Berlinska dada 1917–1925

Razgovor sa Edouardom Roditijem

Hannah Höch

1959.

Kada sam konačno stigao do onog dela Hajligenzea u kojem je živela, video sam da je skromni bungalov Hane Heh skoro potpuno zaklonjen od pogleda sa ulice raskošnom letnjom baštom, punom voćaka i cveća. Tog veoma vrelog dana, početkom jula, između tri i četiri popodne, izgledalo je da celo susedstvo utonulo u san iz neke bajke. Hana Heh, živahna, vitka i seda žena, u svojim poznim šezdesetim, žurno je došla niz baštensku stazu, da bi mi otvorila kapiju, čim sam pozvonio. Izgledala je kao da je u svojoj sićušnoj figuri sabila svu energiju iz cele oblasti Hajlingezea i Šulcendorfa. Kasnio sam nekih pola sata, jer sam pogrešno procenio koliko će mi vremena biti potrebno da bih došao tamo autobusom, od stanice kod Zoološkog vrta (Bahnhof Zoo). Velika činija s jagodama, tek ubranim iz bašte, čekala me je na stolu na senovitoj verandi. Za razliku od većine umetnika njenog istorijskog značaja, iz Pariza ili Njujorka, Hana Heh je delovala potpuno neusiljeno, skoro iznenađena time što je bila vredna pažnje jednog radoznalog stranog pisca. Kada smo seli da se osvežimo, odmah mi je rekla kako je poslednjih pola sata strahovala da sam se izgubio, u tom slabo poznatom delu grada.

HEH: Čak i Berlinci, osim naravno onih koji žive ovde, jedva poznaju ceo ovaj severozapadni deo.

RODITI: Svega nekolicina mojih berlinskih prijatelja imali su neku predstavu o tome kako se stiže ovamo, kada sam ih pitao za savet. Neki su me čak upozorili da ne bi bilo mudro da vas posetim u Hajligenzeu; insistirali su da se nalazi iza granice Zapadnog Berlina, u Istočnoj zoni.

HEH: Kakva glupost! Ali, upravo to što je ovaj deo Berlina tako miran i slabo poznat jeste razlog zašto sam 1938, neposredno pred rat, preselila u Hajligenze. Za vreme nacističke diktature bila sam suviše sumnjiva i poznata da bih bila bezbedna u Fridenauu, gde sam godinama živela. Znala sam da me moji predani ili prezrivi susedi neprekidno nadziru i potkazuju, tako da sam, kada sam nasledila dovoljno novca za kupovinu vlastite kuće, rešila da potražim neki deo Berlina gde me niko ne bi poznavao ili imao bilo kakvu predstavu o mojoj strašnoj prošlosti kao dadaistkinje ili „kulturnog boljševika“, kako su nas tada zvali. Bila sam te sreće da pronađem ovu kućicu, koja je služila kao čuvarska kuća na jednom od prilaza aerodromu, koji je u ovom susedstvu bio izgrađen za vreme Prvog svetskog rata. Odmah sam je kupila i prebacila u nju sve svoje stvari i tako uspela da ih sačuvam. Da sam ostala u Fridenauu, moje životno delo je moglo biti uništeno u nekom vazdušnom napadu.

RODITI: Ali zar ste ovde niste osećali previše izolovano?

HEH: Tih godina osećala bih se izolovano bilo gde u Berlinu. Oni među nama koji su ostali upamćeni kao „kulturni boljševici“ bili su na crnoj listi i pod nadzorom Gestapoa. Svako od nas je nastojao da ne održava veze čak ni sa najstarijim i najdražim prijateljima ili kolegama, iz straha da im ne napravi dodatne probleme Ali većina berlinskih dadaista je do 1938. ionako emigrirala. Hans Rihter (Richter) i Georg Gros[1] su bili u Americi, Kurt Šviters[2] je emigrirao u Norvešku, Raul Hausman (Raoul Hausmann) je bio u Francuskoj. Od svih aktivnih članova berlinske dadaističke grupe samo sam ja još bila ovde.

RODITI: Kako je i kada berlinska dadaistička grupa počela s delovanjem?

HEH: Prvu izložbu smo održali 1919, ali do tada već radili zajedno kao grupa, nekoliko godina pre nego što ćemo usvojiti isti naziv i program kao i ciriški dadaisti.

[1] Georg Grosz (1893–1959). Gros je 1916. promenio svoje ime u englesko George (Džordž), iz protesta prema nemačkom militarizmu i nacionalizmu. (Sve napomene: AG.)

[2] Kurt Schwitters (1887–1948). Šviters je prvo emigrirao u Norvešku, a zatim u Englesku, gde je i umro.

RODITI: Da li je to zaista bio isti program? Uvek sam imao utisak da su berlinski dadaisti, za razliku od ciriških, bili daleko manje zainteresovani za estetiku i u isti mah socijalno mnogo subverzivniji od njih. Možda je to bilo zbog vašeg bliskog kontakta sa umetnicima iz Moskve, kao što je bio El Lisicki (Lissitzky), za vreme Ruske revolucije, a možda i zbog mnogo nemirnije i revolucionarnije atmosfere u Nemačkoj, kao i zbog onih berlinskih dadaista koji su po prirodi bili više politički orijentisani, kao satirični genije Georg Gros.

HEH: Verovatno ste u pravu. Situacija je 1917. ovde bila potpuno drugačija od one u Cirihu, koji je bio neutralan grad, dok je Berlin bio prestonica uzdrmanog carstva, koje se suočavalo s porazom. Ja sam došla u Berlin pre 1914, iz vrlo buržoaske porodice, iz Tiringije. Prvo sam studirala slikarstvo, kod Orlika (Emil Orlík), koji je u određenoj meri bio učenik francuskih impresionista. Kada je izbio rat, sve umetničke škole bile su na neko vreme zatvorene i ja sam se vratila da živim sa svojom porodicom. Ali vratila sam se u Berlin 1915. i tada sam upoznala Raula Hausmana. Tih dana oboje smo bili veliki obožavaoci galerije *Der Sturm*, Hervarta Valdena (Herwarth Walden). Ali Hausman je sve do 1916. bio figurativni ekspresionista, blizak prijatelj i učenik Hekela (Erich Heckel), i u isto vreme obožavalac Robera Delonea (Robert Delaunay) i Franca Marka (Franz Marc), dok sam ja 1915. počela da crtam i slikam apstraktne kompozicije, u istoj opštoj tradiciji u koju su spadale i slike koje je Kandinski izložio par godina ranije u Minhenu.

