarazi nahi izan zituen, eta ondorioz, adibide asko bertako ikusleen testigantzak dira, baina beste asko, ordea, performancen bat-batekotasunagatik galdu dira. Azkenik, Hannah Höchek dadaismoak (berak barne) birsortutako argazki muntaketaren teknika landu zuen *Museo Etnografiko bateko* seriea osatzeko, non komunikabideetan legitimatzen zen emakume modernoaren ideia eta

primitibismoaren kontzeptua kritikatu zituen; hau da, gizartean errotutako emakume eta kolonizatutako gizarteen gaineko estereotipoen kontrako ideiak zabaldu nahi izan zituen.

## AURKIBIDEA

1. Sarrera metodologikoa	1
2. Testuingurua	1
2.1. Emakumeen egoera	7
3. Emmy Hennings eta literatura	8
4. Elsa Von Freytag-Loringhoven Baronesa eta performancea	13
4.1. Dandysmoa eta performancea	17
5. Hannah Höch eta fotomuntaketa	20
5.1. Fotomuntaketa: Generoa eta primitibismoa	22
6. Konklusioak	26
7. Bibliografia	27

## 1. Sarrera metodologikoa

Lan honen azterketa gaia emakume dadaisten bizipen eta proiektu edo ibilbideak dira, eta horretarako Emmy Hennings, Elsa Von Freytag-Loringhoven Baronesa, eta Hannah Höch artisten esperientzia pertsonalak ipini ditut abiapuntuan, dadaismoaren mugimendu eta orokorrean, artearentzat adierazgarriak izan zirelako.

Hirurek kritikatu nahi izan zuten gizarteak ezarritako normatibitatea haien esperientzia pertsonaletatik, eta horretarako, genero perspektiba batetik landutako diskurtso kritiko bat garatu zuten euren adierazpen artistikoetan: Henningsek literatura erabili zuen Alemaniako sistema judiziala eta gizarte kritikatzeko, Baronesak performatibitatea landu dandy izaeraren barruan, eta Höchek, aldiz, argazki muntaketak egin zituen genero eta primitibismoaren arteko loturak erakusteko. Horrela, lana lau ataletan banatuta dago, azaldutako hiru ideia horiek jarraituz, eta azkenik, konklusio batzuk emanez. Analisi honen helburua garaiko emakume artistek bizi izan zituzten egoera zail eta baldintza gogorak mahaigaineratzea da, eta baita haien artelan eta hauen oinarrian zeuden ideia aldarrikatzaileak erakustea.

Lan hau aurrera eramateko erabili dudana metodologia bibliografikoa izan da, garaiko iturri eta testigantzen bitartez egindako ikerketa eta liburu desberdinak erabili ditudalarik. Dena den, arazoak izan ditut zenbait momentutan, emakume hauen inguruko ikerketak oso berandu hasi baitziren egiten; gainera, kasu askotan (Henningsen kasuan adibidez) ia ez dira lanen testigantzak iritsi gaur eguneraino, edota Baronesaren performancen kasuan ez dira apenas dokumentatu (ikusleen partez iritsi dira gehienbat gugaraino).

Emakumeak izateaz gain, eta XX. mendeko testuinguruan horrek suposatzen zuen desberdinketaz gain, hirurek landu zituzten generoarekin lotutako ideia eta diskurtsoak; hau izan da analisiari genero ikuspegi bat ematearen arrazoia eta baita artisten aukeraketaren arrazoia, lana ideia horietan zentratuko delarik.

## 2. Testuingurua

Dadaismoak, beste hainbat mugimendurekin batera, abangoardia artistikoen historia osatzen du; XX. mendearen hasieran eta postinpresionismoaren ostean gutxi gorabehera joan ziren sortzen, testuinguru orokor eta aldi berean partikular batean. Mugimendu hauen inguruan biltzen ziren artistek, historian zehar aurre-ezarritako arau, helburu eta hausnarketei

buelta ematea izan zuten abiapuntu eta baita jomuga ere; hau da, ordura arte ezagututako artearen kontzeptua hankaz gora ipintzea. Horretarako, ezaugarri klasiko edo tradizionalekin apurtu nahi izan zuten arau berri eta iraultzaileekin esperimentatzea aldarrikatuz, ez soilik obra bati dagokionean, baizik eta baita hauen mezuei; eta publikoarekiko zeukaten harremanarekin ere haustea bilatzen zuten, hau da, arte eta gizartearen arteko harremana eraldatzea, hura indartuz. Ideia honen inguruan hasi ziren errotzen kubismoa, espresionismoa, surrealismoa, abstrakzioa, futurismoa, suprematismoa, neoplastizismoa, konstruktibismoa, eta nola ez, dadaismoa. Bere ideiak aurrera eramateko adierazpen mota desberdinez baliatu ziren, hala nola, arkitekturaz, antzerkigintzaz, poesia, pinturaz... baita modaz ere. Nahiz eta abangoardia korrante bakoitzak bere bide propioa garatu zuen, II. Mundu Gerraraino iraun zutela estimatzen dute historialariek.<sup>1</sup> XIX. mendean aurkitu daitezke aurrekariak, garai hartako zenbat gertakari Paris fokuko intelektual eta erreibindikatzailerik bihurtu zutelarik, etorkizunean Abangoardia Historikoen fokuko nagusia izango zena.

Korrante hauen xede nagusia XVIII. mendeko artearen ideia eta balore estetikoekiko haustura zen arren, garai modernoagoekin zerikusia zuten arte instituzioekiko (galeriak, hala nola) jarrera kritikoa eta oldarkorra ere garatu zuten euren lanetan;<sup>2</sup> bestalde, Mendebaldeko Europak artearen alorrean utzitako herentzia figuratiboa ere arbuia zuten. Jarrera polemikoa hauen atzean hizkuntza artistikoa propio bat sortzearen nahia zegoen, purua eta berria, jada arte ofizialaren aztarna bihurtutako hizkuntza kutsatua alde baterako uzteko.<sup>3</sup>

Hizkuntza berriaren bilaketan, arte ofizialetik urruti dauden ereduak izango dituzte jomuga, hau da, Grezia edo Erroma klasikotik edota Errenazimenduko eruedetatik urruntzen zen eredu oro. Horrela, eskultura beltza Europako artisten inspirazio eta influentzia iturri nagusia bihurtu zen, bai Ozeanietatik bai Afrikatik zetozenak; eskultura beltzak abangoardietako artistek aldarrikatzen zuten iraultza hori irudikatzen zuen, ezarritako arau kulturalen kontrakoa zen, kanonen kontrakoa, eta konbentzioen kontrakoa. Orokorrean, exotismoak, infantilismoak, arkaikotasunak... Europako artista garrantzitsuenak harritu zituzten (Picasso eta Klee, hala nola); ez soilik burgesiaren desberdintasunengatik,

---

<sup>1</sup> Huelsenbeck, R.: *En Avant Dada: El Club Dadá de Berlín* (H. Rosenbergen itzulpena). Barcelona: Alikornio Ediciones, 2000. 14. or.

<sup>2</sup> Bürger, P.: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. XXXVI. or.

<sup>3</sup> De Micheli, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Á. Sánchez-Gijón Martinezen itzulpena). Madrid: Alianza, 2002. 64-65. orr.

mugimendu hauen joera politikoa ezkertiarra zelako gehienbat, baizik eta baita forma berri hauek tradizioarekiko hausturaren ideiarekin zeukaten erlazioagatik.<sup>4</sup>

Dadaismoak, bere aldetik, hain mugetaraino eraman zuen ezarritako artearen kontrako diskurtsoa, non “anti-arte” kontzeptuarekin ere izendatu duten. Anti-artearen zen heinean, muga eta horizonte berriak esploratu eta esperimentatzeko bide berriak ere ireki zituen, artearen arlo konbentzionaletan ere. Horrela, dadaismoak independentziaren beharra izan zuen abiapuntu batik bat, arau eta teoretatik libre izatea, gizarte eta arte-komunitate klasikoarekiko mesfidantza; haien arteak askatasuna zekarrela aldarrikatzen zuten.

Historiografia tradizionalak dadaismoaren sorrera Hugo Ball, Tristan Tzara, Marco Janco, Hans Arp eta Richard Huelsenbeck artistei egokitzen dien arren, Emmy Henningsen presentzia erabakigarria izan zen ere, eta emakume artistek pairatu izan duten tratamendua agerian uzten du honek; bera izan zen Zuricheko Kabaret Voltairearen (1. irudia) sortzailetako bat, non dadaismoa errotu zen 1916ko udaberrian. Han bertako artistek hartzen zuten parte modu oso aktiboan, ekintza eta proiektu artistiko desberdinak aurrera eramanez.<sup>5</sup> Ballen arabera, klub honetan bildu ziren artista eta idazleak entretenimendu artistikoa sortzea zuten helburu, eta ideia nagusia gonbidatutako artista desberdinek haien lanak erakustea zen (berdin zuen zein disziplina artistikorekin zuen zerikusia); gainera, hiriko gazteak ere haien proposamen eta proiektuak aurrera eramatera bultzatzen zituzten.<sup>6</sup>



1. Ir.: Kabaret Voltaire, Zurich, 1916.

Ekimen artistiko guzti hauek dokumentatzeko asmoarekin “Kabaret Voltaire” izeneko aldizkari bat editatzen zuten, momentu horretan dada kontsideratzen zituzten azken tendentzia artistiko, eta Europako Mendebaldeko konbentzio estetikoari aurre egiten zieten proiektuekin. Gainera, haien ustez edozein izan zitekeen dadaismoaren parte.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 65-67. orr.

<sup>5</sup> Huelsenbeck, R.: *Op. cit.*, 27. or.

<sup>6</sup> Gompertz, W.: *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (F. Corriente Basúsen itzulpena). Barcelona: Taurus, 2013. 254. or.

