

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

**KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU
DE LA UTOPIA
COLECCIÓN ERNST SCHWITTERS**

1999

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

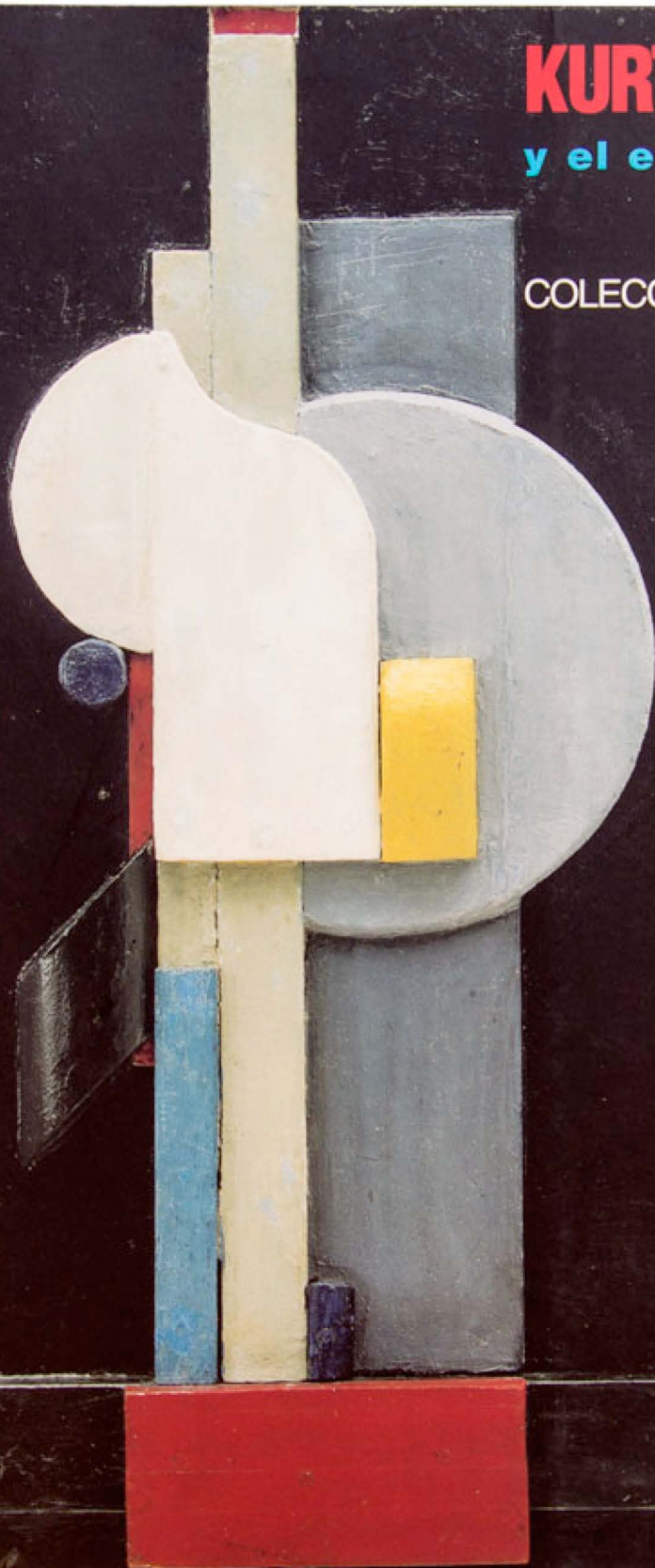
Castelló, 77 - 28006 Madrid
www.march.es



KURT SCHWITTERS

y el espíritu de la utopía

COLECCIÓN ERNST SCHWITTERS



KURT SCHWITTERS
y el espíritu de la utopía

KURT SCHWITTERS
y el espíritu de la utopía

COLECCIÓN ERNST SCHWITTERS

23 ABRIL - 20 JUNIO 1999

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN	5
KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIÁ Por Javier Maderuelo	7
OBRAS DE KURT SCHWITTERS	15
ERNST SCHWITTERS: VIDA, OBRA Y COLECCIÓN Por Markus Heinzelmann	47
OBRAS DE OTROS ARTISTAS	65
EN MEMORIA DE ERNST SCHWITTERS Por Lola y Bengt Schwitters	103
FOTOGRAFÍAS DE ERNST SCHWITTERS	106
CATÁLOGO DE OBRAS	108

CUBIERTA: *Merz 1926, 3. Cicero, 1926*

Kurt Schwitters (1887–1948) dejó una compleja obra muy personal, situada entre el espíritu irónico del dadaísmo y la voluntad estructurada del constructivismo, donde se dan cita fuerzas creativas aparentemente diferentes pero unidas en el fondo por el denominador común de la modernidad vanguardista. Schwitters fue un artista plural entre cuyas muchas actividades creadoras figuran la pintura y la poesía.

La Fundación Juan March presentó en el año 1982 una exposición retrospectiva de la obra de Kurt Schwitters con 201 obras que abarcaba desde 1916 a 1947 e incluía óleos, collages, acuarelas, dibujos y esculturas. La exposición que ahora presentamos está formada por 28 pinturas y collages de Kurt Schwitters, 31 obras de artistas que fueron amigos suyos y siete fotografías de su hijo Ernst que él reunió como homenaje a su padre. La obra de estos artistas, que expusieron en la galería berlinesa Der Sturm, que participaron en el dadaísmo, en el constructivismo o que pertenecieron al grupo Cercle et Carré, ayudará a comprender el contexto ideológico y las tensiones estilísticas en que se forjó la vanguardia europea, de la que Kurt Schwitters emerge como uno de sus más destacados representantes.

Para la organización de esta exposición hemos contado con la generosa colaboración de Lola y Bengt Schwitters, viuda e hijo de Ernst Schwitters, a quienes agradecemos profundamente su interés en presentar esta muestra en la Fundación Juan March de Madrid. Asimismo agradecemos la eficiente colaboración del Museo Sprengel de Hannover y especialmente a su director, Dr. Ulrich Krempel, y a su conservador, Dr. Markus Heinzelmann.

También queremos agradecer al Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela y al Museo do Chiado de Lisboa, lugares donde fue expuesta la Colección de Ernst Schwitters anteriormente, su excelente colaboración.

Finalmente queremos resaltar y agradecer la cooperación del Dr. Javier Maderuelo como asesor de esta exposición y autor de uno de los textos del catálogo.

A todos ellos, así como a cuantas personas han hecho posible la organización de esta muestra, nuestro sincero agradecimiento.

Madrid, Abril 1999



9. Sin título (*Elite*), 1923/24

KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIÍA

JAVIER MADERUELO

Las vanguardias plásticas que aparecieron hacia 1905 no surgen del intento de promover una mera renovación formal en las artes, sino que son la consecuencia de un estado de malestar basado en el convencimiento de que la cultura y el arte, con sus planteamientos lógicos y sus sutilezas estéticas, no habían sido capaces de mejorar al hombre, manteniendo a la humanidad en un estado de ignorancia culpable.

Esta idea se ve dramáticamente confirmada cuando en 1914 toda Europa, todo ese conjunto de países civilizados, cultos y sensibles a las manifestaciones poéticas y artísticas, se enzarzan en una guerra particularmente cruel e irracional en la que todo el ingenio y refinamiento de la técnica se ponen al servicio de la destrucción. El fracaso del proyecto emancipador de la Ilustración quedó en evidencia cuando las bombas incendiarias destruyeron ciudades y los gases letales ahogaron a los soldados en las trincheras sin permitirles la mínima posibilidad de defensa.

Una enorme cantidad de razonamientos lógicos y de actos útiles, que la humanidad había ido acumulando a lo largo de su historia, condujeron inevitablemente a la guerra más atroz que hasta entonces se había conocido. No es, por lo tanto, extraño que algunos artistas y poetas, hombres de una exaltada sensibilidad que habían huido de esta barbarie refugiándose en Zúrich, decidieran realizar acciones absurdas y crear obras inútiles, planteándose la posibilidad de forjar un arte que cuestionase la cultura heredada y que, con actitud revolucionaria, reclamase una visión utópica. Este arte se llamará Dadá.

En el *Manifiesto Dada 1918*¹, Tristan Tzara lanza una serie de ataques «sin piedad» contra la sociedad burguesa, pero también se puede leer en él: «Tras la carnicería nos queda la esperanza de una humanidad purificada»². Si este manifiesto lo interpretamos en términos políticos, encontraremos que contiene proclamas nihilistas que conducen a una utopía de carácter negativo: «Que cada hombre grite: existe un gran trabajo destructivo, negativo, que cumplir. Barrer, limpiar. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que se desgarran y destruyen los siglos»³.

La utopía de la modernidad consiste en creer que por encima de la barbarie y la sinrazón, que habían conducido al desarrollo de la guerra más horrible de la historia, podría surgir un hombre nuevo: «He aquí un mundo vacilante que huye, novio de los cascabeles de la escala infernal, allá al otro lado: los hombres nuevos. Rudos, saltarines, jinetes del hipo»⁴.

Sin embargo, la idea de una utopía estética no es patrimonio exclusivo de los dadaístas. Los pintores expresionistas del grupo Die Brücke con sus ensoñadoras visiones de una naturaleza virginal, el cubismo de Picasso y Braque con sus imágenes de una realidad sintética, las abstracciones de Kandinsky o Mondrian alejadas de la representación de la obviedad, el orfismo de Picabia o Delaunay pretendiendo una pintura pura, son movimientos y actitudes que participan de esta idea, general y difusa, de utopía que pretende la formación de un hombre nuevo, de una humanidad que, habiendo roto con las mezquindades atávicas del pasado, se enfrenta a la tarea de construir el futuro.

El arte y la poesía deberían ser capaces de forjar ese hombre dotado de nuevos sentidos, capaz de percibir nuevas sensaciones que le permitan comprender otras realidades menos mezquinas que las que surgen de la contemplación de imágenes tomadas al dictado en las convenciones de las academias. Tristan Tzara se pregunta «*de qué lado comenzar a mirar la vida, dios, la idea, o las otras apariciones. Todo lo que miramos es falso*»⁵.

El hombre nuevo deberá superar las falacias de la realidad burguesa y aprender a ver nuevas figuras y nuevos colores, así como a hablar nuevos lenguajes abstractos e irracionales, como son el *zaoum* o el *Merz*. A los artistas de vanguardia les corresponde trabajar en la destrucción del viejo orden burgués y en la construcción de esos nuevos lenguajes, sonidos, colores, formas y figuras de las que se deberá alimentar la nueva visión del mundo.

La utopía artística de las vanguardias estaba marcada no tanto por la disolución de los antiguos géneros del arte académico como por una reintegración sin solución de continuidad de todas las artes con la vida, de los gestos artísticos con los comportamientos cotidianos y banales, de lo que es arte con aquello que se consideraba *no-arte*.

Muchos autores vanguardistas, como Kurt Schwitters, no se conformaron con desarrollar una labor dentro del ámbito de las artes plásticas sino que trabajaron también en la música y la poesía, trataron con el espacio arquitectónico y, sobre todo, teorizaron sobre arte a través de manifiestos y ensayos.

Aunque el manifiesto dadaísta de Tzara es un documento en el que se expresan ideas personales, el poeta ha sabido captar muchas de las inquietudes que animaban a ciertos artistas y poetas que, desde Berlín a Barcelona y desde Zúrich a Nueva York, se empeñaron en realizar un arte inútil, fuera de cualquier presupuesto lógico.