RODITI: Da li je u Berlinu već 1915. bilo nekih iole značajnijih apstraktnih umetnika?

HEH: U celini gledano, najveći deo berlinske avangarde i dalje je bio figurativan, bilo ekspresionistički, bilo fovistički. Slikari poput Ludviga Majdnera (Ludwig Meidner), na primer, i dalje su radili u tradiciji Hekela i drugih umetnika iz drezdenske grupe *Brücke* ili kao Kokoška (Oskar Kokoschka), dok su drugi berlinski umetnici, kao Rudolf Levi (Rudolf Levy), više naginjali fovistima. Među našim prijateljima, jedini značajniji apstraktni slikar bio je Oto Frojndlih (Otto Freundlich), koji se 1914. vratio iz Pariza u Berlin. Ali Frojndlih, koji je neko vreme živeo na Monmartru s Pikasom i još nekim pariskim kubistima, i dalje je slikao uglavnom figurativne kompozicije. Tek kada se 1924. vratio u Pariz, njegov rad je postepeno postao isključivo apstraktan.

RODITI: Da li je Frojndlih ikada imao neke veze sa berlinskim dadaističkim pokretom?

HEH: Oto nam je bio naklonjen od samog početka, zato što je delio naš pacifistički stav, sličan stavu udruženja *Monistenbund*,[3] ali i našu rešenost da odbacimo sve moralne i estetske standarde postojećeg društvenog poretka, koji je po nama bio osuđen na propast. Ipak, bio je suviše strog i ozbiljan da bi učestvovao u bilo kojoj od naših skandaloznih mladalačkih manifestacija. Bili smo vrla nestašna grupa, svi redom i dalje divlji, dok je Frojndlih već pripadao priznatoj zajednici nekonformističkih pisaca i umetnika, redovnih saradnika časopisa Franca Pfemferta (Franz Pfemfert) *Die Aktion.*

RODITI: Ako se dobro sećam, među saradnicima *Die Aktion* bili su i Gotfrid Ben i Johanes R. Beher (Johannes R. Becher), Frojndlih i Majdner, Ivan Gol (Yvan Goll) i Herman Kazak (Hermann Kasack), u stvari, najrazličitiji pisci i umetnici, koji, u svetlu njihove kasnije političke i intelektualne evolucije, čine zaista čudno društvo…

[3] Deutcher Monistenbund: Nemačko monističko udruženje, koje je 1906. osnovao čuveni nemački zoolog i ilustrator Ernst Hekel (Ernst Haeckel, 1834–1919). Hekel je ostao upamćen i po tome što je prvi upotrebio frazu „prvi svetski rat“, za sukob koji je tada tek počeo (u jednom članku od 20. IX 1914). *Monistenbund* je delovao u tradiciji nemačkog romantizma i zagovarao povratak prirodi, uz razne elemente neopaganizma. Okupljao je mnoge poznate naučnike i intelektualce tog vremena, ali nije imao jedinstven pacifistički stav, budući da su mnogi istaknuti članovi, kao i sam Hekel, bili vatreni nacionalisti, a neki i militaristi.

HEH: Isto bi se moglo reći i za našu berlinsku dadaističku grupu. U katalogu za našu prvu izložbu, *Erste International Dadamesse*, održanu 1919,[4] u galeriji dr Ota Burkharda (Otto Burckhard), u ulici Licovufer (Lützowufer) 13, našla su se imena Georga Grosa, dadazofa Raoula Hausmana i dada-montažera Džona Hartfilda.[5] Ali Džon Hartfild i njegov brat, Viland Hercfelde (Wieland Herzfelde)[6], kasnije su osnovali Malik Verlag, koji je tokom mnogih godina bio vodeći komunistički književni izdavač, i njih dvojica danas žive u Istočnoj Nemačkoj, gde i dalje učestvuju u radu raznih komunističkih organizacija, dok su Georg Gros, Valter Mering (Walter Mehring) i većina ostalih berlinskih dadaista iz 1919. uskoro prekinuli sve veze sa komunistima ili prestali s bilo kakvom političkom aktivnošću.

RODITI: Ipak, berlinski dadaisti su prvobitno bili veoma tesno povezani s nekim komunističkim intelektualcima i umetničkim grupama.

HEH: Zvučite kao Veliki inkvizitor!

RODITI: Bože sačuvaj! Što se mene tiče, prvi sam koji će priznati da sam se sve do Španskog građanskog rata laka srca povezivao s komunističkim intelektualcima i umetnicima, kao i sa teozofima, antropozofima, pacifistima ili vegetarijancima.

HEH: Tako je bilo i s nama, između 1915. i 1925. Bili smo veoma mladi i politički neiskusni, a sam komunizam, u to vreme, delovao nam je mnogo liberalnije i slobodoljubivije nego danas. Svi mi smo za vreme Prvog svetskog rata bili pacifisti i tako smo se našli u bliskoj vezi s drugim pacifistima, od kojih su neki bili komunisti. Pored toga, i dalje smo bili puni naivnog entuzijazma za sve što je izgledalo suprotstavljeno postojećem poretku, a neki među nama su se čak pretvarali da imaju bliske veze s ratnim neprijateljima. Uzeti engleski ili američki pseudonim, kao što je to uradio Hans Hercfelde, kada je sebe nazvao Džon Hartfild, već je bila provokacija u očima nemačkih nacionalista. Georg Gros je takođe tvrdio da je Amerikanac, na neki misteriozan način, i svoje ime pisao George (Džordž) umesto Georg, i u isto vreme oponašao američke manire i način oblačenja. Čim se rat završio, bili smo među prvim nemačkim umetnicima i piscima koji su uspostavili veze sa sličnim avangardnim grupama u Njujorku, Parizu i Moskvi. Godine 1922, nemački dadaisti su čak održali međunarodnu konferenciju u Vajmaru,[7] na kojoj su učestvovali Teo van Dusburg (Theo van Doesburg) i El Lisicki, kao predstavnici Mondrijanove grupe *De Stijl* iz Amsterdama i moskovskih konstruktivista, i Cara i Hans Arp, kao predstavnici ciriških i pariskih dadaista.