Ez zegoen batere argi zer zen eta zer ez zen dadaismoa; baina Tzarak eta Ballek galeria bat sortu zuten (2. irudia), arte dadaista kontsideratzen zutena erakusteko, hau da, arte abstraktua. Egia esanda, korrante honen fundatzaileek ere ez zekiten oso argi zer zen eta zer ez zen dadaismoa, Richard Huelsenbeckek, 1918ko otsailaren 18an, Berlingo Neuman Galerian eman zuten hitzaldi dadaista batean esan zuten moduan: “Dadak kultura baino gehiago izan nahi zuten, eta gutxiago, ez zekien ondo zer izan nahi zuten. Horregatik, dada zer den galdetzen badidate, ezer ez zela eta ez zuela ezer izan nahi esango nieke.”<sup>7</sup>



2. Ir.: Lehen feria dadaista internazionalaren argazkia.  
*Dada Almanach* aldizkaria, 1920.

“Dada” hitzaren jatorri edo aukeraketari dagokionean ere, Huelsenbeckek hurrengoa zioen:

“Hugo Ballek eta nik aurkitu genuen nahigabe Dada hitza hiztegi alemaniar/frantses batean, Madame le Royrentzat izen bat bilatzean, gure Kabareteko kantaria. Dadak egurrezko zaldia esan nahi du frantsesez. Laburtasunagatik eta sugestio indarragatik beldurtzen du”<sup>8</sup>

Denborarekin taberna txiki hartan eskaintzen ziren ikuskizun eta arte-produktu guztiak izen horren atzean aurkeztuko ziren; pixkanaka “dada” hitzaren esanahia moldatzen joan zen, batzuek “arte abstraktu” bezala etiketatzen den oro kontsideratzen zuten dada, beste batzuek,

<sup>7</sup> Huelsenbeck, R.: *Op. cit.*, 123. or.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 28. or.



aldiz, arau konbentzionalak apurtzen zituen praktika oro... Alemaniatik urruti (Suitzan, Italian...) hitz horrek kutsu politikoa ere eskuratu zuen.

Lehenago aipatu bezala, abangoardia gehienek pentsamendu ezkertiarra zuten oinarri, eta kasu honetan ere horrela izan zen: Arte tradizionalaren inguruan sortutako merkatua eta burgesiak honetan zuen determinazioaren kontra agertu ziren. Aldi berean, klase sozialik gabeko arte bat aldarrikatzen zuten, haien ustez, arteak ez zuelako klaserik. Artelanak alferrikakoak omen ziren gizonengan sentimenduren bat sortzen ez zuten bitartean;<sup>9</sup> hortaz, artearen helmuga ez langile edo burgesa, gizon heldua baizik. Dadaistek bilatzen zuten artea desberdintasun sozialetatik haratago zihoan, hain izango baitzen garrantzitsua non kultura osoan izango zuen eragina. Dena den, artearen aurrean proletalgoak zuen jarrera salatzen zuten burgesia imitatzen omen zutelako, haien iritziz burgesiaren inguruan sortutako kultura ustelduta baitzegoen, eta honek kultura eta artea kaltetzen zituen.<sup>10</sup> Honen harira, Dadaismoaren Komite Zentralak hainbat “eskaera” edo errebindikazio egiten zituen langileria burgesiaren imitazio horretatik askatzeko: hala nola, komunismo erradikala oinarritzat hartuta mundu berri bat sortzeko gai ziren gizonen batasun iraultzailea, ekintza guztien mekanizazioa instituzioak desokupatzeko helburuarekin, soilik horrela konturatuko delako gizakia bizitzaren errealitateaz eta ohituko baita bizitzera; eta azkenik, ondasunen desjabetzea eta gizonak askatasunean haziko dituen hiri-lorategien sormena.<sup>11</sup>

Manifestu dadaista 1916ko uztailaren 14an aurkeztu zen publikoki Hugo Ball beraren eskutik, Zuricheko Waag Hallean.<sup>12</sup> Mugimendu honen inguruan garatuko ziren kontzeptu garrantzitsuenen artean zoria eta absurdoa (tendentzia antiarrazionalista bezala ulertuta) zeuden, zuhurtziak eta hizkuntza aberats batek bizitzaren errealitate gordina eta egia absolutuak erakusten zituztela uste zutelako. Horrelako joeren bitartez gizartean ezarritako ordena berrezarri nahi zuten, ume baten ikuspuntutik begiratutako ordena aldarrikatuz, non indibidualismoa eta berekoikeria gailenduko ziren. Zoriaz eta absurdoaz gain, materialismoa, harrokeria eta nola ez, artearekiko kritika ere bazeuden garatu zituzten ideia nagusien artean.

Haien errebindikazio eta ideiak aurrera eramateko, arropa arraroak, maskara primitiboak, etab. janzten zituzten, piano eta tanborrak astindu melodiarik jarraitu gabe, edozein

---

<sup>9</sup> De Micheli, M.: *Op. cit.*, 261. or.

<sup>10</sup> Huelsenbeck, R.: *Op. cit.*, 92. or.

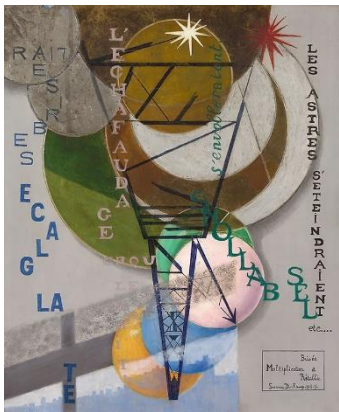
<sup>11</sup> De Micheli, M.: *Op. cit.*, 173. or.

<sup>12</sup> Gompertz, W.: *Op. cit.*, 255. or.

hizkuntzatan oihukatzen zuten, zentzurik gabeko esaldiak eta irainak bota publikoari eta mundu osoari... Mozkor eta zarata handia egiten zebiltzan kabaret osoan zehar.<sup>13</sup>

Laburbilduz, azken mendeetan zehar Europako herrialde nagusietan garatutako kulturaren, hizkuntza konbentzionalaren, kanonen, ohitura artistiko eta estetiko, eta gizartearen etsaiak bihurtu ziren. Ikuspuntu sozialago batetik, gizartearen kontra, erlijioaren kontra, eta *establishment*aren kontra ere agertu ziren. Beste aldean, haiek (dadaistak) burokraziaren aldetik, indar militarrengatik, eta Zuricheko burgesiaren partetik gorrotatuak izan ziren ere.<sup>14</sup>

Europa osotik ez ezik, Estatu Batuetaraino ere iritsi zen dadaismoa; Marcel Duchamp eta Francis Picabia izan ziren nagusiki mugimendu hau New Yorken barrena zabaldu zutenak. Ikuspuntu formalago batetik, dadaismoan poesia, musika, argazkilaritza, muntaia desberdinak, *ready-madeak*, pintura (3. irudia), eskultura (4. irudia), zinema eta beste hainbat disziplina (5. irudia) landu ziren. Nahiz eta hauek lehenago beste abangoardia batzuetan erabili ziren (hala nola kubismoan eta futurismoan), Zurichen bertan eta gainontzeko fokuetan aurrera eramandako erakusketetan dadaistek bereganatu egin zituzten; gauzak horrela, Zurichen abstrakzioa, Berlinen muntaia, Hannoveren, instalazioak, Kolonian *collageak*, New Yorken *ready-madeak*, Parisen apropiazioak... garatu ziren gehienbat.<sup>15</sup>



3. Ir.: Suzanne Duchamp. *Biderketa apurtu eta berrezarria* (1918), mihisearen gaineko olio eta zilarrezko papera. Chicagoko Arte Institutua.



4. Ir.: Sophie Taeuber-Arp. *Dada Burua* (1920), oihala eta eguneroko objektuen elementuak. MOMA.



5. Ir.: Hannah Höch berak egindako panpin batekin (1975), Stefan Mosesen argazkia.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 256-257. orr.

<sup>14</sup> Bell, F.: "Art is dead to Dada". In *Queen's Quarterly*, bol. 13, 4, 2006. 510-522. orr. 512. or.

<sup>15</sup> White, M.: "Dada/Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris". In *Modernism/Modernity*, bol. 13, 4, 2006. 773-776. orr. 774. or.

## 2.1. Emakumeen egoera

Emakumeen artearen historiaren inguruko ikerketa desberdinek pixkanaka erakutsi diguten bezala, modernotasunaren iritsierak eta abangoardiei esker XX. mendean honek izan zuen garapen azkarrak emakume askoren bideak ireki zituen, gizartearen arlo desberdinetan izan zuten presentzia areagotuz.

Abangoardien baitan bizi izan ziren emakumeek modu erradikal batean parte hartu zuten hauetan, hain modu erradikalean, non haien bizitzetako arlo guztiak inplikatu zituzten, abangoardia-aurreko mugimenduetako emakumeek (inpresionismoan adibidez), praktika artistiko aldarrikatzaileaz gain, garaiko parametroen arabera bizitza tradizionala zeramaten bitartean. Horrela, XX. mendetik aurrerako emakumeek abangoardiek eskaintzen eta aldarrikatzen zuten askatasuna bereganatu zuten bere osotasunean aprobetxatzeko; dena den, askatasun horrek berarekin zekartzan ondorioak ere pairatu zituzten: etengabe epaituak izan ziren, zalantzan ipiniak, kritikatuak... Askotan egunerokotasuneko jarrerengatik gailentzen ziren, jarraitzen zituzten harreman sexual askeengatik, orientazio sexualagatik... askatasun aldarrikapen hori artetik haratago zihoala erakusteko;<sup>16</sup> gizonezkoek ere bazituzten halako jarrerak, eta iskanbilatsuak ziren arren, emakumeen kasuak nabarmenagoak ziren, emakumeak izateagatik.