Dadá no fue un «estilo» en el sentido formal del término, y los miembros que lo constituyeron, usando de la libertad que preconizaban sus proclamas, adoptaron posturas ideológicas y actitudes estéticas diferenciadas. Así, el grupo berlinés alcanzó una alta conciencia política, siendo el más radical, como nos lo muestra uno de sus manifiestos en el que llegan a postular: «*El dadaísmo exige: 1. La unión revolucionaria internacional de todos los hombres y mujeres creadores e intelectuales sobre la base del comunismo radical*»⁶.

Los artistas dadaístas serán revolucionarios tanto en los aspectos formales como en la intención de sus obras. La inmediatez de la guerra marcará su nacimiento en febrero de 1916 en el cabaret Voltaire de Zúrich, y en facciones como la berlinesa este hábito revolucionario se tornará claramente político.

Un año y medio después de que se fundara Dadá, en Rusia estalla la revolución bolchevique dirigida por Vladimir Lenin, un ruso exiliado en Zúrich que fue vecino del cabaret Voltaire. Muchos artistas rusos, contagiados por el ardor político revolucionario, encontrarán en las instituciones del nuevo estado soviético el medio idóneo para desarrollar sus ideales utópicos. Entonces abandonaron los estilos postimpresionistas y el dulce influjo del simbolismo para pasar por el cubo-futurismo hacia la abstracción y dar origen al suprematismo y a las distintas corrientes del constructivismo.

Kurt Schwitters fue, a su manera, un dadaísta y un constructivista, uno de los artistas que se identificó con esas manifestaciones antibelicistas y utópicas.

Indudablemente, Schwitters, desde su pequeña y provinciana Hannover, observa con atenta mirada las manifestaciones del *Club Dada* establecido en la cosmopolita Berlín, que para él suponen un estímulo para empezar de nuevo. Hay algo en sus «cuadros clavados» que es similar en actitud a las obras dadaístas, por lo que Kurt Schwitters desea ser dadaísta. Por eso, en 1918, solicitó a través de Raoul Hausmann ser admitido en el *Club Dada Berlin*, que era la facción más politizada y radical del dadaísmo, pero fracasó en su intento. Algunos de los artistas dadaístas berlineses no le aceptaron como miembro del grupo. Richard Huelsenbeck lo expresó públicamente así en el *Dada Almanach*: «*Dadá rechaza por principio y de manera enérgica trabajos como la célebre 'Anna Blume' del señor Kurt Schwitters*»⁷.

Efectivamente, en *Anna Blume*, colección de poemas aparentemente irracionales, no se aprecia ningún espíritu destructivo; por el contrario, la poesía y la obra plástica de Schwitters responden a una lógica constructiva y a una belleza lírica más empeñada en unir y ordenar fragmentos desconexos que en mostrar los efectos de una dispersión explosiva.

A pesar de todo, Kurt Schwitters compone la portada del poemario titulado *Anna Blume*⁸ colocando en diagonal la palabra «DADA» en grandes letras rojas. Sin embargo, al ser rechazado precisamente por el contenido del poema que da nombre a ese libro, Kurt Schwitters intentará seguir dos vías: por una parte entabla contacto con el grupo Dadá de Zúrich, los llamados por él *Kerndadaisten*, considerados los auténticos dadaístas y que eran menos dogmáticos que los berlineses, quienes pretendían servirse de Dadá como instrumento de lucha política. Entre los dadaístas de Zúrich se encontraban Tristan Tzara y su gran amigo Jean Arp.

Por otra parte, funda su propio movimiento. Para esta segunda opción busca en la palabra *Merz* el término que defina su actitud, su arte y, finalmente, que le defina a él mismo⁹. *Merz*, además de permitirle nombrar la especificidad de su contribución al dadaísmo y al arte en general, le servirá a Schwitters para establecer una cierta distancia con el *Club Dada Berlin*, distanciamiento que hace explícito en diferentes momentos entre 1920 y 1923¹⁰.

Kurt Schwitters fue rechazado por el *Club Dada* bajo la sospecha de ser un poeta romántico y apolítico con modales pequeñoburgueses y, sin embargo, él, mejor que la mayoría de los dadaístas oficiales, supo alimentar su obra con el espíritu utópico de las vanguardias, sirviéndose de estrategias y técnicas *dadá* que amplió con nuevas invenciones surgidas de una ebullición creativa constante. De hecho, a pesar de los reproches que en algunas ocasiones hace a Dadá, que en muchos casos eran meramente autopropagandísticos como ha señalado, entre otros, Friedhelm Lach, Schwitters se consideraba un «representante del movimiento dadaísta»¹¹, situación que él pretende superar con la creación de su propio movimiento *Merz*, que estará formado por un solo miembro. Desde *Merz* defiende su autonomía con respecto a otras tendencias artísticas, como el expresionismo, el futurismo y el dadaísmo.

Frente al carácter decorativista del estilo secesión o del fauvismo, las ideas estéticas de Kurt Schwitters adquieren un sentido moral que pretenden implícitamente una transformación del mundo por encima de las ideologías políticas y de las corrientes artísticas. El propio Schwitters escribe: «*Para mí, Merz se ha convertido en una concepción del mundo. No puedo cambiar ya mi punto de vista. Mi punto de vista es Merz*»¹².

Para conseguir esta cualidad y separarse de la inercia conservadora de su época ideó el *Merz*, la manifestación personal de un «arte total» formado por fragmentos de materiales reales que, una vez despedazados y separados de su ámbito habitual, se componen para mostrar un nuevo orden de las cosas que surge como reflejo de un nuevo mundo.

Como es de sobra conocido, el propio término *Merz* ilustra este método de trabajo. Un día de 1919 Kurt Schwitters tomó en sus manos un anuncio del *Kommerz-und Privatbank*, lo cortó en varios trozos con ánimo de construir con él un *collage* y, de la misma manera que los dadaístas adoptaron como nombre el bisílabo *da-da*, que apareció al abrir casualmente las páginas de un diccionario, él adopta como título el monosílabo «merz», que surge en sus manos al fraccionar el papel impreso en el que se encuentra el rótulo del banco alemán¹³.

Cualquiera, después de haber leído su contenido, habría rasgado el anuncio bancario y lo tirarfa a la papelerera, pero Kurt Schwitters encuentra algo en la tipografía, en el color, en la calidad del papel o en la sonoridad del fonema, que le induce a tomar las tijeras y recortar un fragmento de esa realidad desechable para incluirla en el caudal de la vida y convertir una banalidad encontrada por casualidad en objeto de contemplación estética. Este gesto describe por completo el concepto de *Merz*.

Es como si el mundo, con toda su complejidad, se reprodujera en cada uno de sus fragmentos, que, a su vez, son consecuencia de él. Eligiendo uno cualquiera de esos fragmentos, Kurt Schwitters fija su atención en lo banal e insignificante y lo hace trascendente, alejándose así de las convenciones de una sociedad cuyos valores se basaban en el patriotismo y el heroísmo.

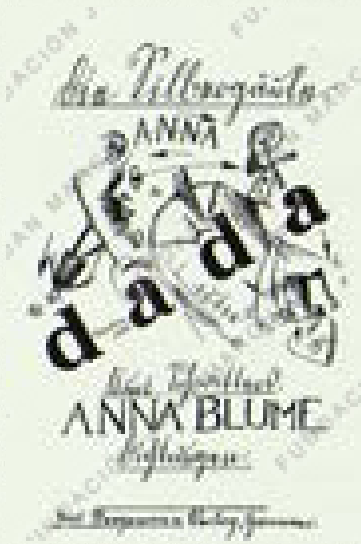
En una fecha imprecisa entre noviembre y diciembre de 1918, en el Café des Westens de Berlín, Kurt Schwitters conoce a Jean Arp cuando éste, tras la guerra, puede regresar a Alemania desde Zúrich¹⁴, donde permanecía refugiado como desertor del ejército alemán. Desde el principio surgió entre ellos una amistad muy fructífera para la obra de ambos. En concreto, a través de Jean Arp conoce Schwitters el *collage*. Técnica que practicará no como lo hicieron los cubistas o el propio Jean Arp, sino dotándole de un carácter y una proyección muy específicos.

La decisión de Schwitters de abandonar la pintura al óleo y la representación figurativa para decidirse por el *collage* como método de trabajo y como forma de vida se convierte para él en un acto ético y en una apuesta utópica.

Desde 1918 el *collage* se convertirá para él en el procedimiento constructivo sobre el que basará el arte *Merz*. Pero no se conformará con encolar papeles o con proporcionarles la apariencia de objetos concretos, como hacía Picasso cuando recortaba una página de periódico con el perfil de una guitarra o la silueta de una botella, sino que dará unos pasos más allá haciendo que el *collage* pase de ser un procedimiento expresivo a convertirse en un género de arte, a ser arte *Merz*.

Para ello Kurt Schwitters «clava sus cuadros»¹⁵, es decir, además de encolar papeles estampados, cartones y trapos más o menos planos, lleva a la superficie del cuadro fragmentos de objetos tridimensionales, como maderas, botones, latas, monedas, arandelas, carretes, rejillas metálicas e incluso objetos más complejos y específicos, como una rueda de un carrito o una pipa de fumar, que son realmente clavados con tachuelas de cabeza gruesa o con clavos de carpintero de manera que, en algunos casos, estos últimos han quedado sin introducirse totalmente en el soporte, siendo utilizados no como simple medio de sujeción sino como elemento expresivo de la obra, de la que pasan a formar parte esencial.

Pero por encima de la materialidad física de estos objetos que se combinan con imágenes casuales estampadas en papeles, como anuncios de prensa, sellos de correos, envoltorios y cajas comerciales, fotografías y tarjetas postales, figurines de confección, billetes de banco e incluso dibujos ejecutados por la mano del propio Schwitters, hay algo más. Por encima de todos estos objetos e imágenes de poderosa atracción que pueblan sus obras se destaca la presencia de la escritura. En sus cuadros y *collages* encontramos infinidad de frases truncadas, palabras que saltan a la vista co-



Portada de libro *Anna Blume*, de K. Schwitters, 1919

mo gritos, y cientos de sílabas sueltas que se entretrejen conformando un nuevo lenguaje y un nuevo idioma: el *Merz*.

Pero estos objetos absurdos que exceden del plano del cuadro confiriéndole relieve y esos clavos que, sobresaliendo, amenazan la tersura que caracterizaba la belleza plástica académica, se desbordarán, saltarán sobre los límites del marco e invadirán las paredes hasta conquistar el espacio. Por medio del uso de clavos, los *collages* de Kurt Schwitters han dejado de ser un trabajo de confección para convertirse en un trabajo de construcción. Al sustituir el papel por los objetos y la cola por los clavos, los *Merzbilder* se han convertido en *ensamblajes*, en esculturas volumétricas que en su continua extensión tridimensional se transforman en construcciones espaciales capaces de conformar ambientes, de tal manera que lo que Schwitters llama *Merzbauten* son ya grutas habitables, arquitecturas orgánicas construidas con residuos de desecho.