RODITI: Danas bi to što je neko bio bliski saradnik Ela Lisickog bilo sumnjivije u sovjetskoj Rusiji, pod diktaturom socijalističkog realizma, nego u Njujorku, Parizu ili ovde, gde se za razne ugledne slikare i vajare, kao što su Šagal, Pevzner (Antoine Pevsner, rođ. Anton) i Gabo (Naum Gabo, rođ. Pevsner, mlađi brat Antona Pevsnera), zna da su nekada bili bliski prijatelji ili saradnici Lisickog i drugih zlosrećnih ruskih avangardnih umetnika od pre trideset godina. Suprematisti i konstruktivisti su se zaista našli na crnoj listi ili bili deportovani u Sibir, pod staljinističkim režimom, mnogo pre nego što su dadaisti bili ugroženi ovde.

HEH: Malo je onih koji danas mogu da shvate koliko su nevine i suštinski nepolitičke bile naše veze sa komunistima. Godine 1917, živeli smo u društvenom poretku koji je odobrio objavu

[4] Čudan previd Hane Heh ili možda Roditija, budući da je *Prvi međunarodni dadaistički sajam* održan od 25. VI do 30. VIII 1920. Čuvena izložba berlinske dadaističke grupe, jedan od najznačajnih događaja u umetnosti XX veka.

[5] John Heartfield, pravo ime, Helmut Herzfeld (1891–1968), promenio je ime iz istih razloga i iste godine kao i Gros.

[6] Viland Hercfelde je, opet, prihvatio pogrešan izgovor svog prezimena (pravo prezime Herzfeld, bez „e“ na kraju), koji potiče od čuvene pesnikinje Elze Lasker-Šiler (spominje se dalje u tekstu), koju je ovaj, u svojim mladalačkim danima, obožavao i s kojom se sprijateljio.

[7] Congrès des constructivistes et des dadaïstes à Weimar (Kongres konstruktivista i dadaista u Vajmaru), 25–26. IX 1922, održan na inicijativu Tea van Dusburga.

katastrofalnog rata, koji čak ni Socijalistička (Socijaldemokratska) partija nije osudila. U narednih nekoliko godina, izgledalo je da će se ceo taj poredak srušiti pod uticajem vojnog poraza i sve većeg nezadovoljstva masa na unutrašnjem frontu. Bilo je pobuna u oružanim snagama, a zatim i pobuna radnika u Berlinu i drugde u Nemačkoj. Kao mladi ljudi, koji nikada nisu verovali u ispravnost nemačkog ratnog cilja, i dalje smo bili dovoljno idealistički da svoje nade vežemo samo za ona učenja koja su nam izgledala kao potpuno nova, koja ni na koji način nisu bila odgovorna za nevolje u kojima smo se našli, i koja su nam, s nekom iskrenošću, obećavala bolju budućnost i mnogo pravičniju raspodelu bogatstva, slobodnog vremena i moći. Zato smo neko vreme verovali u parole komunista. Možete videti neke naše parole, kao i one komunističke, ovde na zidovima, na ovoj fotografiji s naše prve berlinske izložbe.

RODITI: I danas, posle više od trideset godina, nosite sa sobom teret tako kompromitujućih dokaza o vašoj političkoj prošlosti, kao što su te fotografije.

HEH: Da, to su gresi naše mladosti, koje nam nisu dali da zaboravimo. Ali morate priznati da su naše parole bile prilično šokantne. Naravno, danas one više ne izgledaju kao novost i plašim se da ih niko ne bi shvatio tako ozbiljno, kao ugledna berlinska buržoazija 1919.

RODITI: Ova parola bi vas i danas mogla uvaliti u nevolju:

DADA
je na strani
revolucionarnog
proletarijata.

Ali veći deo onoga što mogu da vidim da zidovima galerije, na ovih nekoliko fotografija, danas deluje prilično bezazleno:

Otvorite već jednom
svoje glave
neka budu slobodne
za zahteve našeg doba.

Dole s umetnošću
dole
s buržoaskim intelektualizmom

Umetnost je mrtva
Živela Tatljinova
mašinska umetnost

Ili opet:

DADA je
svesna destrukcija
buržoaskog sveta ideja

HEH: Tih nekoliko parola su u vreme nacizma zaista bile dovoljne da nas sve pohapse i osude kao komuniste. Bila sam dovoljno hrabra ili luda da brižljivo čuvam ceo taj okrivljujući materijal u svojoj kući, tokom tih strašnih godina. U tom ormanu, u kojem sam čuvala sve svoje crteže, bilo je dovoljno dokaza i protiv mene i protiv svih ostalih bivših dadaista, koji su još bili u Nemačkoj.

To je razlog zašto je posle 1934. većina njih počela da zatire tragove i uništava sve suvenire svojih mladalačkih ludorija. Ali nikada nisam verovala da će Treći Rajh potrajati hiljadu godina, kao što je tvrdio, niti sam ikada mogla da nateram sebe da uništim sve te radove svojih prijatelja – Hausmana i Švitersa – kao i svoje dragocene suvenire iz dana kada smo s toliko oduševljenja radili zajedno, kao grupa.

RODITI: Prava je sreća što nikada niste uništili ili u nekom vazdušnom napadu izgubili ovu jedinstvenu zbirku dokumenata i relikvija iz vremena kada je berlinski dadaistički pokret bio na vrhuncu. Ali voleo bih da znam, pošto ste izgleda jedina osoba koja poseduje dovoljno materijala da bi na ceo pokret mogla da se osvrne objektivno, šta smatrate za najoriginalniji i najtrajniji doprinos berlinskog dadaističkog pokreta modernoj umetnosti?

HEH: Mislim da smo bili prva grupa umetnika koja je otkrila i sistematično razvijala mogućnosti fotomontaže.

RODITI: Kako ste otkrili tu tehniku?

HEH: Tu ideju smo u stvari preuzeli iz jednog trika zvaničnih fotografa pruske vojske. Oni su koristili detaljne oleografske panoe sa uniformisanim muškarcima, sa kasarnom ili nekim pejzažom u pozadini, ali sa isečenim licima; u te okvire fotografi bi onda ubacivali fotografske portrete svojih mušterija, koje su kasnije obično ručno bojili. Ali estetska svrha, ako je uopšte postojala, te vrlo primitivne vrste fotomontaže, bila je da idealizuje stvarnost, dok je dadaistički fotomontažer hteo da ono što je zaista bilo fotografisano učini potpuno nestvarnim.