Orokorrean, Sofia Delaunay orfismoan eta Natalia Goncharovaren rayismoaren kasuan ez ezik, emakumeak ez ziren abangoardia hauen buru izatera iritsi, nahiz eta oso garrantzitsuak bihurtu diren haietako asko. Haien kideen parera ipintzea lortu zuten, haiekin batera sortuz, aldarrikatuz, eta artearen mundura ekarpenak eginez, eta nahiz eta kasu askotan haien emazte edo amoranteak ziren, independentzia artistiko propioa mantentzea lortu zuten.<sup>17</sup> Dena den, garrantzitsua da abangoardietan parte hartu zuten emakumeen kopurua salbuespenezko gutxiengo bat zela azpimarratzea (orokorrean gizonezkoak ere gizartearen gutxiengo bat ziren), eta zeramaten eguneroko bizitzak ez zuela zerikusirik emakumeen gehiengoarekin, nahiz eta artista hauen eskuetan irekitako bideak gauzak alda zitezkeela pentsatzera bultzatu zuen.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Caso, A.: *Ellas mismas: Autorretratos de pintoras*. Oviedo: Libros de la casa Azul, 2016. 178. or.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 178.or.

<sup>18</sup> Sádaba Murguía, E.: *Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica del arte feminista*. Publikatu gabeko tesia. Bilbo: EHU-UPV, 2017. 135. or.

Abangoardia historiko hauen azken urtetako egoerari erreparatuz, 30. hamarkadatik aurrera, emakume artisten gaineko presio publiko eta mediatiko handia hasi zen etxeko esparrura bueltatu zitezenean, gizonezkoen presentzia areagotuz arte disziplinetan. Hurrengo hamarkadan egoera nahiko okertu zen, politika sozialak sexuen arteko bereizketa sustatu baitzuen, XX. mendean zeukaten babesaren ia desagertarazi arte.<sup>19</sup>

Gaur egungo ikerketek erreparatuz argi ikusiko dugu emakume ikertuen kopurua oso txikia dela gizonenarekin alderatuta; eta ziurrenik gizartearen kopuru handi bati galdetuko bagenio emakume artista baten inguruan Frida Kahloren izena aipatuko luke, haren inguruan sortu den pertsonaia dela-eta. Abangoardietako emakumeen papera bigarren plano batera murriztea, ordea, gainontzeko arte estiloetako emakumeekin egitea baino askoz larriagoa dela pentsa dezakegu, mugimendu hauen oinarrian dauden balio subertsiboengatik hain zuzen ere. Gertaera honen errua historiografiarena da gehienbat, ziurrenik modu sistematiko batean emakumeen presentzia alde batera uzteagatik: gizonezkoen aportazio iraultzaileak soilik goraiatzen dira gehienetan. Izan ere, abangoardia guztietan existitu ziren emakume oso garrantzitsuak, eta momentu honetan hasi ziren artista bezala aitortuak izaten.

Dena den, 70. hamarkadatik aurrera ugaritu ziren abangoardietako emakumeei buruzko ikerkuntzak; hala nola, surrealismoko emakumeen inguruko argitalpenak, Whitney Chadwick eta Briony Fer arte historialariaren eskutik egindakoak adibidez, edo dadaismoko emakumeen inguruan Ruth Hemusek 2009an idatzi zuen *Dada's Women* liburua.<sup>20</sup> Laburbilduz, abangoardietako emakumeek, duela gutxira arte baztertuak izan arren, zenbait bizipen eta lanen testigantza utzi zuten, eta hauen bidez egin zituzten aldarrikapenenak ere;<sup>21</sup> hauei esker bete ahal izango dute ikerlariek artearen historia, emakumeen presentzia kontuan hartuta.

### 3. Emmy Hennings eta literatura

Bere lanetan aztertuko ditudan beste emakumeen jarrera hain iraultzailea izan ez zuen arren, dadaismoko emakume garrantzitsuenetako bat izatera iritsi zen, bere aportazioengatik eta baita mugimenduaren sorreran izan zuen paperagatik. Disziplina desberdin askotan ibili

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, 137. or.

<sup>20</sup> Faxedas-Brujats, M. L.: "Mujeres artistas de la vanguardia internacional: el caso de Abstraction-Création (1931-1936)". In *Arte, Individuo y Sociedad*, bol. 2, 3, 2015. 481-499. orr. 482. or.

<sup>21</sup> Rosalia, T. "Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica". In *Asparkia. Investigación Feminista*, 6, 1996. 147-162. orr. 147. or.

zen, hala nola abeslari eta kabaretari, baina batez ere panpin eta txotxongilo egile-lanetan, eta idazle bezala nabarmendu zen, bai nobelan bai poesian. Dena den, aipatu beharrekoa da oso zaila dela gaur egun soilik berarengan zentratzen diren ikerketak topatzea, oraindik bere bizitza Hugo Ballenarekin uztartzeko joera dagoelako, artista independente baten moduan landu beharrean; Ball bere kidea izan zen urte askotan zehar (6. irudia), arte historialari askok inkluso, bata bestearengana izan zuten eragina dute aztergai.<sup>22</sup>



6. Ir.: E. Hennings eta H. Ball Agnuzzoko (Suitza) etxe aurrean. G. Careggiren argazkia, 1922. Suitzako Liburutegi Nazionala.

1885ean jaio zen Flensburgen, Alemania eta Danimarka arteko herri batean; egoera horrek bi kulturen artean hezitu zuen, eta nahiz eta bere burua beti alemaniar gisa etiketatu, zenbaitetan daniarra zela esaten zuen Dany Lund izenpean. Oso gaztetan hasi zen antzerki-konpainia desberdinetan lanean, familiaren egoera prekarioak eta aktorea izateko ametsak bultzatuta; han ezagutu zuen abizena emango zion lehen senarra, Joseph Paul Hennings. Handik aurrera errepide-espektakuluetan hasi zen, gaueko klubetan... Bestea beste, Mosku edo Kolonian, egoera oso pobreak bizitzen. Bigarren alaba bat (lehen hil egin zen) amaren babespean utzita Koloniara lekualdatu zen aktorea lan bila, baina prostituzioan ere jardun behar izan zuen sostengu ekonomiko bila. Testuinguru horretan, “Kabaret Neopatetikora” joaten zen maiz, non artista desberdinez inguratu zen, drogen munduan sartu, eta espresonismoarekin lehen kontaktuak izan zituen.<sup>23</sup>

1913 inguruan Munichen ezagutu zuen Hugo Ball, *Simplizissimus* tabernan, non I. Mundu Gerrara arte kantatu zuen, orduan sarrera debekatu ziotelarik abesti patriotikoak kantatzera ukatzeagatik. Hala ere, testigantzen arabera berak ere onartu zuen han izan zuen esperientzia erabakigarria izan zela bere etorkizun artistikoarentzako, ezagutu zituen artistengatik, eta berarengana piztu ziren interes berriengatik; garrantzitsuena, poesia.<sup>24</sup> Gerrak iraun zuen bitartean pare bat aldiz espetxeratu zuten baina zergatia ez dago oso argi gaur

<sup>22</sup> Rugh, T. F.: “Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada”. In *Woman’s Art Journal*, bol. 2., 1, 1998. 1-6. orr. 1. or.

<sup>23</sup> Sarmiento, J. A.: *Emmy Hennings. La última alegría* (J. Luis Reina Palazonen itzulpena). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2018. 9. or.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 9. or.

egun: hasieran pasaporte faltsuak fabrikatzea egotzi zioten, baina beste teorien artean gerra eta erregimenarekiko jarrera negatiboa, edota bezero bati lapurtu izana aipatu ziren.<sup>25</sup> Espetxetik irtetean, Ballekin batera, Zurichera joan zen gerratik ihesi 1915ean; bertan herrialde desberdinetako auto-erbesteratutako beste artistekin topatu ziren.<sup>26</sup>

Zurichen Maxim-Ensemble lokalean hasi ziren lanean, Ballek pianoa jotzen zuen eta Henningsek kantatu; handik gutxira honek ixtean, hainbat artista bi hauen gidaritzapean ipini ziren Arabella-Ensemble izenekoan, baina apenas pare bat ikuskizun iraun zuten. Dena den, eta Hennings bere idatziak publikatzen saiatzen zen bitartean, txirotasunari aurre egiteko lokal berri bat montatzea erabaki zuten, Nierdorf auzoan, “Esnetegia” izeneko tabernaren barruan: Kabaret Voltairea (nahiz eta lehen iragarkietan *Voltaire Artisten Taberna* deitzen zen).<sup>27</sup> Emmy Hennings izan zen kabarteko izarra, *Zurich Post* aldizkariako kazetari batek hurrengoak zioen:

“Kabareteko izarra da Emmy Hennings anderea. Poema eta kabaret gau askoren izarra. Duela urte batzuk Berlingo kabaret bateko gortina atzean zegoen, eskuak gerrian, loratzen dagoen zuhaixka baten antzera; gaurkoan ere ausart agertzen da eta abesti berdinak interpretatzen ditu, ordutik soilik minak markatu duen gorputz batean.”<sup>28</sup>

Bere ikuskizunetan espresionisten testuak eta testu propioak irakurtzen zituen, kantatu, Marcel Jancoren maskarekin dantzatu... Bestalde, oso garrantzitsuak izan ziren txoxongilo eta panpinak ere sortzen zituen ohiko materialak erabiliz. Nahiz eta horrelako ikuskizunak normalak ziren garai hartan Henningsen panpinak testuinguru zehatzetan soilik agertzen ziren publikoki. Kabaret Voltaireko aldizkarian ilustratutako adibideek (7. irudia) gorputz luzanga eta desitsuratua erakusten zuten. Irakurketa desberdinen arabera panpinek gizakien arteko harremanen hauskortasuna errepresentatzen zuten;<sup>29</sup> Jancoren maskarekin ere konparatu izan dira, hauek artista-publiko harremana bereizteko erabiltzen zirelarik.