En un país destrozado por la guerra, como era la Alemania de 1918, no resulta extraño que Kurt Schwitters se sirviera de fragmentos, astillas, residuos y materiales de derribo. Con esos despojos de la destrucción reconstruirá el mundo, pero ese nuevo mundo no puede ya tener ni la misma estructura ni la misma apariencia que el anterior. El propio Schwitters así lo reconoce: «*Me sentía libre y necesitaba expresar a gritos mi júbilo por todo el mundo. Por razones de economía eché mano de lo que encontré, pues el país estaba arruinado. También se puede gritar con los residuos, y eso fue lo que hice encolándolos y clavándolos. (...) De cualquier modo, todo estaba destrozado y lo que correspondía, pues, era crear algo nuevo con los residuos. Y eso es justamente Merz*»¹⁶.

Las obras de Kurt Schwitters carecen de la violencia destructora que animaba las más rabiosas obras dadaístas. Muchos de los cuadros y *collages* de Schwitters responden a composiciones dinámicas de forma espiral cuya trayectoria centrípeta conduce a un punto en el que se halla el reposo; de esta manera parece como si dichas composiciones quisieran contrarrestar la violencia del giro. El alejamiento de la violencia es aún más evidente en sus obras constructivistas, en las que los fragmentos rectangulares, cortados con precisión perpendicular, son entrelazados con un sentido de orden cartesiano en el que consigue el equilibrio entre horizontal y vertical, armonizando así la heterodoxia de los elementos empleados. Pero el alejamiento de la violencia no supone acomodación o complacencia; por el contrario, la ironía y la sátira son utilizadas en sus obras como estrategias para dotarlas de un carácter mordaz. La ironía surge de la transformación de todos esos materiales no artísticos de origen banal, de la utilización de elementos y acontecimientos efímeros. En la revalorización de los residuos reside parte de su actitud crítica.

La voluntad geométrica latente en muchos de sus *collages*, que se manifiesta en la precisión de los cortes nítidos efectuados sobre los papeles de desecho, se acentúa con una elaboración en la que opera el principio de configuración consecuente, particularidades que aproximan la obra de Schwitters al trabajo de algunos constructivistas rusos y de los neoplásticos holandeses, con los que mantendrá un estrecho contacto.

Este tipo de estrategias compositivas que insinúan un cierto grado de estabilidad y orden, sin duda debieron pesar a la hora de que Huelsenbeck se opusiera a su ingreso en el *Club Dada Berlin*; sin embargo, el carácter irónico y desprejuiciado del trabajo de Schwitters le permitió acercarse a casi todos los miembros de la vanguardia, lo que nos permite rastrear en su obra influencias tanto del expresionismo como del cubismo, de la pintura de Kandinsky como de la de Theo van Doesburg, entender su obra dentro de la abstracción, de la que fue un ardiente defensor desde la temprana fecha de 1910, y enraizarle con los constructivismos.



Guitarra, partitura y copa, P. Picasso, 1912

Todos los objetos, imágenes, signos, colores y palabras con los que Kurt Schwitters construye sus obras no se ponen al servicio de la recreación de una imagen, como sucede en el cubismo, ni de un instante, como hace el futurismo, sino que pretenden la expresión del mundo en su totalidad. Pero hay otros caminos a través de los diferentes géneros artísticos, de la poesía, la música o la arquitectura, que también conducen a otra utopía, la de la *Gesamtkunstwerk*¹⁷. En 1920 Schwitters expresa: «El teatro Merz aspira a la obra de arte total mediante la fusión de géneros artísticos. Mi último anhelo es la unificación del arte y del no-arte en el cuadro universal total Merz»¹⁸.

Kurt Schwitters no va a pensar la «obra de arte total» en términos wagnerianos; para él la unión de todas las artes es sólo un medio ya que la utopía de su *Gesamtkunstwerk* consistirá en la transformación de la vida en arte, hecho que queda expresado en la idea de incluir también las no-artes. Su idea es intentar conseguir vivir la vida como obra de arte, lo que le conduciría a declararse a sí mismo como obra Merz. Para ello, como cuenta Hans Richter, «Schwitters estaba consagrado al 'arte' de manera absoluta y sin límites 24 horas sobre 24»¹⁹.

El principio «collage» y el principio «construcción» se unieron en la obra de Kurt Schwitters para conseguir el arte total. La *Ursonate*²⁰, extensa composición poética abstracta inspirada en un poema-cartel optofonético de Raoul Hausmann²¹, será un depuradísimo intento de este nuevo «arte total» surgido de la utilización del *collage* bajo el aliento del constructivismo.

La *Ursonate* está formada por jirones de frases, fragmentos silábicos y conjunciones de letras sin sentido discursivo que se conjugan como una configuración textual abstracta. En ella, las sílabas Merz se ordenan para construir una composición musical en la que se distinguen unos temas fonéticos y una escritura contrapuntística que conforman una auténtica sonata de «sonidos primigenios» en la que el principio «construcción» está presente en el establecimiento de las secuencias, los ritmos, las repeticiones, las diferencias, las reexposiciones de los temas, hasta alcanzar la composición una coherencia inusitada capaz de aglutinar un conjunto de fonemas residuales inconexos y absurdos.

La obra resultante es a la vez poesía concreta, música fonética, espectáculo escénico y obra plástica. Las fotografías y descripciones escritas que nos han llegado de las giras de recitales que realizó Kurt Schwitters con su esposa Helma, Raoul Hausmann, Theo van Doesburg y Hannah Höch nos ofrecen sólo una pálida idea de la intensidad con la que vivieron estos actos o, mejor, cómo estos actos llegaron a constituir su vida, cómo Kurt Schwitters logró transformar su vida de burgués pueblerino en una existencia revolucionaria, aunque sólo fuera porque este tipo de actos atentaban contra las buenas costumbres.

Desde el punto de vista personal, Kurt Schwitters era un hombre muy afable que logró mantener una enorme cantidad de contactos con artistas vanguardistas de diferentes países y tendencias, haciéndose amigo de muchos de ellos. En realidad, sólo Richard Huelsenbeck le fue hostil durante toda su vida.

Uno de los puntos de contacto con los artistas vanguardistas fue la galería berlinesa Der Sturm, donde expuso por primera vez en junio de 1918 catorce pinturas abstractas. En Der Sturm, que era un apéndice de la revista homónima dirigida por Herwarth Walden²², se dieron a conocer todas las facetas de la vanguardia europea: cubismo, fauvismo, Die Brücke, Der Blaue Reiter, La Section d'Or, orfismo y, desde 1919, las tendencias vanguardistas húngaras y polacas.

Exponer en Europa el nuevo arte que estaba surgiendo en Rusia era más difícil. La dinámica de la revolución trajo consigo la impermeabilización de las fronteras como consecuencia de un cierto miedo a la contaminación de la propaganda política que pudie-



Cuadro con excrecencias espaciales.
Cuadro con dos perritos. K. Schwitters,
1920-39

ran contener las obras, lo que impidió que se vieran los trabajos de estos artistas hasta la Primera Exposición de Arte Ruso, celebrada en la galería Van Diemen de Berlín en 1922.

En cualquier caso, las primeras noticias que se recibieron en Alemania sobre el nuevo arte ruso no fueron anteriores al otoño de 1919. En 1920 se publicó un artículo de Konstantin Umansky en el que se hace referencia al arte maquinista de Tatlin, al suprematismo de Malevich y se mencionan los nombres de Rodchenko y Klium. Este primer artículo carecía de ilustraciones fotográficas pero poco después se editó un libro del mismo autor, con 54 fotografías, en el que se comenta: «*El cuadro como tal ha muerto, he aquí lo que afirma el 'tatlinismo'. El ámbito de lo tridimensional no tiene suficiente lugar en la superficie del cuadro, hay problemas nuevos cuya solución requiere medios técnicos variados, (...) Madera, cristal, papel, hojalata, hierro, tornillos, clavos, piezas eléctricas, esquirlas de cristal espolvoreadas sobre el cuadro, la movilidad de cada una de las partes de la obra, etc..., todo ello, en suma, se convierte en material apropiado para el lenguaje artístico. (...)*»²³.

Este texto parece describir el arte Merz que desde hace más de un año venía realizando Kurt Schwitters. En el otoño de 1920 se instaló en Berlín Iván Puni, presentando collages con grandes letras. Estos acontecimientos no sólo confirmaron a Schwitters en su trayectoria artística, sino que le ofrecieron otro campo distinto de acción diferente del dadaísmo. El conocimiento de los contrarrelieves de Tatlin, las construcciones escultóricas de Rodchenko, los cuadros monocromos suprematistas de Malevich, los ensamblajes de materiales diversos de Puni, le abren a Kurt Schwitters unos nuevos cauces y le proporcionan ánimos para desarrollar su obra Merz.

No es extraño que en el Congreso Internacional de Constructivistas y Dadaístas, celebrado el 25 de septiembre de 1922 en Weimar, Kurt Schwitters se aproxime a El Lissitzky y surja entre ambos una larga amistad que se traducirá en una colaboración fructífera; prueba de ello es el número extraordinario de la revista Merz de 1924, compuesto y maquetado por El Lissitzky.

En este congreso coincidieron artistas progresistas de muy diversas tendencias, entre ellos Kurt Schwitters, Jean Arp, Hans Richter, Tristan Tzara, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Cor van Eesteren y Theo van Doesburg, quien había convocado el evento.

Van Doesburg, que estaba invitado como profesor en la Bauhaus, logró unir en Weimar a dadaístas, bauhausianos, constructivistas y neoplásticos.

Kurt Schwitters participará muy activamente en la velada poético-musical que cerró el congreso y de la que surgió una gira de veladas Dadá por Jena y Hannover que continuaría el año siguiente por diversas ciudades de Holanda.

Organizada por Van Doesburg, en la Gira Dadá de Holanda participará también Nelly van Doesburg, la esposa de Theo, y Vilmos Huszár. En Holanda, Schwitters entrará en contacto con la abstracción del grupo De Stijl y con la nueva arquitectura neoplástica de Guerrit Rietveld y J.J. Pieter Out.

De esta manera Kurt Schwitters tejerá en torno a sí una tupida red de contactos e influencias internacionales que le convierten en uno de los más interesantes artistas de los años veinte. Él se dejó influir por sus amigos pero, sobre todo, fue un instigador de ideas que aún hoy, ochenta años después de formuladas, son el alimento de sucesivas generaciones de jóvenes artistas que siguen encontrando en la obra de Schwitters un filón de recursos de sorprendente actualidad y una norma de comportamiento. Como Friedhelm Lach ha señalado: «*Estas jóvenes generaciones comprobaron, fascinadas, que Merz encarnaba la esperanza de un futuro posible (...)*»²⁴.