RODITI: Kamera je, naravno, mnogo objektivniji i pouzdaniji svedok od ljudskog bića. Znamo da su Brojgel, Goja ili Džejms Ensor (James Ensor) mogli da imaju vizije ili halucinacije, ali svi znamo da kamera može da fotografiše samo ono što je zaista tu, što se u stvarnom svetu nalazi ispred njenih sočiva. Zato bi se moglo reći da dadaistički montažer svesno želi da falsifikuje svedočanstvo kamere tako što će stvoriti halucinacije koje će izgledati kao da ih je napravila mašina.

HEH: Da, mi smo samo hteli da predmete iz sveta mašina i industrije integrišemo u svet umetnosti. Naši tipografski kolaži ili montaže takođe su težili istom efektu, tako što na nešto što je mogla da napravi samo ruka pridavali izgled nečeg što je mogla da napravi samo mašina; u nekoj izmaštanoj kompoziciji, obično bismo povezivali elemente preuzete iz štampanih knjiga, novina, plakata ili letaka, u rasporedu koji nijedna mašina nije mogla da postigne.

RODITI: To znači da su kolaži berlinskih dadaista načelno bili zamišljeni potpuno drugačije od ranijih kolaža pariskih kubista, na kojima su delovi novina na nekoj naslikanoj mrtvoj prirodi i dalje predstavljali novine ili su bili ubačeni zbog svoje teksture, kao bilo koji drugi umetnički materijal, umesto da stvaraju istu vrstu iluzije kao i neka dadaistička montaža. U isto vreme, te montaže ranih berlinskih dadaista su u načelu potpuno drugačije i od Švitersovih *Merz* kompozicija, koji je elemente za njih pronalazio u kontejnerima, kantama za otpatke i otpadima, stvarajući umetnički vredne predmete od materijala smatranih za potpuno bezvredne, u stvari, „lepu stvar, večnu radost“,[8] od elemenata od kojih bi se teško mogla očekivati bilo kakva lepota ili radost. Montaže berlinskih dadaista predstavljaju nastavak mehaničkog procesa moderne fotografije i tipografije u oblasti umetnosti.

HEH: To je razlog zašto one i dalje služe kao inspiracija mnogim fotografima, tipografskim i propagandnim umetnicima. I dan danas ponekad zateknem sebe kako gledam plakat u nekoj berlinskoj ulici i pitam se da li je umetnik koji ga ja osmislio svestan da je direktni potomak dadazofa Hausmana ili dada-montažera Hartfilda ili oberdade Badera.

[8] Stihovi iz poeme Džona Kitsa (John Keats), *Endymion*, 1818.

RODITI: Ko je, po vašem mišljenju, bio najmaštovitiji i najkreativniji među umetnicima iz berlinskog dadaističkog pokreta?

HEH: Grupu smo u početku činili samo Hausman i ja, Johanes Bader (Johannes Baader), Hartfild, Gros, Detjen (Erika Deetjen), Godišev (Godyscheff)[9] i nekoliko pisaca, kao što su Viland Hercfelde i Valter Mering.[10] Ostavljam po strani one koji su samo sporadično, kao pisci ili umetnici, učestvovali u radu naše grupe, kao na primer Šmalhauzen (Otto Schmalhausen), zet Georga Grosa. Mogla bih da kažem da su najaktivniji i najproduktvniji umetnici u našoj grupi bili Gros, Bader, Hartfild, Hausman i ja. Godišev je bio veoma nadaren, ali uskoro je napustio našu grupu i dugo nisam videla nijedan njegov rad ili čula za njega godinama.

RODITI: Da li biste mogli da definišite individualni stil koji je odlikovao dadaističku produkciju svakog od tih umetnika?

HEH: Gros je, naravno, u mnogo većoj meri od ostalih, bio moralista i satiričar, karikaturista velikog genija, čak i u jednom tako ranom dadaističkom kolažu kao što je *Dadaisten besteigen einen Pudding*, na kojem su glave koje je dodao svojim komičnim figurama bile fotografije njegovih drugara dadaista.

RODITI: Ali složićete se da je i Hartfild bio satiričar?

HEH: Naravno, iako je on uvek bio mnogo doktrinarniji u svojim političkim namerama, komunista koji je težio da bude didaktičan i ortodoksan pre nego istinski slobodan u svojim fantazijama i humoru. Ali u mojim očima, među ranim berlinskim dadaistima, Hausman ostaje osoba obdarena najvećom maštom i inventivnošću. Siroti Raul je uvek bio nemirnog duha. Uvek ga je trebalo ohrabrivati da bi ostvario svoje ideje i uopšte postigao nešto trajno. Da se nisam toliko posvetila tome da se brinem o njemu i ohrabrujem ga, možda bih sama postigla više. Od kada smo se rastali, Hausmanu je bilo teško da stvara i da se nametne kao umetnik, iako je i dalje, tokom mnogih godina, nastavio da svojim prijateljima i saradnicima služi kao neiscrpni izvor ideja. Kada je reč o Baderu, on je bio naš *Oberdada*, sama inkarnacija duha berlinske dade iz 1919. i 1920. Bacio se u naš pokret potpuno bezglavo, bez ikakve brige za posledice svoje posvećenosti, kao što sam se i ja bacila u sedam godina svog prijateljstva s Raulom Hausmanom. Bader je kasnije postao neka vrsta anahronizma, preživeli učesnik perioda i pokreta koji više nije imao nikakav sadržaj, osim u istorijskom kontekstu. Nikada nije bio u stanju da sazri ili da se razvije kao umetnik, dok sam ja, posle rastanka sa Raulom, i dalje bila u stanju da eksperimentišem s drugim stilovima i temama.

RODITI: Da li su još neki dadaisti stekli neki značaj kao umetnici?

HEH: Kao što sam rekla, Godišev je bio veoma nadaren, ali izgleda da mu se izgubio svaki trag. Detjen je takođe nastavila da godinama radi kao umetnica, ali ipak joj nije uspelo da postigne neki osoben stil ili trajniju reputaciju. Kada je reč o Šmalhauzenu, sada mogu da se prisetim samo njegovim dadaističkih radova, gipsane posmrtne maske Betovena, kojoj je dodao brkove i lovorike. Ali dada je značila i dobru zabavu, tako da je nekoliko naših prijatelja, koji nisu imali

[9] Ispravno: Jefim Golyscheff; Jefim Golišev.