7. Ir.: Emmy Hennings. *Panpina*. *Cabaret Voltaire* aldizkaria, Zurich, 1916.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 14. or.

<sup>26</sup> Rugh, T. F.: *Op. cit.*, 1. or.

<sup>27</sup> Sarmiento, J. A.: *Op. cit.*, 19-20. orr.

<sup>28</sup> Ball, H.: *Cabaret Voltaire*. Zurich, 1916. 63. or. Rugh, T. F.: *Op. cit.*, 2. or. aipatua.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 3. or.

Idatzi zituen poemen artean *Morfin* deiturikoaren pasarteari<sup>30</sup> erreparatzen badiogu (8. irudia), Thomas F. Rugh idazlearen irakurketaren arabera,<sup>31</sup> dadaismoari erreferentzia ugari ikusiko ditugu: hala nola esaldien arteko kontrastea (kontatzen diren gertaerei dagokionean), inklusio errimen patroian ere: abba, cddc, dada. Tituluari dagokionean, “morfin” hitza asmatua litzateke, ez ingelesez (*morphine*), ezta alemanez (*morphium*) ez delako existitzen; gainera, testu osoa zehar ez da hitza aipatzen, baina adikzio eta honen ondorioei erreferentzia egiten zaie, iturri desberdinek Henningsek morfinarekin adikzio bat izan zuela adierazten duten bitartean.<sup>32</sup> T. F. Rughen irakurketara bueltatuz,<sup>33</sup> zati honetan egunerokotasuneko gauzekiko interes falta antzematen da, eguzkiarekiko (bizitzaren iturria) indiferentzia... existentzia purgatorio batekin konparatzen du, bizitza zigor konstante bat balitz bezala. Azkenik, askatasuna heriotzarekin aurkituko luke menpekoak.

We wait for the last adventure  
 What do we care about the sunshine?  
 High towered days tumble down  
 Into restless nights—Prayer in Purgatory.  
 We no longer read the daily mail  
 Only occasionally we smile quietly into the pillows,  
 Because we know everything, and slyly  
 We fly back and forth in a fit of shivering.  
 Men may hurry and strive  
 Today the rain falls more darkly  
 We drive ceaselessly through life  
 And in sleep, bewildered, pass away . . . .

8. Ir.: *Morfin* poemaren estrofa bat, *Kabaret Voltaire*, 1916. R. Motherwellek itzulia *Dada Painters and Poets* liburuaarentzat, 1951.

Sorreratik 5 hilabetetara itxi zituen ateak Kabaretak eta Henningsek, Ballekin batera, Zurich eta dadaismotik urruntzeko aukera aprobe txatu zuten, ordurako jada mugimenduak bere nahiak asetzen ez zituela sentitzen zutelako.<sup>34</sup> Handik aurrera txirotasunean bizi izan ziren herri txiki desberdinetan, eta Henningsek bere bizitzan oinarrituako nobela hasi zuen;

<sup>30</sup> “Azken abentura itxaroten dugu./ Zer inporta zaigu eguzkia?/ Dorre handien egunak/gau ilunetan erortzen dira-Otoitza purgatorioan./ Jada ez dugu eguneroko korreoa irakurtzen/ Noizean behin burkoetan egiten dugu irri lasaitasunez./ Dena dakigulako, eta ebaska/ Alde batetik bestera goaz hegan hotzikara batean./ Gaur euria ilunagoa da/ Gelditu gabe gidatzen dugu bizitzan/ Eta ametsan, zurtuta, hiltzen gara...”

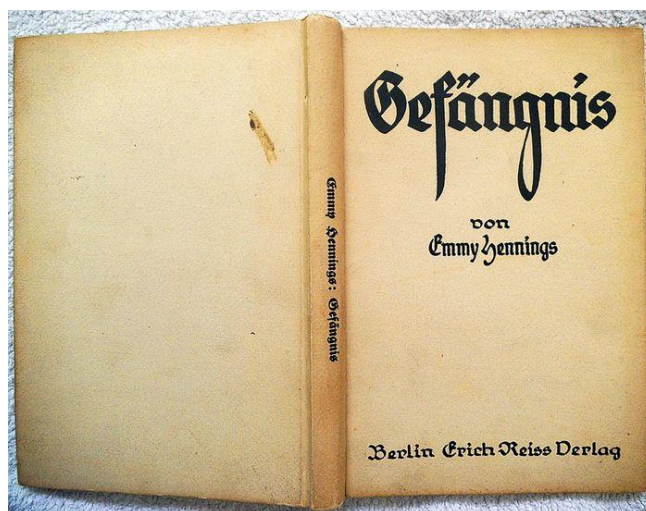
<sup>31</sup> *Ibid.*, 3. or.

<sup>32</sup> Escarmiento, J. A.: *Op. cit.*, 14. or.

<sup>33</sup> Rugh, T. F.: *Op. cit.*, 3. or.

<sup>34</sup> Escarmiento, J. A.: *Op. cit.*, 24. or.

inkluso Zurichera bueltatu ziren denbora gutxian Dada Galerian laguntzera. Momentu honetan bikotearen jarrera eta lanetan kutsu erlijioso bat agertzen hasi zen, eta denborarekin argi geratu zen hiritik kanpo egondako hilabete horietan kristautasuna ezagutu eta praktikatzen hasi zirela, honetara bihurtuz.<sup>35</sup> Azkenean, Berna herrian finkatuta, harrera ona izan zuen *Gefängnis* (“Kartzela”) liburua publikatu zuen 1919an (9. irudia).<sup>36</sup>



9. Ir.: Emmy Hennings. *Kartzela* liburuaren kartoizko azal orijinala, 1919. Editorea: Erich Reiß Verlag.

Izenburuak dioen bezala, kartzelan izan zituen bizipenetan oinarritu zen, protagonista arrazoi desberdinengatik espetxean egondako emakumea delarik; tristezia eta bakardadea bezalako sentimenduak landu zituen honetan.<sup>37</sup> Bestalde, Alemaniako sistema judiziala ere zalantzan ipini nahi izan zuen, non prostituzioa erabiltzen zuten gizonak babestu eta lantzen zuten emakumeak (gehienetan baldintza gogorrek bultzatuta) zigortzen ziren, bere esperientzia erreferentziatza hartuta.<sup>38</sup>

Ballen heriotzaren ostean, 1927an, bere obraren difusio eta defentsa lanetan aritu zen Hennings; Berlinen lan bila alabarekin, bizitoki finkorik gabe, txiro... 1930etik aurrera liburu autobiografikoetan (“Lore eta garra, Gaztetasunaren istorioa”, 1938), erlijiozko liburuetan

<sup>35</sup> Rugh, T. F.: *Op. cit.*, 3. or.

<sup>36</sup> Escarmiento, J.A: *Op. cit.*, 25-26. or.

<sup>37</sup> Rugh, T. F.: *Op. cit.*, 3. or.

<sup>38</sup> Escarmiento, J. A.: *Op. cit.*, 28. or.



(“Jesusen heriotza umeei kontatua”, 1932), edota poesia liburuetan (“Koroo”, 1939) zentratu zen. Azkenik, 1948ko abuztuan hil zen Sorengon, bere alaba eta biloben konpainiaz.<sup>39</sup>

Laburbilduz, pobrezian bizi izan zen ia bizitza osoa, menderatze maskulinoaren biktima izan zen (baita dadaisten eskutik ere), eta artista bezala norabiderik gabe ibili zen gehienetan; horrek bizitzaz zuen ikuspuntu iluna indartu zuen, bere produkzio artistikoa esperientzia pertsonaletan oinarritzera bideratu zuena.

#### 4. Elsa Von Freytag-Loringhoven Baronesa eta performancea

Elsa Plötz, Elsa Von Freytag-Loringhoven baronesa, edota “Dada Baronesa”, New Yorkeko dadaismora egindako aportazio plastiko zein poetikoengatik izan zen garrantzitsua gehienbat; heriotzaren ostean ahaztua (hamarkadetan zehar modu anekdotikoan aipatuko da) eta zenbait urteren buruan historiara bueltatutako beste emakume garrantzitsua. Nahiz eta produkzio eskas eta sakabanatua izan zitekeen bere ahanztura justifikatzeko arrazoirik onena, egia esan dadaismoan hori ez zen garrantzitsuena; izan zuen oihartzun eskasa New Yorkeko *The Review* aldizkari abangoardistak bere eguneroko bizitzan izan zituen iskanbilak dokumentatzea izan zen, hau da, soilik zirkulu honetan izan zen ezaguna, eguneroko gora beherengatik (10. irudia).<sup>40</sup>

Swinemunde herri Prusiarrean jaio zen, gaur egungo Alemanian 1874ean.<sup>41</sup> Hemeretzi urte zituela egin zuen ihes etxetik Berlinera, aitarekin zituen borroka gogorren ondorioz. Bizirauteko beharrak bultzatuta kabaretean eta prostituzio lanetan hasi zen. Kabaret mundutik artisten modelo gisa lan egitearen pausua oso erraza izan zen itxura androginoa zeukan emakume gazte honentzat, eta



10. Ir.: Dada Erregina, Baronesa E. Von Freytag-Loringhoven. Argazkia, Man Ray. Little Review, NY, 1920ko iraila-abendua

<sup>39</sup> *Ibid.*, 31. or.

<sup>40</sup> Casellas, J.: “La baronesa Dadá. Elsa Von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer”. In *Efímera revista*, bol. 2, 2, 2011. 21-25. orr. 21. or.

<sup>41</sup> Lappin, L.: “Dada Queen in the Bad Boy’s Club: Baroness Elsa Von Freytag-Loringhoven”. In *Southwest Review*, bol. 2, 3, 2004. 307-319. orr. 307. or.

bere itxura fisiko paregabeak artista garrantzitsuenen arreta deitu zuen, hala nola, Ernst Hardt eta Melchior Lechterrena.<sup>42</sup> Horrela sartu zen gutxika abangoardietako zirkulu nagusietan.