Mz 1600. Rotterdam. K. Schwitters, 1923

fmsbwtözãu
pggivr-?mü

Poema cartel, R. Hausmann, 1918

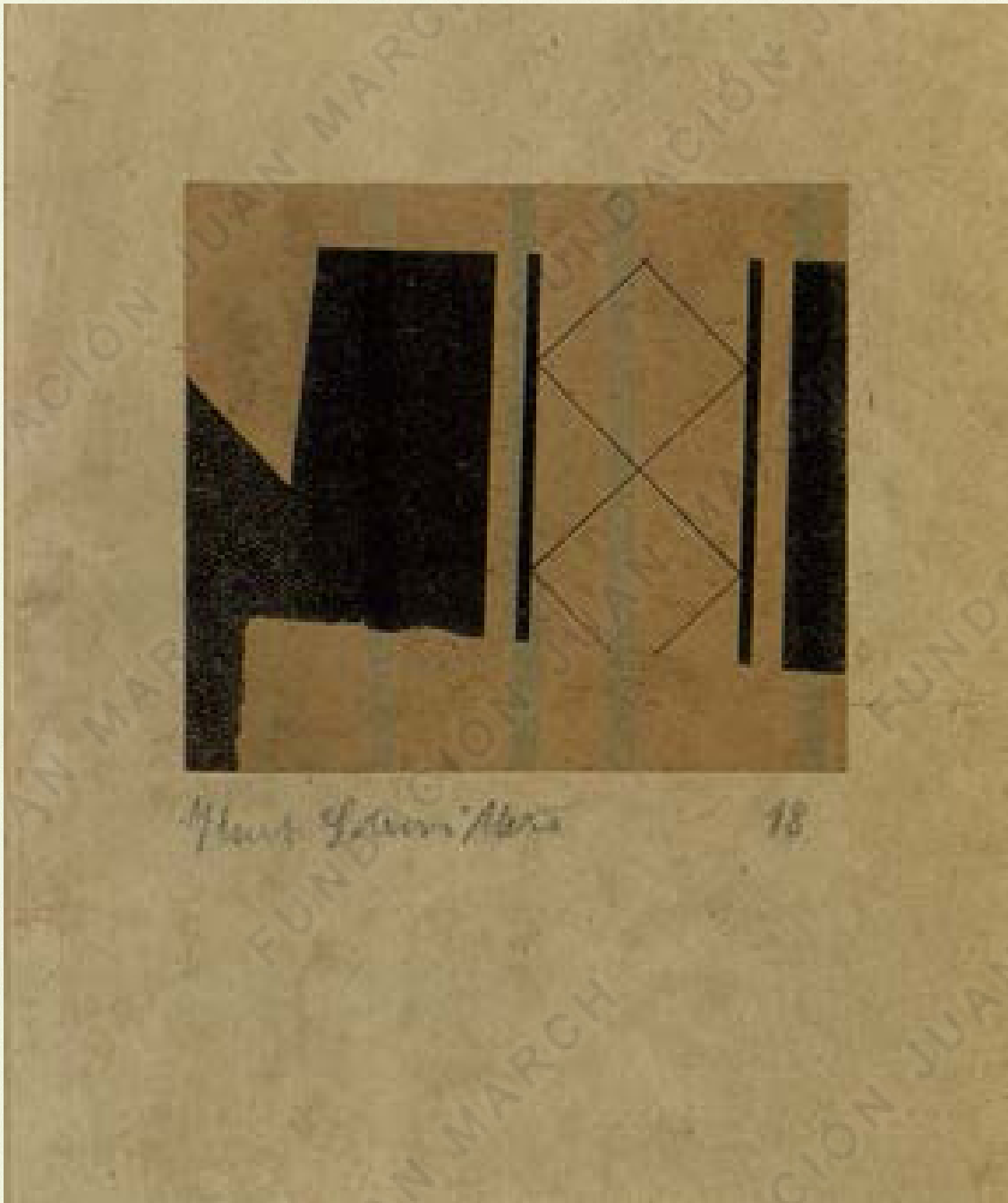
NOTAS:

- ¹ El manifiesto fue leído por Tristan Tzara en el Chez Kouoni de Zurich el 23 de julio de 1918 y publicado en francés en la revista Dada 3, Zúrich, diciembre 1918, págs. 2-4. Existe versión en español (traducida del alemán) de la reedición del manifiesto en: Dada Almanach, Berlín, 1920, en: RICHARD HUELSENBECK (ed.): Almanaque Dadá, Técno, Madrid, 1992, págs. 90-100.
- ² TRISTAN TZARA: «Manifeste Dada 1918», en: Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le Coeur à barbe. 1916 1922, Jean Michel Place, París, 1981, pág. 142.
- ³ Ibíd., pág. 144.
- ⁴ Ibíd., pág. 143.
- ⁵ Ibíd., pág. 143.
- ⁶ RICHARD HUELSENBECK: En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus (1920). Reproducido en español en: HERSHEL B. CHIPP: Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas, Akal, Torrejón de Ardoz, 1995, pág. 409.
- ⁷ RICHARD HUELSENBECK: «Introducción» (Charlottenburg, mayo 1920), en: Almanaque Dadá, op. cit., pág. 9.
- ⁸ Anna Blume. Dichtungen fue editado por Paul Steegemann Verlag de Hannover en 1919. En 1922 el mismo editor publicó una segunda edición ampliada. Ese mismo año publica Schwitters Memoiren Anna Blumes in Bleie, Walter Heinrich, Friburgo, 1922. Una última versión, con el título Die Blume Anna, aparecerá en la editorial Der Sturm de Berlín en 1923. Todas estas ediciones y versiones aparecen en la recopilación de sus escritos: KURT SCHWITTERS: Das literarische Werk, ed. por Friedhelm Lach, Du Mont Schauberg, Colonia, 1981; y además han sido recogidas en KURT SCHWITTERS: Anna Blume und ich. Die gesammelten Anna Blume-Texte, Die Arche, Zúrich, 1987.
- ⁹ La identificación de Kurt Schwitters con la palabra Merz le conducirá a firmar obras con los seudónimos: Kurt Merz Schwitters, Kuwitter von Merz, Merz von Revon, Merz Gewitter y Merzpräsident.
- ¹⁰ En 1920 escribe «Merz no es dadá»; ese mismo año califica su carpeta de litografías Merzbild 21 B de «antidadá». Esta especie de repulsión se puede apreciar también en el cartel que anuncia las veladas poéticas que, junto a Raoul Hausmann, ofrecerá en Praga en 1921. Kurt Schwitters y Raoul Hausmann, acompañados por Hannah Höch y por Helma, la esposa de Schwitters, realizaron unas veladas fonéticas tituladas Antidada-Merz-Presentismus en la Grössten Uraniasaal de Praga los días 6 y 7 de septiembre de 1921. Por último, en la página final de las Memorias Anna Blumes in Bleie, se puede leer: «Kurt Schwitters no es un dadaísta, sino el creador del arte Merz y del arte Und».
- ¹¹ FRIEDHELM LACH: «Los escritos de Kurt Schwitters», en: Kurt Schwitters, IVAM, Valencia, 1995, pág. 72.
- ¹² KURT SCHWITTERS: Das literarische ..., op.cit., vol V., pág. 248.
- ¹³ El origen del término Merz es narrado por el propio Kurt Schwitters y se halla recogido en KURT SCHWITTERS: Das literarische..., op. cit., pág. 252. Fragmentos de este texto se citan en español en numerosos ensayos y monografías sobre Dadá y sobre Kurt Schwitters, por ejemplo en: Kurt Schwitters, IVAM, op. cit., pág. 58.
- ¹⁴ En París, Jean Arp había tenido ocasión de conocer los collages cubistas y, desde 1914, de practicar él mismo la técnica del collage y el assemblage de materiales diversos, aunque con un enfoque de carácter teosófico muy diferente del cubista.
- ¹⁵ «Soy pintor. Clavo mis cuadros», es la frase con que Kurt Schwitters se presenta a Raoul Hausmann. En: RAOUL HAUSMANN: Courier Dada, París, 1958; citado por HANS RICHTER: Historia del dadaísmo, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973 (1ª ed. en alemán, 1965), pág. 146.
- ¹⁶ KURT SCHWITTERS: Das literarische..., op. cit., pág. 252. Reproducido en español en: Kurt Schwitters, IVAM, op. cit., pág. 58.
- ¹⁷ Gesamtkunstwerk es un término que se emplea para designar la idea romántica de «obra de arte total».
- ¹⁸ «Kurt Schwitters Herkunft, Werder und Entfaltung», Sturm. Bilderbücher II: Kurt Schwitters, Sturm Verlag, Berlín, 1920. Recogido en: KURT SCHWITTERS: Das literarische..., op. cit., Vol. V, pág. 79. Traducido al español en: Kurt Schwitters, IVAM, op. cit., pág. 51.
- ¹⁹ HANS RICHTER: Historia..., op. cit., pág. 146.
- ²⁰ La Ursonate tiene sus orígenes en la velada fonética del Congreso Internacional de Constructivistas y Dadaístas, celebrada en Weimar el 25 de septiembre de 1922. Aquella primera versión fue reelaborada durante diez años, dándola por concluida en 1932. En su forma definitiva aparece editada en: KURT SCHWITTERS: Das literarische..., op. cit., págs. 214-242.
- ²¹ RAOUL HAUSMANN: fmsbwtözäu, 1918, poema-cartel de 33 x 48 cm.
- ²² Véase: GODÉ, M.: Der Sturm de Herbart Walden ou l'Utopie d'un arte autonome, Nancy, 1990.
- ²³ KONSTANTIN UMANSKY: Neue Kunst in Russland 1919-1920, Gustav Kiepenheuer, Potsdam, y Hans Goltz, Múnich, 1920, págs. 19-20. Citado por: WULF HERZOGENRATH: «¿Cuándo se produjo el encuentro entre Merz y el cuadrado negro?, Kurt Schwitters, IVAM, op. cit., pág. 204.
- ²⁴ FRIEDHELM LACH: «Los escritos...», op. cit., pág. 67.

KURT SCHWITTERS OBRAS



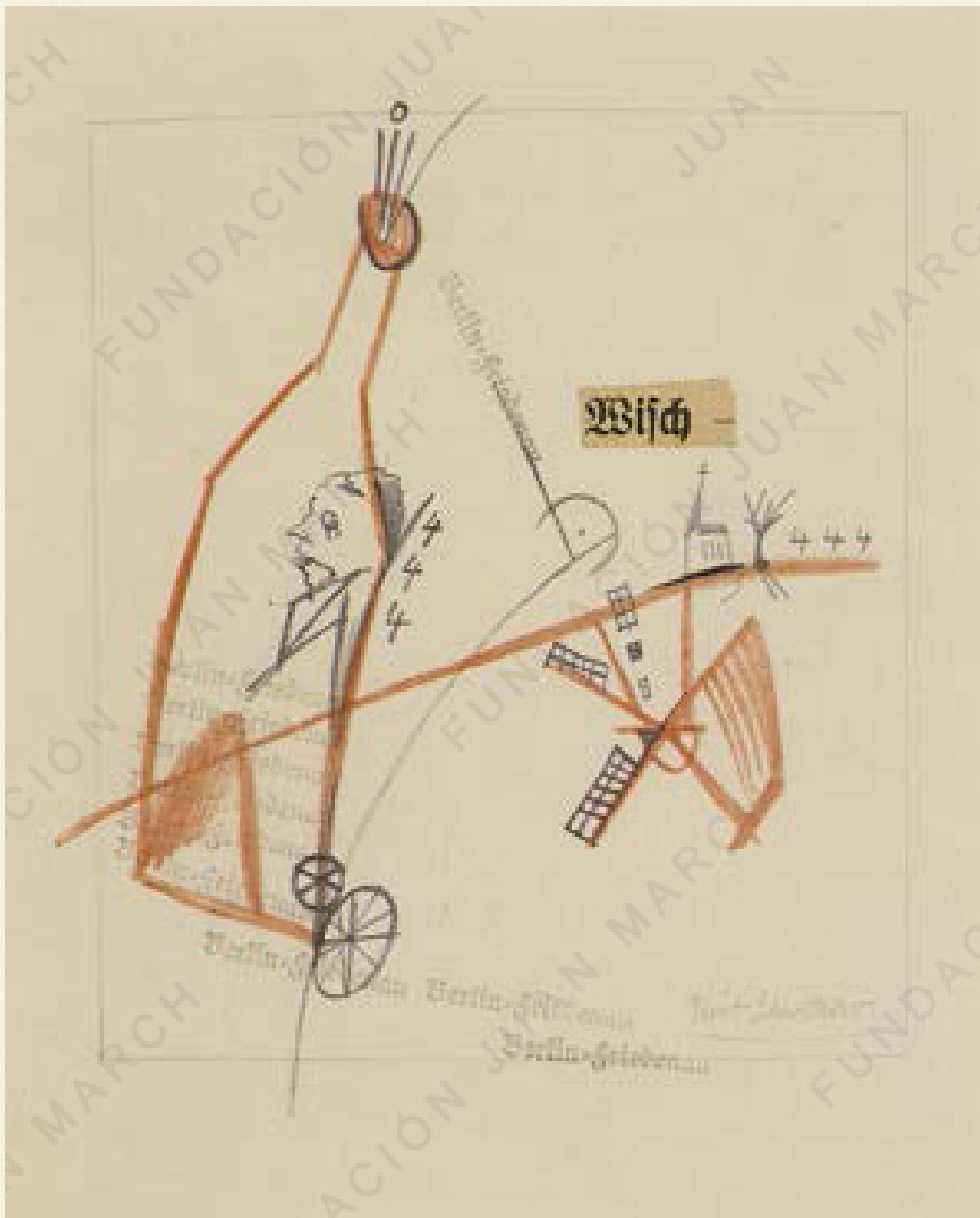
1. *Abstracción nº 16 (Cristal durmiente)*, 1918