[10] Hana Heh upadljivo izostavlja ime osobe koja je virus dade prenela iz Ciriha u Berlin: Riharda Hilzenbeka (Richard Huelsenbeck). Godinu dana pre ovog intervjua, Hilzenbek je, opet, potpuno ignorisao Hanu Heh, u svom prikazu berlinske dade iz 1958, zbog čega mu je ova žestoko zamerila i izgleda bila rešena da mu uzvrati istom merom. Za takav Hilzenbekov previd ili ignorisanje nema nikakvog opravdanja. Nažalost, tako je i ovaj prikaz, inače izuzetno detaljan i dragocen za istoriju dade, ostao nepotpun, kada je reč o doprinosu jednog od najvažnijih teoretičara, hroničara i pisaca berlinske grupe i dadaističkog pokreta. Upadljivo je da ni Roditi ne pominje Hilzenbeka, iako je sigurno bio svestan njegovog značaja za temu ovog razgovora. Za reakciju Hane Heh na Hilzenbekovu retrospektivu dade iz 1958. videti, Katharina von Ankum, *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley: University of California Press, c1997 1997, poglavlje V, posebno f. 38.

umetničkih ambicija, učestvovalo na našim izložbama s predmetima i idejama koje su im sugerisale naše aktivnosti ili duh vremena.

RODITI: Da li se neki značajan umetnik pridružio berlinskom dadaističkom pokretu posle 1920?

HEH: Naravno, među njima su bili tako važni dadaisti kao što su Kurt Šviters i Laslo Moholji-Nađ (László Moholy-Nagy), koji su došli u Berlin posle naše prve dve dadaističke izložbe, i naravno Hans Arp, koji je posle rata često bio s nama u Berilu; i Hans Rihter, koji je uglavnom radio sa Vikingom Egelingom (Eggeling) na eksperimentalni dadaističkim filmovima; zatim neki Rusi, kao El Lisicki, koji se posle vratio u sovjetsku Rusiju, i Punji (Jean Pougny; Ivan Puni) i njegova žena, koji su prešli u Pariz. Ali posle 1922, naš berlinski dadaistički pokret počeo je da se kreće putanjom sličnom onoj pariskih nadrealista. Onda je, oko 1925, berlinski dadaizam, kao pokret, počeo da gubi na značaju. Svako od nas je počeo da se kao umetnik razvija nezavisno ili se pridružio drugim pokretima, kao Moholji-Nađ, koji je počeo da sarađuje s vajmarskim Bauhausom. Samo smo Šviters i ja još neko vreme nastavili da sledimo manje-više iste ciljeve. Pored toga, posle 1920. smo tesno sarađivali sa Teom van Dusburgom i nekim holandskim apstraktnim umetnicima iz grupe *De Stijl*. Čak sam nekoliko godina živela u Holandiji, neposredno posle rata, i bila bliska prijateljica Mondrijana i većine njegovim saradnika, iako nisam delila njihovu filozofiju umetnosti. Po meni, bila je prilično pedantna i sužavala raspon slikarstva, do te mere da je bilo skoro nemoguće izbeći ponavljanje.

RODITI: Da li biste hteli da ukratko opišete svoj razvoj kao umetnice?

HEH: Ponekad mi je teško da odvojim svoj stil, kao individualne umetnice, od svog entuzijazma i svojih prijateljstava. Kao što sam već rekla, još 1915. počela sam da eksperimentišem s crno-belim apstraktnim kompozicijama, ali u toj oblasti sam, na nešto drugačiji način, eksperimentisala sve do 1926. Evo jednog crno-belog crteža iz 1926, koji je bio reprodukovan kao završna ilustracija za *Banalnu priču* (A Banal Story), Ernesta Hemingveja, u jednom starom broju američkog časopisa *Little Review*.

RODITI: Mnogo je apstraktniji nego striktno dadaistički.

HEH: Naravno, ali svaki umetnik nastoji da se na mahove vrati nekom ranijem stilu, koji je u međuvremenu, u određenoj meri, bio modifikovan kasnijim eksperimentima i dostignućima.

RODITI: Da li možete da kažete kada ste počeli da eksperimentišete na način koji bi se mogao nazvati specifično dadaističkim?

HEH: Mislim da je to bilo 1917, sa Raulom Hausmanom, kada smo oboje počeli da razvijamo vlastiti dadaistički stil. U određenoj meri, taj stil je već bio nadrealistički a imao je nešto zajedničko i sa nekim od onih zagonetnih slika Đorđa de Kirika.

RODITI: Mislite na slike iz njegovog perioda *Pittura metafisica* (metafizičko slikarstvo)?

HEH: Da. Hausman i ja smo pokušavali da, pomoću elemenata pozajmljenih iz sveta mašina, sugerišemo novi i ponekad zastrašujući svet snova, kao u ovom mom akvarelu iz 1920, *Mechanischer Garten*, na kojem šine slede nemoguću i košmarnu cik-cak putanju. Evo i fotografije još jednog akvarela u tom stilu, *ER und sein Milieu*, koji sam naslikala 1919.

RODITI: To je veoma halucinantna interpretacija individualnog odnosa prema svetu, koja uključuje elemente iz stvarnog života, kao i one koji su izgleda projektovani iz privatnog sveta halucinacija. Perspektiva, na ovoj slici, kao i na *Mechanicher Garten*, ima isti agorafobični efekat kao i neki metafizički pejzaži Kirika i Karla Kare (Carlo Carrà), ali *ER und sein Milieu*, kao celina, deli neku tajanstvenu crtu i sa Šagalovom slikom *Mon Village et Moi* i slikom Ludviga Majdnera *Ich und die Stadt*; mislim na tu vrstu halucinantne ekspresionističke sposobnosti da se vlastito okruženje posmatra sa osećanjem otuđenosti.