Dadaismoak emakumeen rol artistikoa gutxietsi zuen, haien lana akonpainamendu hutsera murriztuz; kondizio horrek eztanda egingo du Elsarengan, eta bere jarrera arlo artistikoan erradikalizatuko da.<sup>43</sup> Artisten modelo edo amorantea baino garrantzitsuagoa izan nahi zuen, artista izan bere kabuz, eta 1901ean August Endell arkitektoarekin izan zuen ezkontzak aspirazio hau nabarmendu zuen. Honen bitartez abangoardien parte ziren artista eta intelektualen komunitatearen barruan jarraitu zuen, teknika eta baliabide ugariekin esperimentatu ahal izateko erabili zuen bidea izan zelarik. New Yorkera lekualdatu zen bikotea eta harremanak iraun zuen bitartean, asko garatu zuen bakoitzak bere alderdi artistikoa.<sup>44</sup> Dena den, beranduago bere senarra izango zen Felix Paul Greve idazlearekin ihes egin zuen 30 urte zituela (1907an ezkondu ziren), aurreko harremana apurtuz. Lotura hau erabakigarria izan zen bere bizitzan eta baita gaur egungo analisisetarako. Grevek Elsak idatzitako poema erotikoak publikatu zituen *Fanny Essler* nobelan, izen hori zelarik Elsak batzuetan erabilitako goitizena.<sup>45</sup> Erotismo eta sexualitateak paper garrantzitsua izan zuten bere bizitzan, nortasun berria garatu eta zaintzeko beharrezkoa; bere promiskuitate bizitza berria hasiko du momentu honetan. Grevengandik bananduta (honek bere heriotzaren itxurak egin zituen) Berlingo kabaretetan barrena ibili zen Elsa Plötz; 1910ean AEBtara bueltatzean hasiko da poemak idazten, erabat txiro eta lanik gabe, eta New Yorkera abiatuko da jarduera erradikal dadaistari hasiera emateko prest.<sup>46</sup> Horrela, 1913tik aurrera eta bere heriotzeraino performancek, poema libreek, poesia fonetikoak, *body-artak*, *ready-madek*... beteko dute bere bizitza artistikoa.<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, 311. or.

<sup>43</sup> Casellas, J.: *Op. cit.*, 21-22. orr.

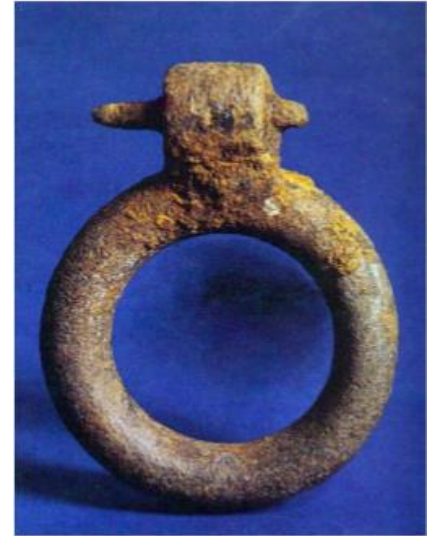
<sup>44</sup> Durán, G.: *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. Publikatu gabeko tesia. Balentzia: Universitat Politècnica de València, 2009. 300. or.

<sup>45</sup> Casellas, J.: *Op. cit.*, 21. or.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 311-312. orr.

<sup>47</sup> Casellas, J.: *Op. cit.* 23. or.

1915 inguruan bere proposamen dadaista erradikalizatzena bultzatu zuen estatusa lortu zuen, aristokratarena, Leopold Von Freytag-Loringhoven Baroiarekin ezkondu ostean lortutako baronesa tituluarekin: betirako “Elsa Von Freytag-Loringhoven Baronesa” bezala ezagutua izango da handik aurrera, Dada Baronesa. Ezkontzara bidean asmatu zuen bere lehen pieza artistikoa izango zena (*Enduring Ornament*), Venusen figurarekin erlazionatuko zuen burdinazko eraztuna; arte izendatu zuen berak nahi zuelako, parametro konbentzionalak desafiatuz eta lehen *ready-madeak* eginez (11. irudia).<sup>48</sup> Gainera, urte hauetan sarritan ibiliko zen elkarlanean dadaismo eta modernotasuneko artista garrantzitsuenekin, hala nola, Marcel Duchamp, William Carlos Williams, Hart Crane, eta oso gertuko laguna zuen Djuna Barnes idazlea, bere biografia ere idazteko asmoa izango zuena.<sup>49</sup>



11. Ir.: E. Von Freytag-Loringhoven. *Apaingarri iraunkorra* (1913), aurkitutako metalezko eraztuna. Mark Kelman Bilduma, NY.

Hasieran esan dudana bezala, erabakigarria izan zen momentu horretan *Little Review* aldizkariaren lana, 1918tik aurrera Baronesa bera izango baita abangoardien inguruko argitalpen honen protagonista, baita genero eta sexualitatearen inguruko gaiak garrantzitsu bihurtu ziren ere.<sup>50</sup> Beraz, esan dezakegu artista honen lana beste emakumeen eskutik landu, zabaldu eta dokumentatu zela: Margaret Anderson eta Jane Heap editoreen eskutik hain zuzen ere, aldizkari honetan publikatu baitziren Baronesaren poema dadaistak, eta orokorrean artelanak.<sup>51</sup> “Lehen Dada amerikarra... bera da munduan Dadaz janzten den bakarra, Dada maite du eta Dada bizi du”.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Durán, G.: *Op. cit.*, 321. or.

<sup>49</sup> McCarthy, M.: “Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity”. In *NWSA Journal*, bol. 15, 3, 2003. 202-203. orr. 202. or.

<sup>50</sup> Durán, G.: *Op. cit.*, 275-276. orr.

<sup>51</sup> Lappin, L.: *Op. cit.*, 307. or.

<sup>52</sup> Heap, J. “Dada”. In *Little Review*, New York, 1922. 46. or., Casellas, J. *Op. cit.*, 317. or. aipatua.

II. Mundu Gerraren eztandaekin Baroiak borroka egitera joan behar izan zuen eta bertan hil zen; Baronesa, dandysmoaren bereizgarri zen promiskuitatera bueltatu zen New Yorken, eta beranduago aipatuko dudan Emakume Berri agresiboaren rola garatuko du. Gainera modan interesatzen hasiko da, egunerokotasuneko elementuak arropetan zintzilikatuz, saltoki handietan lapurtutako elementuak (leku hauek emakumeak manipulatzeko sortu izana kritikatzan zuen), gerra elementuak, zoriz aurkitutakoak... uztartuz (12. irudia). Bestalde, ile margotua eta larru-arras moztua zuen, makillaje biziak ipintzen zituen, edozein objektu bitxi bezala, tomate latak bularretakoa bailiran, animalia biziak lepoko...<sup>53</sup> Greenwich Villagen ikusten zuen edonork beste zoro askoren arteko emakume zorotua zela pentsa zezakeen, historiak berak ere hori egin duelako.



12. Ir.: Elsa New Yorkeko estudioan, 1915. International News Photography (INP).

Azken urteetan Berlinera bueltatu zen bere aitaren heriotzaren berri izateko eta handik Parisera joan nahi izan zuen bere bizitzaren norabide artistikoa aldatzeko toki onena zela pentsatuz; kostata heldu zen 1926an, arazo nahiko izan baitzituen bisa lortzeko eta D. Barnes eta H. Heapen laguntza behar izan zuen. Bizirauteko arazo ekonomikoetan ikusi zuen berriro bere burua eta modeloen estudio bat ireki nahi izan zuen, Peggy Guggenheimen laguntza ekonomikoa ere jaso zuelarik, baina ez zuen lan eskubiderik.<sup>54</sup> Denbora gutxiren buruan hil

<sup>53</sup> Durán, G.: *Op cit.* 334-337. orr.

<sup>54</sup> Lappin, L.: *Op. cit.*, 318. or.

zen Baronesa, bere apartamentuan, irekitako gas batek itota, nahita edo nahigabe, bere erruz edo beste batenaz. D. Barnes idazleak bere gorpua lortzeko saiakera egin zuen, baina ohartu zen ez zekiela non zegoen hilobiratuta, ezta hilobiratuta zegoen ere. Gaur egun, Pariseko Père-Lachaise hilerrian aurkitu dezakegu bere hilobia.<sup>55</sup> Heriotzarekin iritsi zen bere ahanztura, bere lagunena, eta historiaren itsukeria, dadaismoaren ikerketa desberdinek, eta batez ere historia eta kulturaren ikuspegi feministak bere bizitza eta proiektuak argira atera dituzten arte.<sup>56</sup>

Baronesaren bizitza bigarren pertsonen kontatua iritsi zaigu, beste artista batzuen eskutik (gizonezkoak orokorrean), edo F. P. Greveren eskutik. Azkenean lortu zuen gizarteak “emakume tradizional” bezala ez etiketatzea, baina ez zuen emakume librearen etiketa bereganatu ere. Posizio erabat marginalean geratu zen eta nahiz eta honek bere buru eta nortasunarekin esperimentatzea ahalbidetu zion, bere ahanztura ere indartu zuen, nolabait mespretxatzen zituen pertsonen historian paper inportanteak okupatu dituzten bitartean.<sup>57</sup> Irene Gammel historialariak idatzi zuen bere lehen biografia, non bere garaiko arte estatubatuarraren katalizatzaile paperan ipintzen den Baronesa, eta baita zenbait arte kontzeptu garaikideago batzuen aurrekarietan ere (*body art* eta *junk art* adibidez).<sup>58</sup>

#### 4.1. Dandysmoa eta performancea

Dandysmoak baldintzatu zituen bere bizitza eta ondorioz, bere produkzio artistikoa, beraz beharrezkoa da kontzeptu honi erreparatzea. Fenomeno hau XIX. mendean sortu zen arren, XX. mendean izan zuen bere loraldia, gerra arteko urteetan batez ere, alderdi estetiko eta bizian.. Kontra-generoaren ideia garatuko du dandysmoak: genero konbentzioak tradizio burgesaren oinarria dira, zikiratzaile eta mugagarriak, hori dela-eta izango da androginia haien ideala.<sup>59</sup> Emakume dandya gizonezkoa izango da zenbait ezaugarrietan, eta alderantziz; janzteko modu berriak sortuko dituzte, generoen dikotomia horrekin apurtuko duen iruditeria berria... Horrela apurtuko dute artista dandyek generoen arteko dikotomiarekin, baina baita

---

<sup>55</sup> Cotter, H.: “The mama of dada: This little-known woman helped create the 20th-century avant-garde”. In *New York Times Book Review*, 2002-05-19. Berreskuratua: <https://www.nytimes.com/2002/05/19/books/the-mama-of-dada.html> Azken kontsulta: 2020-04-14.