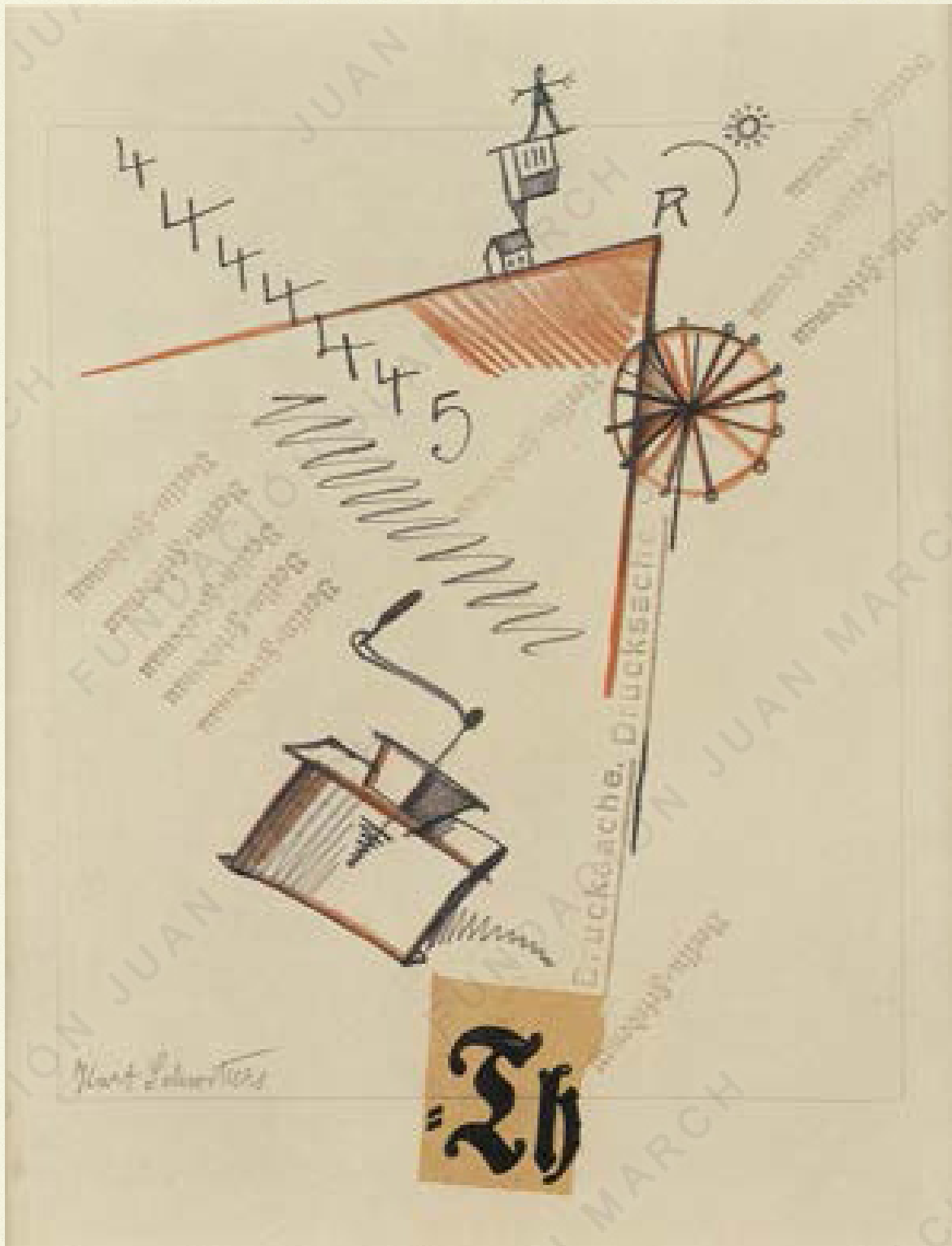
2. Negro con verde-amarillo, 1918



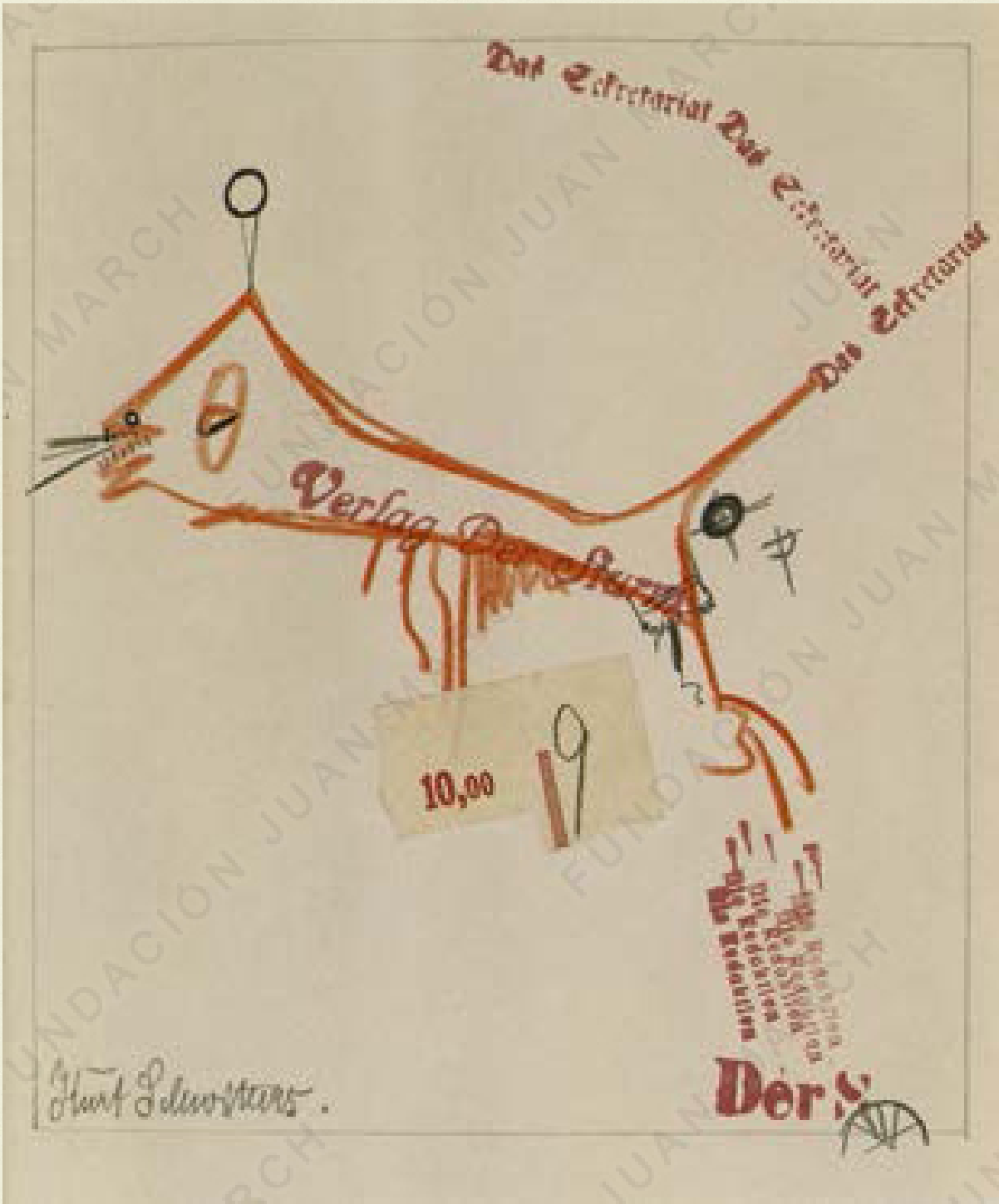
3. *Dibujo A3*, 1918



4. Sin título (*Wisch*), 1919



5. Sin título (Con molinillo de café), 1919



6. Editorial Der Sturm, 1919



7. Mz 308 Gris, 1921



8. *Vertical*, 1923

Fundación Juan March



10. Sin título (*Ausgezeichnet*), 1924/26



11. *Construcción con triángulo, cuadrado y círculo*, 1925



12. Sin título (Speckgummi), 1925



13. Sin título (*Cuadrado con puntos negros*) & (*Con dos agujeros redondos*), 1926



14. Mz. 1926, 8. Cuña negra, 1926



15. *Merz 1926, 3. Cicero, 1926*



16. *Cuadro de Albert Finsler, 1926*



17. Mz 26, 45 SCH., 1926



18. Mz. con tres puntos negros (*Puntos negros y cuadrado*), 1927



19. *Tema Maraak*, 1930

Fundación Juan March



20. Apolo en febrero, 1932-35



21. Centro de publicidad Merz, 1934



22. Sin título (5 öre) y (Con trozo de manzana y hojas verdes), 1936



23. Sin título (Con caballito azul), 1937



24. Sin título (Qualit), 1937/38



25. Sin título (Studio Lorelle), 1943/46



26. *Circular-angular*, 1947



27. Dibujo, 1947



28. *Mackintosh*, 1947



Kurt Schwitters en un recital en 1920 con una copia de *Der Sturm* en su mano.

ERNST SCHWITTERS: VIDA, OBRA Y COLECCION

MARKUS HEINZELMANN

«El abuelo de su padre»

Fue a finales de octubre de 1918. Desde las ventanas de la sala de maternidad tenía una amplia visión de los campos que rodean Hannover. Un sinnúmero de trenes-hospital llenos de soldados heridos bloqueaba las líneas férreas. Todo el país estaba de luto, pero a pesar de ello había una callada y secreta esperanza, la esperanza de la paz. En medio de esta esperanza y este anhelo de libertad para la humanidad, de una vida más humana en la que todos los hombres fueran hermanos, no enemigos, naciste tú, querido hijo, el 16 de noviembre. A las mujeres nos habían dicho que las batallas habían terminado, pero que había comenzado la revolución. Ahora los alemanes luchaban contra los alemanes. El mundo estaba lleno de ideologías, unas enfrentadas, otras coincidentes, pero todas prometían un mundo mejor, un mundo sin guerras»¹. Con estas palabras comenzaba Helma, la mujer de Kurt Schwitters, las memorias que escribió para su hijo Ernst con ocasión de su veintiún cumpleaños en 1939. En aquel momento, Ernst y Kurt se hallaban exiliados en Noruega, mientras que Helma había permanecido en la Alemania nazi para encargarse del «capital» familiar, las cuatro casas de alquiler que poseían en Hannover. Helma no volvería a ver a su marido y a su hijo, que al año siguiente, cuando las tropas alemanas invadieron Noruega, huyeron a Inglaterra. Helma Schwitters murió en octubre de 1944.