HEH: To osećanje otuđenosti je dobrim delom bilo u vazduhu, ovde u Berlinu, između 1917. i 1922. Tada smo živeli u svetu koji niko iole osetljiv nije mogao da prihvati ili odobri. Ali uvek sam bila sklona eksperimentisanju, tako da sam se uskoro, tokom 1922. i 1923, okušala u *Merzbilder*, to jest, u istoj onoj vrsti kolaža koje je pravio moj prijatelj Šviters i koji je, na primer, reprodukovao jedan od tih radova u sedamnaestom broju časopisa *Merz*. Onda sam se, posle 1924, vratila tradicionalnijem slikarstvu, iako su se moje kompozicije iz tog perioda i dalje oslanjale na mnoge trikove fotomontaže. Ovde je, na primer, na slici *Bürgerliches Brautpaar*, iz 1927, sve nacrtano vrlo realistički i pažljivo, kao da je cela slika montaža detalja preuzetih sa fotografija, a zatim raspoređeno tako da vrlo realistički proizvede nešto potpuno nestvarno. Kasnije, 1928, vratila sam se fotomontaži, koji u stvari nisam napuštala od 1917; ali tada sam radila u jednom muzeju i fotografisala primere primitivne umetnosti, koji su mi obezbedili elemente, kao ovde (pokazuje jedan od kolaža), za potpuno nove serije fotomontaža, u stilu koji je bio samo moj. Onda sam, posle 1930, počela da živim u sve većoj izolaciji. Izgubila sam kontakt sa berlinskim umetničkim svetom dok sam živela u Holandiji, a kada sam se vratila, atmosfera koja je vladala u Nemačkoj teško da je bila pogodna za neku naročito bogatu aktivnost. Ipak, nastavila sam da slikam i pravim svoje fotomontaže, bez povezivanja s drugim umetnicima i bez mnogo izlaganja. Moj stil je postajao sve apstraktniji, iako sam se, naročito u fotomontažama, ali u nekim uljima na platnu, kao na ovom iz 1949, povremeno vraćala na teme i forme iz mog dadaističkog perioda 1920.

RODITI: Da, ovde mogu da prepoznam iste kristale, s predmetima ili figurama zarobljenim u njima, kao u *ER und sein Milieu*.

HEH: Pretpostavljam da svaki imaginativni umetnik ima neke stalne opsesije.

RODITI: Možda ste kao dete bili začuđeni onih staklenim pritiskačima za hartiju, u obliku kugle ili kristala, u kojima se nalazila neka mala figura ili model Ajfelove kule. Ali voleo bih kada bi ste se osvrnuli na neke vaše stare prijatelje i saradnike iz zlatnih dana modernog umetničkog pokreta.

HEH: Mislim da sam već rekla nešto o njima.

RODITI: Da, ali to me veoma zanima. Na primer, voleo bih saznam nešto više o Georgu Grosu.

HEH: Danas mi je teško da objektivno pričam o njemu, posle tako skorog šoka zbog njegove smrti. Tek jutros, pošto sam pre dva dana čitala o tome u novinama, poštom mi je stiglo ovo crno uokvireno obaveštenje od njegove porodice. Nisam se čak ni videla s Grosom kada se konačno vratio iz Amerike, pre svega nekoliko nedelja, da bi opet živeo u Berlinu. Sada mi se čini da ima nečeg sablasnog u njegovom povratku mestima svoje mladosti, samo da bi tu umro.

RODITI: To je bio i moj utisak. Poslednjih pet ili šest godina pričao je o povratku u Berlin, ali je to stalno odlagao, kao da je na neki opskuran način znao da ga tamo čeka randevu sa smrću. Kada se u junu konačno vratio u Berlin, s namerom da više nikada ne živi u Americi, jedva da je video nekog od svojih starih prijatelja ili posetio neko od svojih omiljenih mesta. Izgleda kao da je poslednje nedelje životinja proveo kao bolesna životinja, koja se vratila da umre u osami i miru poznatog okruženja.

HEH: Drago mi je što ga nisam opet videla u tom strašnom stanju U mom sećanju on ostaje isti kao što je bio u svojim najblistavijim i najproduktivnijim godinama, umetnik sposoban za veoma duboka osećanja, ali koji je radije krio svoju osećajnost ispod krute i provokativne pojavnosti dendija. Ponekad je čak nosio i monokl…

RODITI: Monokli su izgleda bili veoma omiljeni među dadaistima. Video sam fotografije na kojima Raul Hausman, Cara, van Dusburg, čak i Arp, nose monokle i gledaju s visine na ceo svet, kao mlade estete iz generacije Oskara Vajlda.

HEH: Sam prizor monokla je tih dana šokirao one uštogljene tipove koji su sebe smatrali progresivnim.

E. R: On i dalje izbezumljuje Amerikance.

HEH: Ljude je izgleda posebno iritiralo kada bi se neki dada dendi sa monoklom pojavio za govornicom na nekom skupu komunističkih radnika.

RODITI: Berlinski dadaisti su bili vrhunski majstori u umetnosti iritiranja ljudi.[11]

HEH: Bio je to deo naše želje da budemo potpuno drugačiji.

RODITI: Da li se to osećanje otuđenosti kod Grosa ispoljavalo na još neki način?

HEH: Da, u njegovom insistiranju na tajanstvenim i verovatno izmišljenim američkim korenima, kao i u njegovoj veoma pažljivo izabranoj odeći, koja je uvek ostavljala utisak da je Amerikanac ili Englez, a ne Nemac. Ali i Hartfild i Hausman nisu ništa manje pazili na to kako se oblače.

RODITI: Koliko ja znam, Hausman je čak dizajnirao i nosio novi stil košulje.

HEH: Svi mi smo bili za nove stilove i sisteme. Johanes Bader je čak izmislio sopstveni dadaistički sistem za računanje vremena i datuma i pričao kako ima specijalni sat konstruisan tako da prikazuje vreme po njegovom novom sistemu.

RODITI: Sve to zvuči kao da je dada na neki način bila parodija tipično nemačkog *Reformbewegung*[12] s početka veka.

HEH: Kada se osvrnem sa ove distance, pretpostavljam da je tako. Ali mi smo hteli da ukažemo da se sve može raditi i drugačije i da mnogi načini razmišljanja, oblačenja ili računanja, koji su za nas bili uobičajeni, nisu ništa manje proizvoljni od onih opšte prihvaćenih. U isto vreme, šokirali smo ljude tako što smo se pravili da svoj pokret ne uzimamo za ozbiljno. Teo van Dusburg je, na primer, svom psu dao ime Dada, a neki ljudi su tvrdili kako umetnički pokret koji sebe zove isto kao i psa jednog od svojih vodećih predstavnika, teško da zaslužuje ozbiljnu pažnju.

RODITI: Veoma je opasno dati psu neko neuobičajeno ime. U Parizu sam jednom imao terijera koji mi je izgledao tako kao da bi njegovo ime moralo biti Gistav, kao čuveni cirkuski klovn. Svaki put kada bih ga pozvao, moja kućepaziteljka ili neka komšinica bi grunula u plač; kao da je svaka starija žena iz susedstva imala nekog dragog preminulog rođaka, čije se ime niko nije usuđivao da pomene u njenom prisustvu, sve dok se ja, tako netaktično, nisam pojavio sa svojim terijerom. Uskoro sam bio najneomiljenija osoba u celom susedstvu. Ali vratimo se Grosu. Pretpostavljam da je 1919. pripadao onom više politički *engagé*, levom krilu berlinskih dadaista, zajedno s Hartfildom i Vilandom Hercfeldeom.