<sup>56</sup> Casellas, J.: *Op. cit.*, 25. or.

<sup>57</sup> Durán, G.: *Op. cit.*, 492. or.

<sup>58</sup> Cotter, H. *Op. cit.*, 50. or.

<sup>59</sup> Durán, G.: *Op. cit.*, 227. or.

arte bezala definitu daitezkeen eta ezin daitezkeen objektuen mugak eraitsi zituzten ere, artista hauentzat bizitza bera izango delako sorkuntza artistikoa, nortasun eta itxuraren eraikitzea, pertsona bera arte bezala ulertua. Azken ideia hau egongo da performancen oinarrian, bizitza prefabrikatu eta teatralizatuak; dekadentzian dagoen gizarte baten erdian nortasun bat eraikitzea izango litzateke benetako modernotasunaren erakuslea.<sup>60</sup>

Dandy bat izateko bete beharreko lehen baldintza harropuzkeria da, eta ondoren hurrengoak: jatorri burgesaren ukapena, klase erdiko normaltasuna arbuiatzea, gizatasunik ez erakustea, lan ordaindua ukatzea sistema ekonomiko eta soziala ukatuz (horregatik izan zen beti txiro Baronesa), eta azkenik, aisialdi iraunkorrean bizitzea. Gainera, maitasunaren kontzeptua arbuiatzen zuten, betebeharrak itogarria baitzen eta pasioa absurdoa omen zelako, hori dela-eta izan zuen hainbeste presentzia promiskuitateak Baronesaren bizitzan; ezerezari garrantzi handia ematen zioten eta gauza garrantzitsuei, ordea, batere ez.<sup>61</sup> New Yorken agertu zen Baronesa dandyak bestetasuna errepresentatzen zuen: beste etika bat, beste nazionalitate bat, beste klase bat, beste sexualitate bat. Baudelairekin gertatu zen antzera (bera ere dandy fenomenoaren erakuslea da) Baronesaren rol desberdinak aztertu genitzake baina sekula ez genuke bere oinarritzko nortasuna ezagutuko.<sup>62</sup>

Azkenean, arte objektu ibiltari batean bilakatu zen Baronesa genero zehatzik gabeko objektu sexual batean.<sup>63</sup> Baronesaren performancea bere gorputza eta generoa izango ziren, baina horrek ere bazekarren arrisku handia modu inplizituan, J. Butler filosofoak esan zuen bezala, “genero performancea konbentzio sozial oso erregulazaila eta zigortzaileengatik arautua baitago”.<sup>64</sup> Hauen bidez gorputzaren, identitatearen, generoaren eta sexualitatearen kategoriak distortsionatu zituen.

Performance edo intentzio artistiko batekin egindako lehen iskanbilan artean *Little Review*ren erredakzioan gertatutakoa dugu; New Yorkera iritsi bezain laster, ilea arradatu eta tintatu zuen gorritz, ezpainak beltzez margotu, eta biluzik agertu zen aldizkariaren erredakzioan, intentzio guztiz artistikoarekin posatuz bertako pareta beltzetan (13. irudia). Beste adibide bat dugu Duchamp eta Man Rayekin batera egindako filmaketa

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, 3. or.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 69-71. orr.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 330. or.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 292. or.

<sup>64</sup> Butler, J.: “Performative Acts and Gender Constitution: AN Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. In *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*, 1990. 278. or. *Ibid.* 402. or. aipatua.

estereoskopikoa, non bere pubisaren ile-mozketa grabatu zuten.<sup>65</sup> Bere performancen ikusleen testigantzen artean hurrengoa ere badugu:

“... arte garaikideko erakusketetan muturra sartzen hasiko da – gerrilako neska baten antzera, arte konbentzionalaren mundua erasotuko du. 1922an Belmaison Galerian erakusketa bat prestatzen zebilen Louis Bouché. Goiz batean, Baronesa – galeriara zeraman eskaileraren goialdean zutik ipinita – behean, artalde baten antzera, kokatuta zegoen jendetzari irainka zebilen indarkeria izugarri batekin. Erakusketa guztia berriz ipini zuen, kuadro bakoitza angelu desberdin batekin eta pare bat buruz behera, beste batzuk alfonbran botata zeuden bitartean, eta orain bera zebilen saltoki handi baten izpiritu burgesa modu krudelean mespretxatzen, arte garaikidea horrela kokatzean, aparkaleku baten eta hain inspirazio gutxi transmititzen zuen simetria lortu zuen.”<sup>66</sup>

Behin eta berriro errepikatuko ziren gertaera mota hauek egin zuten famatua Greenwich Villagen; metro geltokietan, museoetan, erakusketetan, salmenta toki handietan, eta kale publiko gehienetan.<sup>67</sup> Bere artea izan zen bizirik mantendu zuen bakarra, nahiz eta zoro itxuraz, txiro... gaizki mantendu zuen, eta bere gorputzak ere asko sufritu zuen zeraman bizitzaren ondorioz, eraikitze eta suntsipen prozesuan etengabe zegoelarik, epaiketa konstantean.<sup>68</sup>

Bere artea ezin zitekeen grabatu, inolaz ez kontserbatu, ez saldu, ez erosi (testigantzez gain pare bat argazki ere kontserbatu dira); Peggy Phelam akademikoaren iritziz adibidez, performance bat ezin da gorde, grabatu, dokumentatu... behin eginda, performance bat ez den beste gauza batean bihurtuko litzatekelako.<sup>69</sup>



13. Ir.: André Raffrayen Baronesaren marrazki baten zatia, Nady Raffrayk emana

<sup>65</sup> Casellas, J.: *Op. cit.* 25. or.

<sup>66</sup> Biddle, G.: *An American Artist's Story*. Boston: Little, Bron and company, 1939. Durán, G.: *Op. cit.* 328. or. aipatua.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 1. or.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 343. or.

<sup>69</sup> Phelan, P.: *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge, 1993. *Ibid.*, 343. or.

## 5. Hannah Höch eta fotomuntaketa

Berlingo dadaismoa gerra-izpiritu batetik sortu zen 1918 aldera: politikoa zen, eta alderdi estetikitik baino, hurbilago zegoen artearen gaineko ekintzatik; izan zuen loraldi azkarra honen protagonistei zor diegu: John Heartfield, Wieland Herzfeld, Goerge Grosz, Walter Mehring, Johannes Baader, Raoul Haumsmann, eta nola ez, Hannah Höch. Erabakigarriak izan ziren ere *Der blutige Ernst* (“Seriotasun odoltsua”) edota *Der Gegner* (“Aurkaria”) bezalako adizkari dadaistak, manifestuak, poema eta testuak, pinturak, dantza eta musika...<sup>70</sup>

Anna Therese Johanne Höch (Gotha, 1889-Berlin, 1978) margolaria, collagista, eskulorea, idazlea, argazki muntatzailea... izan zen, baina jorratu zituen disziplinetako asko bigarren plano batean gelditu izan dira, mugimendu dadaistan parte hartzeak estalia

Garai hartako emakume askoren antzera ogibide bat ikasten saiatuko da, formazio bat jasotzen, margolari izatera iristeko helburuarekin. Txikitatik margotzen zuen eta 1907ra aldera, kolorezko paper ebakin itsatsiekin egindako kuadro bat sortu zuen, *Nitte unterm Baum* (“Gaua zuhaitz azpian”), etorkizunean sinatuko zuena, “hau nire lehen collagea da” esaldiaren ondoan.<sup>71</sup>

1915 aldera iritsi zen Berlinera, Arte eta Aisialdi Museo Irakaspen Zentroan ikastera, non bere lehen collage “ofiziala” egin zuen: *Weisse Wolke* (“Hodei Txuria”) (14. irudia).<sup>72</sup> Momentu hartan ezagutu zuen Hausmann, eta artista honekin izan zuen erlazioak sartu zuen Höch dadaismoaren zirkuluetan; batera ere lan egin zuten, *Dada Cordial* izenekoetan.

---

<sup>70</sup> Burmeister, R. et al.: *Hannah Höch (1889-1978)*. Madril: Aldeasa, 2004. 46-48. orr.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 43-44. orr.