Exactamente una semana antes del nacimiento de Ernst Schwitters el 16 de noviembre de 1918, el Kaiser había abdicado, Friedrich Ebert había sido nombrado canciller del Reich y Philipp Scheidemann había proclamado la república en Alemania. El 11 de noviembre los alema-

nes firmaron el armisticio con los aliados en el bosque de Compiègne; mientras, en Alemania juntas de trabajadores y de soldados comenzaban su lucha por el poder.

Otra «revolución» tuvo lugar durante las semanas que marcaron el final de la Primera Guerra Mundial: el arte MERZ, la variante de Dadá creada por Kurt Schwitters. En el Café des Westens de Berlín, Schwitters había conocido al artista alsaciano Hans (Jean) Arp, que desde 1914 había experimentado con una técnica que aprendiera de Picasso entre 1913 y 1914: el collage². A partir de 1916, Dadá se había desarrollado en Zúrich, en el seno de un círculo de artistas centrado en torno a Arp, Tzara, Ball y Hülsenbeck. Arp fue el introductor del movimiento dadaísta en el Berlín de los primeros años de posguerra. Este nuevo planteamiento artístico encontró en Schwitters un terreno fértil. En ese mismo año, 1918, creó *Zeichnung A2 Hansi [Dibujo A2 Hansi]*, el primer collage de Schwitters del que tenemos noticia. «Kurt Schwitters fue conocido como el padre de 'Merz' –escribió Ernst Schwitters en 1965–, pero Kurt Schwitters también es mi padre. MERZ 'nació' en 1918. Yo también. Por lo tanto somos hermanos, o hermano y hermana. Nunca pude saber si MERZ es masculino o femenino. En todo caso crecimos juntos, estamos acostumbrados el uno al otro, nos entendemos»³.

En aquel momento Kurt Schwitters ya había cumplido treinta y un años. Entre 1908 y 1909 frecuentó la Escuela de Artes y Oficios de Hannover, y entre 1909 y 1914 aprendió las convencionales técnicas de la pintura impresionista tardía con Hegenbarth y Kühl en Dresde, lo



Dibujo A2 Hansi, Collage, K. Schwitters, 1918 (Museum of Modern Art, Nueva York)

que le permitió participar en las exposiciones anuales del Hannoverscher Kunstverein. En 1917 sus dibujos a tiza y sus pinturas al óleo ya manifestaban una cierta distancia con respecto al estilo naturalista que había cultivado hasta aquel momento. Los llamó «Expresiones» o, cuando eran menos figurativos, «Abstracciones». Ambos grupos de obras revelaban la influencia de Der Sturm, la legendaria galería de arte y la publicación del mismo nombre fundadas por Herwarth Walden en Berlín poco antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial. Der Sturm se había convertido en punto de reunión y portavoz de toda una generación de artistas constructivistas y futuristas. La primera anotación de Schwitters en el libro de visitas de Walden data del 27 de junio de 1918. Durante ese mismo mes, Schwitters expuso por primera vez en la galería, junto con otros artistas, en la 64 Exposición de Der Sturm. A partir de este momento Schwitters es un «artista Sturm» y forma parte de la más avanzada vanguardia de un imperio alemán a punto de desintegrarse.

Es interesante el interludio expresionista de 1917-18, que mantuvo a Schwitters estrechamente unido a Der Sturm hasta 1928, aunque los collages que había creado desde 1918 y que se convirtieron, por así decir, en

su sello distintivo, eran en realidad post-expresionistas. Schwitters utilizaba en sus collages diversos materiales de deshecho, como envoltorios de caramelos, billetes de tranvía o trozos de periódicos y cuerdas. Aunque el uso que daba a estos materiales se interpretó como un grito de protesta o un gesto revolucionario, el objetivo real de Schwitters era lograr claridad y armonía lírica en la composición, una meta que, estando basada en la convicción estética, no podía ser más tradicional. Además, Schwitters convertía en fetiches todos los objetos que «MERZeaba» en sus composiciones, es decir, otorgaba un sentido místico especial a los componentes individuales que constituían el centro de sus collages y ensamblajes⁴. Tanto el énfasis en la construcción como la fetichización de los objetos son técnicas muy ajenas al expresionismo, con sus excesos emocionales y sus formas de expresión anti-tradicionales.

«El MERZbau también se comenzó en 1918 –escribe Ernst Schwitters⁵–, aunque hubo que reconstruirlo en 1920 en otra sala de la casa de mis abuelos, en el nº 5 de la Waldhausenstrasse en Hannover, donde vivíamos».

El MERZbau [Edificio MERZ] era originariamente el estudio de Schwitters. Las paredes y el techo de la habitación se fueron cubriendo progresivamente con esculturas, pilares y otros objetos; con rincones ocultos y rincones visibles, grietas y grutas, conformando una especie de arquitectura escultural que continuó creciendo hasta atestar el estudio y ocupar otras habitaciones de la casa. Schwitters utilizó sobre todo madera y escayola, materiales baratos y fáciles de trabajar. «El edificio creció y creció hasta ocupar varias habitaciones del piso superior y del inferior, dando la impresión de ser una enorme y abstracta caverna»⁶.

El MERZbau era una especie de romántica «obra de arte total», con expresivos contornos de aspecto catedralicio; servía al mismo tiempo de estudio, habitación, altar, obra de arte y parque de atracciones. El enfoque fetichizante de Schwitters encontraba expresión plástica en las grutas, en las que colocaba sus fotografías, sus cuadros y los de otros artistas, objetos cotidianos que había obtenido de sus amigos –como una llave de Käthe Steinitz– e incluso unas pequeñas botellas que contenían su propia orina. Un ingenioso sistema de bombillas, aunque no totalmente fiable, iluminaba ocasionalmente este extraño espacio.

La razón por la que he descrito aquí algunas de las características del trabajo de Kurt Schwitters es que la obra del artista y su modo de vida tuvieron una gran in-

fluencia en la vida cotidiana de toda la familia Schwitters. Condicionó a su hijo Ernst desde su más temprana infancia y le asignó desde el principio un papel determinado. En la casa de Schwitters, las ocupaciones normales de un niño estaban supeditadas a la actividad artística y profesional de su padre; el conocido hábito de acumular baratijas brillantes y desperdicios, cosas que en manos de una imaginación rica y desenfrenada podrían adquirir cierta importancia: papeles de colores, billetes de tranvía, trozos de cuerda, papel de estaño, etc.; o el de hacer pedazos estos materiales y el placer instantáneo de volver a recomponerlos; construir grutas, cuevas y guaridas para arrastrarse o escalar; los ronquidos, silbidos y ronroneos que Schwitters emitía al recitar sus poemas fonéticos; el cultivo de una espontaneidad (y no sólo lingüística) que no seguía ninguna norma, en completa contradicción con los rígidos roles que dictaba la sociedad a una familia de clase media en los años veinte. Para un niño de tres, cuatro o cinco años debió ser muy irritante el papel de padre desempeñado por Schwitters, especialmente porque lo hacía a la perfección, al menos ante los parientes cercanos y los amigos, y era muy apreciado por ello. Ernst Schwitters hubo de buscarse otros roles diferentes a los de un niño que crece en un entorno familiar normal y ordenado. Una de estas ocupaciones acabó por convertirse en su profesión, la fotografía.

Pero en aquella época Ernst Schwitters se vió obligado a desempeñar el papel de adulto, al menos en parte: «Desde mi más temprana infancia nunca fuimos padre e hijo, sino dos amigos íntimos. A mi padre no 'se le daban bien los niños', pero yo ya no era un niño»⁷. Le apodaban «Ernstleemann» («Hombrecito serio»), y, por extensión, «Ernst Lehmann», nombre que aparece con regularidad en el libro de visitas de la familia Steinitz, o en las publicaciones de Schwitters firmando aforismos como: «Lo que se mastica se hace papilla» o «La eternidad dura por siempre»⁸. En *Der Hahnepeter [El muchacho engreído]*, libro de cuentos escrito por Kurt Schwitters e ilustrado por Käte Steinitz, el pequeño Ernst es el personaje principal de la historia: «Él sabía –escribió Käte Steinitz años después– que el hombre engreído era él, Ernstleemann, alias Ernst Lehmann. Se sentía importante y no escatimaba sus inteligentes comentarios. Nosotros, los adultos, éramos más infantiles. Cuando volví a verlo en Noruega en 1960, Ernst recordaba que cuando tenía cuatro años yo había dicho que parecía 'el abuelo de su padre'»⁹.

A los cuatro años, Ernst tuvo que aprender a jugar al ajedrez para divertimento intelectual de su padre, al que

intentaba ayudar como mejor podía en la construcción del MERZbau. A los nueve años le dieron una cámara, y poco después le permitieron utilizar el cuarto de baño como cuarto oscuro. Así, Ernst consiguió hacerse aún más útil a su padre: documentaba sus obras y, cuando a mediados de los años veinte los negocios de tipografía y diseño publicitario de Kurt Schwitters comenzaron a crecer con rapidez, Ernst ya podía echar una mano en el «Centro Merz de Publicidad»: «Además, por aquel entonces yo ya había leído con aprovechamiento el famoso libro de tipografía moderna de Jan Tschichold, que también era amigo íntimo de mi padre. Por lo tanto, ya podía sustituir a mi padre cuando él se iba a Karlsruhe y había que corregir las pruebas en Hannover; otras veces había que hacer un diseño que no podía esperar a que mi padre volviese. Su sistema de trabajo era tan claro y lógico, y además me resultaba tan familiar, que no era posible que 'metiera la pata' (...) Sin embargo, esta época fue especialmente educativa para mí, y años después me resultó muy útil cuando, siendo un refugiado en Noruega sin permiso de trabajo, me permitió ganarme la vida como tipógrafo y artista publicitario, además de poder trabajar en aquello que más me interesaba, la fotografía»¹⁰.

Comienzos como fotógrafo

La primera preocupación de Ernst Schwitters como fotógrafo era tener éxito en una profesión que estaba ganando una nueva valoración artística en la Alemania de los años veinte. Además, era una disciplina que maravillaba a Kurt Schwitters, pero que en realidad no dominaba. Sin embargo, para Ernst la fotografía representaba la oportunidad de desarrollar su gran talento para los trabajos de precisión y de combinar su innata paciencia como artesano con su marcado sentido de la composición.