HEH: Gros je u stvari bio *engagé* više u očima svojih kritičara i publike nego u svom vlastitom radu i stavovima. Mrzeo je neiskrenost i nepravdu, a naročito neljudskost svake vrste političke ili ekonomske vlasti ili autoriteta. Njegovi satirički prikazi vladajućeg poretka su, naravno, neko vreme služili cijevima komunista, ali ne sećam se da je ikada bio doktrinarni sledbenik komunizma.

RODITI: Da li mislite da je Gros bio slikar iste vrste kao i Oto Diks (Otto Dix), koji je neko vreme bio blizak Komunističkoj partiji Nemačke?

HEH: Ne, u Grosovim delima uvek je bilo više mašte, dovitljivosti, humora i nežnosti. Nikada nije bio tako sumoran kao Diks. Pored toga, trebalo je samo posmatrati Grosa na delu, da bi

[11] O tome postoji mnogo svedočanstava i anegdota, a neke primere daje i Gros, u svojoj autobiografiji *Jedno malo Da i jedno veliko Ne* (*A Little Yes and a Big No*, New York, 1946, prvi put obavljeno na engleskom, a na nemačkom tek 1955, kao *Ein kleines Ja und ein großes Nein*): „Kao dadaisti, organizovali smo priredbe, za koje smo naplaćivali koju marku za ulaz, a zauzvrat nudili publici samo opšta mesta. Pod time podrazumevam da smo prosto vređali ljude. Naši maniri bili su otvoreno arogantni. Govorili bismo, 'Ti vrećo govana, tamo dole, da, ti, s kišobranom, ti si najobičniji kreten.' Ili, 'Ej ti tamo desno, šta se smeješ, volu jedan.' Ako bi nam uzvratili, kao što se naravno dešavalo, odgovorili bismo po vojnički: 'Začepi gubicu, da ti ne isprašim guzicu.'" (Poglavlje *Dadaism*, preuzeto iz *Dadas on Art*, ed. Lucy R. Lippard, Prentince-Hall, NJ, 1971; Dover Publications, 2007, str. 86.)

[12] Reformistički pokret ili *Lebensreform*, Pokret za reformu života.

se shvatila neverovatna spontanost njegove umetnosti. Nikada nisam videla umetnika koji crta najbrže što može. Linija i sama tema kao da su izlazili pravo iz njegove olovke, kao da se nikada nije zaustavljao da malo razmisli.

RODITI: Diks je naravno teži, promišljeniji. Ali da li su berlinski dadaisti ikada bili u kontaktu s Diksom ili s drugim grupama berlinske avangarde?

HEH: U početku je bilo svega nekoliko kontakata. Mislim da sam već rekla da je Frojndlih bio jedan od naših prijatelja i da su Hausman i Hekel bili bliski prijatelji. U celini gledano, svega nekoliko danas slavnih nemačkih slikara je tada živelo u Berlinu. Većina njih su, oko 1920, bili u Drezdenu ili Minhenu ili negde drugde u zemlji, osim, naravno, onih starijih, kao što su bili Liberman (Max Liebermann) i Korint (Lovis Corinth).

RODITI: Da li ste poznavali Ludviga Majdnera i Jakoba Štajnharta (Jacob Steinhardt), koji je 1912. osnovao grupu *Pathetiker*?

HEH: Poznavali smo ih, ali nismo imali mnogo toga zajedničkog. Majdner je bio divlji, opsednuti slikar, vro težak kao prijatelj ili saradnik. Štajnhart je, s druge strane, bio mnogo prijatniji; ali bio je duboko religiozan i, ako se dobro sećam, blizak prijatelj Elze Lasker-Šiler (Else Lasker-Schüler). Meni je bilo skoro neverovatno da neki moderni umetnik još uvek može da pronađe nadahnuće u tradicionalnim verskim učenjima, kao što je ortodoksni judaizam.

RODITI: Ne bih s vama ulazio u raspravu o tome, budući da sam autor ciklusa pesama, na engleskom jeziku, pod naslovom *Tri hebrejske elegije* (Three Hebrew Elegies). Ali kakav je čovek bio Kurt Šviters?

HEH: I tu mi je teško da govorim objektivno. Kurt mi je bio vrlo blizak i drag prijatelj, umetnik, kao i Hausman, vrlo promenljivog raspoloženja, koga je trebalo stalno ohrabrivati. Neko vreme bilo smo skoro neprekidno zajedno. Kao da mu je bilo lakše da radi, ako bih radila s njim. Švitersa se danas uglavnom sećaju zbog njegovih kolaža i *Merz* kompozicija. Ali sećam se da sam često išla s njim u crtačke ekspedicije van grada, na primer, u okolinu Hanovera, duž obala jednog kanala; onda bismo crtali ili slikali potpuno naturalističke pejzaže, oboje, sve do 1925. Naravno, nikada nismo izlagali te radove, koji su bili kao proste vežbe koncertnog pijaniste koji takve stvari nikada ne svira pred publikom. Ali to je jedan aspekt dadaističke umetnosti koji se danas nikada ne spominje. Koliko god da su estetske doktrine bile subverzivne, i dalje smo verovali u sticanje tradicionalnih umetničkih veština, pomoću vežbe.

RODITI: Američki pesnik Džon Pil Bišop (John Peale Bishop) i ja smo jednom zaključili da smo verovatno poslednja dva američka pesnika koji su u školi učili da pišu stihove na latinskom i grčkom. Slično tome, vi i Šviters ste poslednjih dvoje modernih nemačkih umetnika, koji su išli napolje da crtaju, kao nemački romantičari, sto godina ranije, koji su odlazili u Tivoli ili Subjako. Ali i Mondrijan je napravio mnogo skica pejzaža, pre Prvog svetskog rata, pre nego što je postao kubista i zatim apstraktni umetnik. Kako ste se slagali sa Mondrijanom?