14. Ir.: Hannah Höch. *Hodei txuria* (1916), collagea. Nierendorf Galeria.

Ikasten zuen bitartean Ullstein editorialean egon zen lanean, eta bertan beste hainbat emakume diseinatzaile ezagutu zituen; gainera, etorkizuneko fotomuntaketetarako iturri ugari izan zituen eskura honi esker. Bi bizipen hauek erabakigarriak izan ziren Höchen bizitzan: garai hartako emakume (aldizkarien munduan) eta gizonen (zirkulu dadaistetan) arteko harremanen desberdintasunen perspektiba garatu baitzuen.<sup>73</sup> Garatu zuen perspektiba kritikoa 20 eta 30. hamarkadetan egindako lanetan ikusi dezakegu gehienbat, eta nahiz eta dadaismoan sailkatzen den, konstruktibismo, surrealismo edota abstrakzioaren eragina ere izan zuen.<sup>74</sup>

Nahiz eta egoera ez zen muturreraino iritsi, bere presentzia eta lanak deserrosoakizan ziren erregimen faxistarentzat; erakusketak debekatzeko zizkioten, artista desberdinek bere jatorri judutarra ukatzea eta partiduaren alde ipintzea eskatzen zioten, etab.<sup>75</sup> Ondorioz, 1942tik aurrera eta II. Mundu Gerraren amaierara arte Heiligensee herri alemaniarrera lekualdatzea erabaki zuen; urte hauek miseria gorrian pasa zituen, guztiz isolatuta eta lanik gabe.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, 24-25. orr.

<sup>74</sup> Haakenson, T. O.: "Visual objectivity and the impossible objects of Hannah Höch". In *The Rutgers Art Review*, 21, 2005. 38-56. orr. 39. or.

<sup>75</sup> Burmeister, R. et al.: *Op. cit.*, 21. or.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 52. or.

Dena den, bere bizitzako azken urteetan merezitako errekonozimendua eman zitzaien bere lanei, lehengo erakusketa kolektiboen bitartez (dadaismoaren izenpean), eta geroago modu indibidualean, Kioton (1974), Parisen eta Berlinen (1976) besteak beste.<sup>77</sup>

Historiografiari begira, 90eko hamarkadara arte itxaron beharko da abangoardiako artista garrantzitsuenen artean bere izena ikusteko. Alemaniako historiak bere figura berreskuratuko du Berlingo harresiaren erorketarekin batera, gertaera honek ekialde eta mendebaldeko instituzioen arteko dokumentazio trukea ahalbidetu baitzuen. Aurretik ikus zitezkeen bere erakusketekin erlazionatutako argitalpenak, baina ia ezer gizonezko artisten inguruko iturriekin konparatuta.<sup>78</sup>

### 5.1. Fotomuntaketa: Generoa eta primitibismoa

Fotomuntaketa afizionatuen teknika gisa sortu zen hasiera batean, baina Kurt Schwitters, Raoul Hausmann eta Hannah Höch dadaistak izan ziren, argazkilaritzak masen kulturaren garrantzia ikusita, fotomuntaketa espresio-bide paregabe bat izan zitekeela ikusi zutenak. Honen bitartez, Höch eta bere kideek modu zuzenean erabili zituzten masa-kulturaren irudiak behe eta goi klaseen kulturen arteko harremana aztertzeko.<sup>79</sup> Modu oso bortitzean sartu zen teknika hau Alemaniako komunikabideetan, iragarki, kartel, liburu, eta beste hainbat produktuen diseinatzaileek etengabe erabiltzen zituztelarik. Ondorioz, probokaziorako aukera ikusi zuten dadaistek praktika honetan.<sup>80</sup> Praktika artistiko honek bilaketa eta artxibo lan handia behar du atzetik, eta Höch bildumazale amorratua omen zen.<sup>81</sup>

Hannah Höchen lanen ildo nagusia ulertzeko beharrezkoa da garaiko testuingurua aztertzea. XX. mendearen lehen erdia gerra garaiek, miseriak, goseak, eta biolentziak markatua egon zen Alemanian. Gizonezkoak mundu gerrara joan zirenean emakumeek okupatu behar izan zituzten lanpostuak, eta hau amaitzean, gizartean paper aktibo bat izatea aldarrikatu zuten. Baina errealitatean komunikabideek emakume berri, indartsu eta langile baten irudia aurkezten zuten bitartean, gutxiengo emakume burgesen kasua zena, emakumeen

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, 40. or.

<sup>78</sup> Cabrera García, E. & Valle Corpas, I.: “Nada que decir, sólo mostrar. Género y colonialismo en el fotomontaje de Hannah Höch”. In *Boletín de Arte-UMA*, 38, 2017. 179-188. orr. 185. or.

<sup>79</sup> Meredith, R.: “Los collages de Hannah Höch”. In *Infolio*, 2017-04-09. Berreskuratua: <http://www.infolio.es/articulos/meredith/hannah.pdf> Azken kontsulta: 2020-05-12. 2. or.

<sup>80</sup> Burmeister, R. et al.: *Op. cit.*, 61. or.

<sup>81</sup> Bere bildumari buruzko informazio gehiago: Luyken, G.: “El álbum de recortes de Hannah Höch: ¿recopilación de materiales, álbum de esbozos o arte conceptual?”. In Burmeister, R. et al.: *Op. cit.*, 89-93. orr.

gehiengoak armagintza industrian, fabriketan, edota meategietan egiten zuten lan, baldintza oso txarretan, eskulan merkea baitziren.<sup>82</sup> Dena den, emakumeek alor kultural, sozial, eta laboralean izan zuten nagusitzeak gizonezkoen artean deserosotasuna sortu zuen.<sup>83</sup>

Höchek fotomuntaketetan erabilitako gorputzen atzean emakume moderno horiek egon ziren, komunikabideetan nabarmentzen ziren emakumeetan inspirazioa bilatu zuelarik: dantzariak (Claudia Pawlowa edota Valeska Gert), aktoreak eta kabaretariak (Anita Berber), politikoak (Anna Von Giercke), artistak (Käthe Kollwitz)... herrialde eta adin desberdinak uztartuz.<sup>84</sup>

Bestalde, primitibismoaren kontzeptua prozesu kolonialistarekin dago lotuta, kolonietako biztanleek (“primitiboak”) zuten jarrerari erreferentzia egiteko erabiliko zelarik (Europarren arabera jarrera, kultura, erlijio... azpigaratua zuten). Kolonizatutako gizarteetan egiten ziren errepresentazio artistikoak, gehienetan erlijioari lotuta, ulertezinak ziren Europarrentzat: erritualetan arbasoak irudikatzen zituzten, eta hauek izpirituak zirenez, ez zuten ezaugarri gizatiarrik. Identitaterik gabe, biluzik agertzen ziren, genitalak zirelarik bereizgarri bakarra, batez ere emakumeenak, emankortasunarekin lotuta baitzeuden. Guzti hau europar kultura eta moralarekiko haustura kontsideratu zen.<sup>85</sup> Europearrek zuten nagusitasun jarrera hori kritikatu nahi izan zuen Höchek, primitibismoaren kontzeptua.

Ildo honetan, Alemaniak 1880ko hamarkadan jarriko du abian bere prozesu kolonialista, eta herrialdean bertan osatuko ditu objektu etnografikoen munduko bilduma handienak (Dresdeko *Etnographisches Museum* edo Berlingo *Museum für Völkerkunde*) (15. irudia); beraz, Höchek gertutik ezagutuko ditu irudi mota hauek.<sup>86</sup> XX. mendearen hasieran, Alemaniak inperio koloniala galdu zuen, eta erantzun bezala, abian ipini zituen lurralde hauek berreskuratzeko hainbat propaganda kanpaina, bizitzeko espazioa berreskuratu eta azpigaratutako arrazak zibilizatu beharraren ideien atzean.<sup>87</sup> Horrela, objektu etnografikoak bildumatzeko objektu bihurtu ziren 20. hamarkadatik aurrera. Prentsa zientifiko eta ilustratuak paper erabakigarria izan zuen natiboen gaineko estereotipo negatiboak gizartean zabaltzen;

---

<sup>82</sup> Cabrera García, E. & Valle Corpas, I.: *Op. cit.*, 180. or.

<sup>83</sup> Burmeister, R. et al.: *Op. cit.*, 16. or.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 28. or.

<sup>85</sup> Ocampo, E.: “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”. In *Arte, Individuo y Sociedad*, bol. 28, 2, 2016. 311-324. orr. 312-313. orr.

<sup>86</sup> Cabrera García, E. & Valle Corpas, I.: *Op. cit.*, 183. or.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 184. or.

gainera, Hannah Höchek hauetan aurkitu zuen lanetarako materiala, hala nola *Der Querschnitt* (“Zeharkako saila”) aldizkari satirikoan.<sup>88</sup>



15. Ir.: Berlingo Museo Etnografikoko saila, 1921eko argazkia.

Orokorrean emakume artistak izan ziren, estereotipoak kritikatzeko diskurtsoan, primitibismoaren kontzeptua emakumearen irudiarekin erlazionatuko zutenak,<sup>89</sup> baina modu partikularrago batean azpimarratzekoa izan zen Hannah Höchek *Museo Etnografiko batekoa* fotomuntaketa seriean egin zuen lana, non irudietan emakumeen irudiak lotu zituen irudi primitiboekin. Muntaketa hauen bidez bi ideia nabarmendu zituen Höchek: alde batetik, Alemaniako gizartean zeuden arazoak erakusten zituen; eta bestalde, “Beste” hori (arrazagenero desberdintasun posizio bikoitzean) errepresentatzeak suposatzen zuen inplikazio politikoa azpimarratu.<sup>90</sup> *Museo Etnografiko batekoa* seriea, 19 muntaketez osatua, 20. hamarkadako azken urteetan sortu zuen Höchek. Dena den, desadostasun desberdinek, hala nola titulu eta datetan, arazoak sortu dituzte seriearen parte diren obrak klasifikatzerako orduan, asko II. Mundu Gerraren ostean identifikatu zirelarik.<sup>91</sup>

Serie honen atzeko esanahiari erreparatuz, gizartearen gutxiengoek pairatzen zuten marjinazioa erakustea helburu zuela esan dezakegu, eta gainera, komunikabideetan genero eta arrazaren inguruko bereizketan legitimatzen eta zabaltzen zituzten ideiak hausnartzera bultzatu eta zalantzan ipini zituen.<sup>92</sup>

<sup>88</sup> Burmeister, R. et al.: *Op. cit.*, 69-70. or.