Una visita de Man Ray a la familia Schwitters en 1929 determinó el interés de Ernst por la fotografía. Man Ray había traído algunos de sus fotogramas y Kurt Schwitters reconoció de inmediato su afinidad con la técnica dadaísta del collage que había estado experimentando los últimos diez años. Para sus fotogramas, que él llamaba rayogramas, Man Ray utilizaba preferentemente objetos pequeños de marcados perfiles o parcialmente translúcidos, disponiéndolos sobre papel fotográfico en el cuarto oscuro. Al exponer el papel, los objetos se dibujaban como contornos luminosos, mientras que las áreas vacías aparecían oscuras o negras. Al utilizar cristal, tul, pedazos de papel arrugado o materiales semi-transparentes, el artista podía lograr efectos de difusión

lumínica e incluso crear una impresión de profundidad. Era característica de esta nueva técnica la utilización de materiales «no artísticos», como papel usado, trapos, bombillas, hojas marchitas... Es decir, todos esos materiales «marginales» y aparentemente sin valor que Schwitters «MERZeaba» en sus collages.

«Man Ray nos explicó un poco cómo hacía sus rayogramas», recordaba Ernst Schwitters, «y al día siguiente mi padre y yo juntos, en mi nuevo cuarto oscuro, hicimos nuestros primeros fotogramas. Pero para mi padre la fotografía siempre había resultado 'demasiado técnica', y la abandonó poco después. Sin embargo, yo entendía la fotografía como una disciplina artística cuyo elemento primordial era la composición, y con los fotogramas tuve por primera vez la oportunidad de trabajar de modo completamente abstracto, de concentrarme solamente en la composición»¹¹.

Ernst Schwitters continuó experimentando con esta nueva técnica. Comparados con los fotogramas clásicos de Man Ray o de Christian Schad, los fotogramas Projektion [Proyección] (1932) y Lichtskulptur [Escultura de luz] presentaban decisivas innovaciones: los objetos ya no aparecían como formas luminosas sobre un fondo oscuro, sino que las siluetas negras resaltaban con precisión gráfica sobre el fondo blanco. Ernst Schwitters revolucionó, en el auténtico sentido de la palabra, la técnica de los fotogramas, empleando como soporte para la composición placas fotográficas de gran formato o películas en lugar de papel fotográfico, lo que le permitía reproducir el fotograma un número indeterminado de veces a partir del negativo. El uso de este otro negativo invertía el proceso de exposición: lo negro aparecía blanco y viceversa. Ahora, con el fondo más oscuro, se perdía el aspecto mórbido. Pero lo más importante fue que se abría la posibilidad de modificar la exposición una segunda vez durante el proceso de ampliación mediante distintos procedimientos y manipulaciones que permitían reforzar los efectos. László Moholy-Nagy fue uno de los primeros en reconocer la calidad de los fotogramas de Ernst Schwitters y, entre 1936 y 1937, expuso siete de sus obras en el Institute of Modern Design de Chicago, del que Moholy-Nagy era fundador y director¹².

Tanto Projektion como Lichtskulptur muestran la preocupación de Ernst por cuestiones similares a las que había tratado Moholy-Nagy en Licht-Raum-Modulator [Luz-Espacio-Modulador], por lo tanto no es sorprendente que tiempo después Ernst Schwitters comprara para su colección particular una de las tres copias que se conservaban de Entwurfs- und Funktionszeichnungen für das

Lichtrequisit einer elektrischen Bühne [Diseño y dibujos funcionales para las necesidades de iluminación de una plataforma eléctrica]. Licht-Raum-Modulator, de Moholy-Nagy, exploraba las posibilidades de utilización de la luz y el movimiento mecánico para transformar una escultura estática en una escultura dinámica dentro de un contexto espacial. Con este fin, Moholy-Nagy construyó una escultura metálica iluminada que rotaba gracias a un motor eléctrico. Los efectos luminosos producidos por la luz proyectada se modificaban de forma infinita dependiendo de la sala en la que se ubicara la escultura. Ernst Schwitters también empleó las esculturas, concretamente sus «objets trouvés», montados sobre placas fotográficas o películas. También creó en sus fotogramas un nuevo espacio luminoso rotando dinámicamente las fuentes de luz en torno al objeto: «Finalmente utilicé fuentes de luz muy débiles, linternas por ejemplo, que se podían sostener en cualquier ángulo o se podían dirigir directamente sobre los objetos del fotograma desde varios ángulos al mismo tiempo o de forma consecutiva gracias a la debilidad de la luz (...) A partir de este momento me hallaba muy cerca de llegar a mover de verdad las luces durante el tiempo de exposición, lo que finalmente me proporcionaría una libertad completa en comparación con la técnica original»¹³.

László Moholy-Nagy y Ernst Schwitters buscaron cada uno su propio modo de hacer visible la energía cinética en ese campo de tensión entre la escultura y la luz. Moholy-Nagy se orientó hacia los principios didácticos, demostrando repetidamente los efectos de luz ante su «público» y «poniendo en escena» la interacción de los elementos no sólo en la tercera dimensión espacial, sino también en una cuarta, la temporal. Schwitters, por otra parte, acumuló y condensó la energía en sus fotogramas: apenas se insinúa la relación entre espacio, tiempo y movimiento, que por supuesto queda fuera de la comprensión del espectador, pero la energía luminosa cruzando un esquema bipolar entre lo negro y lo blanco parece enteramente mensurable. Se podría comparar a Moholy-Nagy y a Schwitters con ingenieros, el primero diseñando una máquina en Licht-Raum-Modulator y el segundo utilizando la propia máquina de forma demostrativa y con gran virtuosidad técnica.

A través de sus fotografías experimentales, Ernst Schwitters pudo finalmente, a principios de los años treinta, emanciparse del dominio artístico de su padre. Su exposición individual en el Institute of Modern Design a finales de 1936 y principios de 1937, y el reconocimiento público que le granjeó, parecieron abrirle las puertas de las vanguardias europeas. Ernst Schwitters tenía en este

momento dieciocho años. A pesar de su éxito continuó colaborando en el «negocio familiar», además de atender a la creciente demanda de su padre para que documentara sus obras. Estas fotografías, originariamente destinadas al intercambio con otros artistas o a la difusión de las obras de Schwitters entre directores y conservadores de museos, galeristas y coleccionistas de arte, sirvieron en última instancia para un propósito completamente distinto. A fines de 1936, la situación política en la Alemania nazi se había complicado tanto¹⁴ que Ernst y Kurt se vieron obligados a abandonar el país repentinamente y sin apenas equipaje, para buscar refugio en Noruega. Desde aquel momento, las placas de los negativos y las copias en papel fueron la memoria móvil de la obra de Kurt Schwitters.

En el exilio

La razón auténtica y más urgente de su emigración no fue, como se podría suponer, la creciente hostilidad hacia las obras de Kurt Schwitters, sino más bien las actividades políticas de su hijo Ernst. Poco después de que los nacionalsocialistas subieran al poder, Ernst Schwitters se había unido a un grupo de resistencia de la S.A.J. (Juventud Trabajadora Socialista), organización fundada en Hannover por un grupo de activistas capitaneados por Walter Spengemann, hijo del editor Christoph Spengemann¹⁵. Ernst actuaba como correo, ya que viajaba con frecuencia al extranjero con su padre y podía llevar al exterior información sobre la situación en la Alemania nazi para ofrecerla a la prensa libre. Después de que fueran descubiertas numerosas células del grupo y arrestados sus miembros durante 1936, Ernst decidió escapar del país en las Navidades de ese año, tras una advertencia explícita. «Entonces me enteré de que todos los hombres jóvenes que desearan viajar al extranjero necesitarían un permiso especial del jefe local de las Juventudes Hitlerianas. En otras palabras, a pesar de mi pasaporte legal alemán, iba a tener que dejar el país de modo ilegal. Mis anteriores viajes me habían permitido conocer el Puerto Libre de Hamburgo. Con ayuda de mi padre –su nombre era el que figuraba en el listado de pasajeros del 'Kong Ring' y se hizo cargo de todas las formalidades– conseguí escapar de Alemania el día de Navidad»¹⁶. Kurt Schwitters siguió a su hijo unos días más tarde, el 2 de enero de 1937, dirigiéndose también a Noruega.

Noruega se convirtió en una segunda patria para Ernst Schwitters. Desde 1929 y por recomendación de Hannah Höch, la familia Schwitters había visitado Noruega al menos una vez al año, haciéndose cada vez más lar-

gas sus estancias veraniegas, ya que el pintoresco paisaje noruego les había fascinado desde su primera visita. A partir de 1930, el destino favorito de los Schwitters en Noruega fue el hotel de montaña Djuppvashytta en Geiranger, y en 1934 Kurt Schwitters alquiló una pequeña casa de piedra en la isla de Hjertöya, frente al pueblo de Molde. En estos lugares pasaba sus vacaciones Kurt Schwitters pintando paisajes naturalistas que vendía a los turistas para ganarse la vida. Cuando Ernst y Kurt llegaron a Noruega a principios de 1937, alquilaron un piso en Lysaker, a las afueras de Oslo, donde la familia sigue viviendo hoy en día. Con el apoyo de Ernst, Kurt comenzó un nuevo MERZbau, e incluso «MERZeó» la antigua cabaña de pastores de Hjertöya¹⁷.

»Mi padre vendía cuadros a los turistas –escribió Ernst Schwitters refiriéndose a estos tres años en Noruega– y yo uní mis fuerzas a las de otros jóvenes artistas modernos, como el asesor publicitario Olav Strømme y el piloto y fotógrafo Helge Skappel. Ellos pagaban mis gastos y yo les ayudaba en su trabajo publicitario y fotográfico. También trabajé para una empresa sueca y viajé por todo el país con mi bicicleta y mi tienda de campaña, un modo muy económico de viajar. En estos viajes saqué las fotografías que más tarde, en Inglaterra y en los países aliados, resultaron un valioso elemento propagandístico para el gobierno durante la guerra»¹⁸. En abril de 1940, cuando los alemanes marcharon sobre Noruega, reanudaron su huida hacia la libertad, y de nuevo consiguieron escapar con éxito de sus perseguidores. El 8 de junio embarcaron en el Fridtjof Nansen en Tromsø, llegando a Inglaterra poco después. «En Inglaterra nos encontramos, como era de esperar, con una desconfianza aún mayor que en Noruega, pero al menos estábamos fuera del alcance de los alemanes. Nos encarcelaron en cuanto llegamos. Mi mujer fue liberada cinco meses después, yo permanecí detenido hasta el 14 de julio de 1941 y mi padre algunos meses más»¹⁹.

Ernst podía ahora aprovechar las cerca de 3.000 fotografías que había tomado durante sus viajes en bicicleta a través de Noruega y que llevaba consigo en su huida a Inglaterra. Desde diciembre de 1941 hasta junio de 1945 trabajó para el gobierno noruego en el exilio. Organizó exposiciones propagandísticas destinadas a mostrar la belleza de Noruega y así «convencer» a los aliados de la necesidad de liberar este país de los alemanes. El 10 de mayo de 1943, Ernst Schwitters entró a formar parte de la Royal Photographic Society of Great Britain, siendo el más joven fotógrafo galardonado con este honor en toda la historia de la Sociedad. Su libro

This Norway, ampliamente ilustrado con sus fotografías, fue publicado por Hutchinsons en Londres en mayo de 1944²⁰.

Inmediatamente después del final de la guerra, el 16 de junio de 1945, Ernst volvió al viejo piso de la familia en Lysaker y solicitó la nacionalidad noruega, que consiguió ese mismo año. Kurt Schwitters, que había permanecido con Ernst en Londres desde su liberación del campo de concentración de la isla de Man, se estableció en Ambleside (Lake District) con su nueva compañera, Edith Thomas. Ernst retomó aquello que había tenido que abandonar en 1940, la fotografía independiente.