HEH: Dobro sam ga poznavala, ali nikada se nisam osećala opušteno u njegovom prisustvu, čak i kada sam ga posle nekoliko godina upoznala vrlo intimno. U njegovom životu sve je bilo tako promišljeno i sračunato. Bio je kompulzivni neurotik i nije mogao da podnese ni najmanju pometnju ili neurednost. Na primer, izgledalo je da ozbiljno pati, ako sto ne bi bio postavljen na savršeno simetričan način. Ići s njim na ručak u restoran bilo je zaista čudno iskustvo. Uvek sam mislila da je tako uređeni umetnički stil mogao da se pojavi samo u Holandiji, gde su čak i polja lala zasađena u fantastičnom redu, koji daleko prevazilazi domete nekog nemačkog baštovana. Mogu da razumem Mondrijanovu umetnost, ali nikada nisam osećala bilo kakvu potrebu za tako racionalnim stilom. Potrebno mi je više slobode i mada sam u stanju da uvažim stil manje slobodan od mog, uvek sam radije sebi dopuštala maksimalnu slobodu. Često sam slutila da umetnikova usredsređenost na vlastito ja i na određeni vlastiti stil, uvek prepoznatljiv, može lak-

še dovesti do popularnosti i uspeha. Ali i dalje prednost dajem uživanju u vlastitoj sposobnosti da razvijam, menjam i obogaćujem svoj stil, čak i ako me je ta stalna evolucija kao umetnice udaljila od lakog uspeha.

RODITI: Da li mislite da biste u nekim povoljnijim okolnostima i uprkos protejskom karakteru vaše evolucije, možda bili uspešniji i slavniji? Da li, na primer, osećate da su godine nacističkog režima teško omele vašu karijeru?

HEH: Na to pitanje je teško odgovoriti. Pre trideset godina, u Nemačkoj, ženi nije bilo lako da se nametne kao moderna umetnica.

RODITI: Gabriela Minster (Münster) je iznela slično zapažanje kada sam je prošlog meseca intervjuisao u Muranuu.

HEH: To me ne čudi. Većina naših kolega su dugo gledali na nas kao na šarmantne i nadarene amaterke, osporavajući nam prećutno svaki istinski profesionalni status. Hans Arp i Kurt Švisters su, po mom iskustvu, retki primeri umetnika koji su ženu zaista mogli da posmatraju kao koleginicu. Ali Arp je i jedan od najnadahnutijih umetnika koje sam ikada upoznala.

RODITI: Pretpostavljam da nemate mnogo toga zajedničkog sa većinom savremenih berlinskih slikara.

HEH: Ne poznajem mnogo njih. Većina onih koje sam poznavala su ili umrli ili emigrirali, dok svega nekolicina mlađih berlinskih slikara zna da sam još uvek živa ili želi da me poseti ovde. Ali veoma mi je drag Hajnc Trekes (Heinz Trökes), koji me posećuje svaki put kada dođe u Berlin, a volim i njegov rad. Sviđaju mi se i neke novije slike Hansa Jeniša (Hans Jaenisch). A inače, živim ovde vrlo povučeno, sasvim zadovoljna time što me je većina popularnijih nemačkih umetničkih kritičara zaboravila.

RODITI: Izgleda da je sudbina velikog broja značajnih nemačkih umetnika od pre trideset godina da ih mnogo više cene u Americi nego u Nemačkoj. Godine 1948, niko u Berlinu nije hteo da kupi radove Švitersa, Frojndliha i Javljenskog, koji su se mogli naći na tržištu umetnina, a Vil Grohman (Will Grohmann) se uvek iznenadi kada mu na njegovo ljubazno pitanje o mom radu odgovorim kako ću uskoro u Americi objaviti tekst o vama ili o Frojndlihu, Markusu Behmeru (Marcus Behmer), Majdneru, Javljenskom… Nemačka kao da se još uveka bavi otkivanjem i uživanjem u svojim velikim slikarima iz perioda od 1900. do 1915, to jest, ekspresionistima iz grupe *Die Brücke* i vodećim predstavnicima *Blauer Reiter*, Kleu, Kandinskom, Marku i Makeu (August Macke). Zapanjuje me, na primer, to što je Frojndlih ostao skoro nepoznat u Nemačkoj.

HEH: A ja sam i dalje šokirana time da su siroti Oto Frojndlih i Rudolf Levi, dvojica naših najvećih modernih slikara, ubijeni u nacističkim logorima smrti. Nikakvi spomenici posvećeni uspomeni na njih ili retrospektive izložbe njihovih dela ne mogu biti nadoknada za tu tipično nemačku sramotu.

RODITI: Atinjani su ubili Sokrata, a Francuzi Andrea Šenijera (André Chènier) i Lavoazjea (Antoine Lavoisier)…

HEH: Istorija svake nacije ima sramne stranice, ali zločini koji su ovde počinjeni jedinstveni su po svojim razmerama. Često se pitam kako sam uspela da preživim tu jezivu vladavinu terora. Kada se osvrnem, čudim svojoj hrabrosti ili neodgovornosti, zbog toga što sam u svojoj kući sačuvala sva „subverzivna“ dadaistička likovna i književna dela, koja sam ovde pokazivala, dok smo pričali, u ovih nekoliko sati. Ali nikada, sve dok se sve nije završilo, nisam pomislila da bih i dalje mogla biti smatrana za neku opasnu revolucionarku. Ovde, u Hajligenzeu, uspela sam da potpuno iščeznem, kao da sam otišla u ilegalu. Svi moji susedi su vrlo ljubazni ljudi, posvećeni svojoj deci, svojim kućnim ljubimcima i baštama. Od 1938. živela sam ovde, što je moguće dalje od prestonice Trećeg Rajha, koja kao da je bila udaljena hiljadu kilometara…

Opasna revolucionarna stara dama iz Hajligenzea je onda prekinula naš razgovor da bi spremila kafu, koju smo popili u bašti, s kolačima i još malo voća i trešanja koje smo zajedno ubrali. Dok smo gledali vrapce koji su dolazili da se okupaju pod prskalicom koja je zalivala travnjak, bilo je teško poverovati da je ta blaga, seda umetnica, tako savršeno opuštena u svojoj bašti iz predgrađa, nekada bila skandalozno subverzivna mlada žena iz sveta umetnosti, koji je između 1917. i 1925. bujao u asfaltnoj džungli berlinske metropole.

1959.

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright

Hannah Höch
Berlinska dada 1917–1925
Razgovor sa Edouardom Roditijem
1959.

Edouard Roditi, *More Dialogues on Art*, „Hannah Höch“, Ross-Erikson Inc., Santa Barbara, California, 1984, str. 93–111. Prvi put objavljeno pod naslovom „Interview with Hannah Höch“, u časopisu *Arts* Vol. 34, no. 3, New York, 1959.
Preveo: Aleksa Golijanin, maj 2014. http://anarhija-blok45.net

anarhisticka-biblioteka.net