<sup>89</sup> Haakenson, T. O.: *Op. cit.*, 47. or.

<sup>90</sup> Cabrera García, E. & Valle Corpas, I.: *Op. cit.*, 179. or.

<sup>91</sup> Burmeister, R. et al.: *Op. cit.*, 59. or.

<sup>92</sup> Haakenson, T. O.: *Op. cit.*, 42. or.

Eskultura primitiboekin egin zituen lehen irudiak ziurrenik *Mit Mütze* (“Txapelarekin”) eta *Hörner* (“Adarrak”) izenekoak izan ziren (16 eta 17. irudiak), 1924-1925 artean datatuak; bietan nahasten dira maskara nigeriar bat, adarrak, gizaki baten begia eta sudurra.<sup>93</sup> Serie honen lan famatuenean artean *Die Süße* (“Eztia”, 1926) dugu (18. irudia), non Bushongo tribuko idolo maskulino baten gorputz-enborra emakume moderno baten hanka luzeekin nahastu zuen, modako zapata batzuekin batera; eta arraza txuriko esku batek orijinala ordezkatzeko du. Aurpegia Kongoko maskara batez estalita dago, emakume baten ezpain margotu eta begiekin. New Jerseyko unibertsitateko<sup>94</sup> irakurketa baten arabera, soilik begi bat irekita edukitzeak (maskara gainean ipinitako gizatiarra) begirada eta perspektiba desberdinen garrantzia iradokitzen du. Höchek serie osoan jarraituko zuen ezaugarria izan zen begiradaren enfasi hori; *Fremde Schönheit* edo “Edertasun arraroa” izenekoan ere ikusi dezakegu besteak beste, 1929an egindakoa (19. irudia). Gainera, kasu gehienetan, figurak ikusleari begira egongo dira.<sup>95</sup>



16. Ir.: Hannah Höch.  
*Txapelarekin* (1928),  
collagea. Berlingo Galeria.



17. Ir.: Hannah Höch.  
*Adarrak* (1928), collagea.  
Berlingo Galeria.

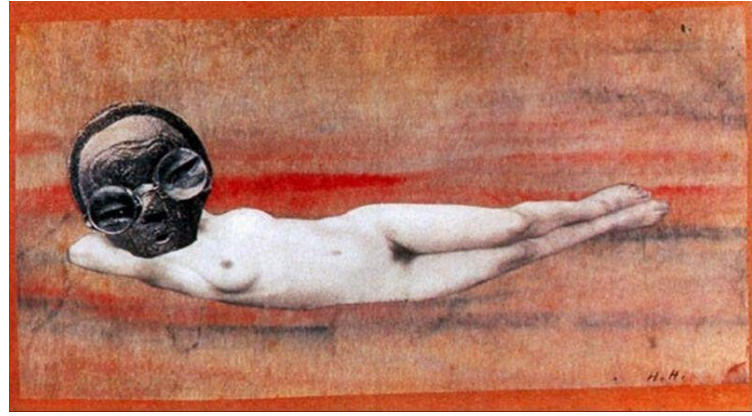
<sup>93</sup> Burmeister, R. et al.: *Op. cit.*, 62. or.

<sup>94</sup> Haakenson, T. O.: *Op. cit.*, 43. or.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 45. or.



18. Ir.: Hannah Höch. *Eztia* (1926), collagea. Folkwang Essen Museoa.



19. Ir.: Hannah Höch. *Edertasun arraroa* (1929), collagea. MOMA.

1929tik aurrera hasi zen bere lana kritikarien partetik aitortua izaten, Höchen muntaketak Man Ray edota László Moholy-Nagyren lanekin konparatzen zituztelarik.<sup>96</sup> Gainera, 70. hamarkadan, Feminismoko Bigarren Olatuarekin batera “Höchen erara” izendatutako argazki muntaketak egingo zituzten artista plastikoak agertu ziren; emakumearen gorputza, interes politikoen arabera, produktu gisa erabiltzea kritikatzeko zutenak.<sup>97</sup>

## 6. Konklusioak

Laburbilduz, azpimarratu dezakegu abangoardien historia idazterakoan emakume artisten presentzia bigarren plano batera murriztu izan dela, nahiz eta haien produkzioaren eta izan zuten garrantziaren testigantzak baditugun (aldizkarien testigantzak, argazkiak, pieza gutxiak bat...).

Hiru artista hauen lanen atzean inguru eta gizartearekiko arauen kontrako hausnarketa eta kritika ikusi ditzakegu amankomunean, emakumeek garai hartan zeukaten paperetik eta bizitza gogor eta prekario batetik landutako ikuspuntuak zirelarik. Dena den, haien ibilbide artistikoa elikatu zuten baldintza desberdin horiek haien ahanztura indartu zuten berdinak izan zirela ere pentsa genezake: txirotasunak bazterkerian bizitzera behartu zituen, Mundu Gerren ondorioz sortutako egoera sozial eta politikoak, artista ez konbentzional bat izatea, emakumea

<sup>96</sup> Hildebrandt, H.: “Die Fifo in Stuttgart”. In *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*, bol. 2, 1995. 387. orr. Burmeister, R. et al.: *Op. cit.*, 60. or. aipatua.

<sup>97</sup> Cabrera García, E. & Valle Corpas, I.: *Op. cit.*, 184. or.

izatea... Ahanztura horren arrazoi desberdinen inguruan hausnartuz gero beste hainbat teoria ere planteatu ditzakegu: baliteke indar desberdinentzat haien jarrera autonomo eta lan kritiko eta aldarrikatzailea deserosoa izatea eta hau isildu eta ahaztera bultzatu nahi izana, edota lantzen zituzten gaien ondorioa izan litzateke; baliteke emakumeen gaiak “femeninoagoak” kontsideratuak izatea, mugatuak, eta gizonezkoek lantzen zituztenak, ordea, unibertsalagoak.

Hala ere eta bukatzeko, hiru emakume artista hauen bizitza eta ibilbide artistikoei begirada bat botatzeak zenbait hausnarketa edo gogoeta egitera bultzatzen gaitu, emakume artistek artearen historian izan duten paperaren inguruan; hala nola, zergatik ez zieten eman merezi zuten errekonozimendua bere garaian? Eta zergatik ez beranduago? Interesengatik edo interes faltagatik? Zergatik hasi da hauen memoria berreskuratzen? Azkenik, lanketa osoan zehar egindako bi gogoeta planteatu nahi ditud, gaur eguneko ikuspuntu batetik egindakoak: Zenbat izango dira oraindik deskubritzeko dauden emakume artistak? Eta, zein egoeratan biziko dira gaur egungoak?

## 7. Bibliografia

Bell, F.: “Art is dead to Dada”. In *Queen’s Quaterly*, 13. bol, 4, 2006. 510-522. orr.

Bürger, P.: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

Burmeister, R. et al.: *Hannah Höch (1889-1978)*. Madril: Aldeasa, 2004.

Casellas, J.: “La baronesa Dadá. Elsa Von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer”. In *Efímera revista*, 2. bol, 2, 2011. 21-25. orr.

Caso, A.: *Ellas mismas: Autorretratos de pintoras*. Oviedo: Libros de la casa Azul, 2016.

Cotter, H.: “The mama of dada: This little-known woman helped create the 20th-century avant-garde”. In *New York Times Book Review*, 2002-05-19. Berreskuratua: <https://www.nytimes.com/2002/05/19/books/the-mama-of-dada.html> Azken kontsulta: 2020-04-14.

De Micheli, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Á. Sánchez-Gijón Martinezen itzulpena). Madril: Alianza, 2002.

Durán, G.: *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. Publikatu gabeko tesia. Balentzia: Universitat Politècnica de València, 2009.

Faxedas-Brujats, M. L.: “Mujeres artistas de la vanguardia internacional: el caso de Abstraction-Création (1931-1936)”. In *Arte, Individuo y Sociedad*, bol. 2, 3, 2015. 481-499. orr.

Gompertz, W.: *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (F. Corriente Basúsen itzulpena). Bartzelona: Taurus, 2013.

Haakenson, T. O.: “Visual objectivity and the imposible objects of Hannah Höch”. In *The Rutgers Art Review*, 21, 2005. 38-56. orr.

Huelsensbeck, R.: *En Avant Dada: El Club Dadá de Berlín* (H. Rosenbergen itzulpena). Bartzelona: Alikornio Ediciones, 2000.

Lappin, L.: “Dada Queen in the Bad Boy’s Club: Baroness Elsa Von Freytag-Loringhoven”. In *Southwest Review*, bol. 2, 3, 2004. 307-319. orr.

McCarthy, M.: “Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity”. In *NWSA Journal*, bol. 15, 3, 2003. 202-205. orr.

Meredith, R.: “Los collages de Hannah Höch”. In *Infolio*, 2017-04-09. Berreskuratuta: <http://www.infolio.es/articulos/meredith/hannah.pdf> Azken kontsulta: 2020-05-12.

Ocampo, E.: “Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo”. In *Arte, Individuo y Sociedad*, bol. 28, 2, 2016. 311-324. orr.

Rugh, T. F.: “Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada”. In *Woman’s Art Journal*, bol. 2, 1, 1998. 1-6. orr.

Rosalía, T.: “Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica”. In *Asparkia. Investigació Feminista*, 6, 1996. 147-162. orr.

Rugh, T. F.: “Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada”. In *Woman’s Art Journal*, bol. 2, 1, 1998. 1-6. orr.

Sádaba Murguía, E.: *Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica del arte feminista*. Publikatu gabeko tesia. Bilbo: EHU-UPV, 2017.

Sarmiento, J. A.: *Emmy Hennings. La última alegría* (J. Luis Reina Palazonen itzulpena). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2018.

White, M.: “Dada/Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris”. In *Modernism/Modernity*, bol. 13, 4, 2006. 773-776 orr.