La serie de fotografías de la fábrica de papel Saugbrugsforeningen en Halden, de 1952, nos muestran su gran interés por los fotógrafos de la Nueva Objetividad de los años veinte y su capacidad para profundizar en sus propuestas e incluso superarlas.

Ernst Schwitters no fue un fotógrafo publicitario en el sentido habitual de la palabra; desarrolló un concepto serial según el cual las relaciones evolucionaban de lo general a lo particular, y todos los elementos se explicaban mutuamente. Schwitters, con una serie de imágenes preliminares, presenta a vista de pájaro el conjunto del complejo industrial en el fondo de un valle; a continuación, fotografía cada uno de los edificios, primero los más antiguos a la orilla del río y después la fábrica de cajas de cartón recién construida. De esta forma se nos ofrece un punto de vista histórico: el espectador reconoce la importancia de la elección del lugar donde se construyó la primera de las fábricas, la utilidad del río como medio de transporte y suministrador de agua, y gracias a las fotografías en detalle se entiende la importancia del agua en el proceso de producción. Dentro de la fábrica, sus fotografías siguen el proceso de producción, tomando como punto de partida el triturado de la madera y continuando con la preparación de la pasta de papel y la producción de rollos de papel continuo, para terminar con el secado, cortado y almacenado. La visión general precede siempre a la imagen explicativa en detalle, con lo que la suma de las imágenes constituye una hábil y didáctica red de información que hace innecesaria la presencia de un texto aclaratorio.

El estilo de Schwitters recuerda al de Albert Renger-Patzsch, cuyas fotografías «neutras» influyeron sobre toda una generación de fotógrafos hacia finales de los años veinte²¹. La técnica de estetización de los objetos de Renger-Patzsch mediante una cuidadosa elección

de los primeros planos, que ponían de manifiesto la función básica y el significado de los objetos fotografiados, también influyó sobre el concepto de la fotografía de Schwitters. Ambos fotógrafos intentaban, especialmente en los primeros planos, encontrar un equilibrio entre la objetividad y la abstracción.

Otro aspecto común a estos dos fotógrafos es su renuncia a retratar personas trabajando: tanto Renger-Patzsch como Schwitters presentan a menudo anónimas figuras humanas vueltas de espaldas para que la atención del espectador no se dirija a los rostros, que normalmente provocarían en el espectador no deseadas reacciones emocionales. Los seres humanos son un aspecto central de su fotografía, pero siempre en el papel de espectador. La serie sobre el interior de la fábrica de papel no se tomó desde una posición elevada o desde un ángulo distorsionado, sino desde el punto de vista del trabajador o del visitante de la fábrica, por lo que los motivos representados se pueden reconocer con facilidad. Además, la composición está ordenada de tal forma que el espectador entiende con facilidad el planteamiento. Lo sorprendente es que Ernst Schwitters, en la lejana Noruega, aplicó métodos estrictamente conceptuales al desarrollo de las estrategias fotográficas muy similares a los de las fotografías industriales de la última época de Albert Renger-Patzsch, que en 1952 aún no habían sido publicadas²².

En Noruega, donde en el momento de su nacionalización era un completo desconocido, Ernst Schwitters alcanzó en 1945 un gran éxito, ganándose una legendaria fama como reportero gráfico. Trabajando en unas condiciones especialmente dificultosas, Schwitters tomó una serie de fotografías del llamado «Proceso Quisling». En el reverso de la fotografía *Rat in the trap!* [¡El ratón en la trampa!], Schwitters aporta su propia opinión sobre el proceso: «Cuando los alemanes capitularon en Noruega, Quisling, su 'Primer Ministro' de paja, no se suicidó. Él y la mayor parte de los miembros de su 'gobierno' fueron detenidos. El 20 de agosto [1945] comenzó el proceso contra el mayor traidor a Noruega y el mayor criminal de guerra, el ex comandante Quisling (...) Como si simbolizaran al pueblo noruego ansioso de venganza, las siluetas oscuras de los fotógrafos se alzaban frente a la figura iluminada de Quisling, al que evidentemente disgustaba encontrarse en medio de aquella tormenta de flashes».

Con su obtención de la ciudadanía noruega, Ernst Schwitters alcanzó un importante objetivo: había conseguido su independencia en todos los sentidos: una nueva na-

cionalidad, un nuevo pasaporte en el bolsillo, una joven esposa a su lado²³, la madre de su hijo Bengt, nacido dos años después, en junio de 1947, y además el prestigio de haber prestado sus servicios al gobierno noruego en el exilio durante la guerra. A finales de 1947, Ernst Schwitters dejó de trabajar para las autoridades noruegas, dedicándose durante el resto de su vida a la fotografía independiente. Mientras que Ernst Schwitters estaba asentando las bases de una nueva vida en Noruega, su padre, Kurt Schwitters, moría en un hospital de Inglaterra.

La herencia

En el momento de su muerte en el hospital de Kendal (Lake District), el 8 de enero de 1948, Kurt Schwitters había sido casi completamente olvidado y abandonado por el mundo del arte. Desde su huida de Alemania había perdido contacto con los artistas que siempre habían jugado un importante papel en su propio trabajo. Kurt Schwitters necesitaba estar entre personas afines a sus planteamientos, necesitaba un público que le sirviera de caja de resonancia, y necesitaba estimulantes y polémicos apoyos para hacer frente a sus críticos. En la Noruega de preguerra el ambiente artístico apenas era proclive al arte contemporáneo, y en Inglaterra, entre 1940 y 1948, Kurt Schwitters estuvo viviendo en un relativo aislamiento, primero en los campos de concentración y después en un pueblo provinciano del norte de Inglaterra. Fue totalmente incomprendido por el mundo artístico local, los críticos, los galeristas y el público. Herbert Read fue el único historiador que mostró hacia él un poco de respeto y comprensión. Ni Dadá en general, ni el arte Merz en particular, interesaban ya en el continente. Y en 1948, ¿dónde se hallaba la obra de Kurt Schwitters?

Sólo unos pocos museos habían comprado obras de Kurt Schwitters, y éstas habían sido declaradas «degeneradas» por los nacionalsocialistas, confiscadas y en su mayor parte destruidas. Durante los ataques aéreos del 8 y el 9 de noviembre de 1943, la casa familiar de Hannover, y con ella el primer MERZbau de Kurt Schwitters, fueron completamente destruidos por las bombas. A su muerte en 1948, en Inglaterra sólo se encontraban las obras del período 1940-1948. El grueso de las creaciones de Kurt Schwitters permanecían desde el verano de 1938 embaladas en cajas de madera en la terraza de la casa de Lysaker. Habían llegado allí tras la huida a Noruega de Kurt y Ernst, e incluso habían sobrevivido a un ataque nazi sobre la casa de los Schwitters en 1940²⁴. Helma Schwitters, en una carta a Kurt, Ernst y

Esther, la esposa noruega de Ernst, describe los preparativos para el traslado:

«Queridos: lamento el retraso en el traslado de los muebles. Ahora ya lo he arreglado todo con el señor Milz de la empresa Heine, que sólo hacen mudanzas al extranjero... El señor Milz está calculando el espacio que vamos a necesitar para decidir si es más barato empaquetarlo todo en un único cajón grande o en varias cajas. En estas cajas sólo se puede poner un objeto, mientras que en un cajón grande cabría todo; además, los muebles en cajas tienen que llevar papel aceitado y no sé cuántas cosas más, con lo que resulta igual de caro que un solo cajón. Los cuadros hay que embalarlos en cajas especiales que ya tenemos, y habrá que ir poniéndolos por donde se pueda, igual que los libros, que me pidieron que los atara y envolviera para ahorrar gastos y trabajo innecesario. Hay que quitar las grandes patas del piano para que quepa por la puerta de la casa de Lysaker...»²⁵

El historiador de arte Werner Schmalenbach hace un divertido relato de como él, su esposa, Ernst, Lola y Bengt Schwitters desembalaron estos cuadros en enero de 1956: «Fue uno de los momentos más maravillosos e increíbles de mi vida, incluso visto desde hoy en día»²⁶. En aquel momento salieron a la luz las mejores obras de Kurt Schwitters del período 1919-1936, su auténtica herencia artística. Ese mismo año, Schmalenbach organizó la primera exposición retrospectiva tras la muerte de Kurt Schwitters. La exposición tuvo lugar en la Kestner-Gesellschaft de Hannover, desde donde se trasladó a la Kunsthalle de Berna y al Stedelijk Museum de Amsterdam; también se expuso en Bruselas y en Lieja. La exposición supuso el triunfante redescubrimiento del artista MERZ Kurt Schwitters.

Ernst Schwitters vivió este proceso con sentimientos encontrados: «Él quería ser 'él mismo' y no el hijo de su padre, especialmente porque se había convertido en un fotógrafo de enorme éxito en Noruega, un artista por derecho propio»²⁷. Schmalenbach también comenta que Ernst respondió a su solicitud de préstamo de las obras de su padre únicamente porque la carta del historiador llevaba el matasellos de Hannover, su ciudad natal.

Los temores de Ernst estaban justificados: la rápida difusión de la fama de su padre, el elevado número de exposiciones y publicaciones que le siguieron, la creciente correspondencia en torno a Kurt Schwitters y las numerosas obligaciones a las que tenía que hacer frente como hijo, recaían únicamente sobre él. En 1967 resu-

mía resignadamente su situación en una carta dirigida a Werner Schmalenbach: «Yo he heredado el legado artístico de mi padre y, como sabes, desde mi juventud he trabajado en el arte. Pero pronto me di cuenta de que yo, cuando pintaba o hacía collages, dependía tanto de mi padre que mis cuadros sólo se diferenciaban de los suyos, si acaso, en su inferior calidad. Pero yo tenía que desarrollar mi creatividad, tenía que hacerlo, y por eso decidí hacerme fotógrafo. La fotografía no satisfacía mi necesidad creativa, pero era la mejor solución. Seguí pintando y haciendo collages, aunque sólo a hurtadillas. Y entonces se murió mi padre y llegó su éxito definitivo en 1956. Ya no me atrevía a pintar a hurtadillas. Pero lo peor era que no encontraba tiempo para pintar, y finalmente ni siquiera era capaz de 'escapar' hacia la fotografía, el único refugio posible. Me pasaba todo el tiempo delante de la máquina de escribir contestando un sinfín de cartas que en su mayor parte carecían de sentido. En la práctica, me había convertido en un 'hombre-institución' (...) En resumen, yo ya no era Ernst Schwitters, ya no era fotógrafo, ¡sólo era el oficinista sin sueldo del 'Instituto Schwitters'!»²⁸.

Uno de los problemas más irritantes a los que se tenía que enfrentar Ernst Schwitters era el del gran número de schwitters falsificados que se podían encontrar en el mercado. Además de Werner Schmalenbach, Ernst era la única autoridad real en la obra de Kurt Schwitters. Habiendo estado tan cerca de su padre, no sólo conocía muy bien su estilo, sino también el trasfondo histórico de las obras y los materiales que utilizaba. Además, él había archivado la obra de su padre, catalogado sistemáticamente su legado y promovido y editado numerosas publicaciones. En 1993, Ernst Schwitters puso sus archivos a disposición del Sprengel Museum de Hannover. Las investigaciones emprendidas por Ernst Schwitters constituyen la base del catálogo completo de la obra de Kurt Schwitters, actualmente en proceso de preparación.

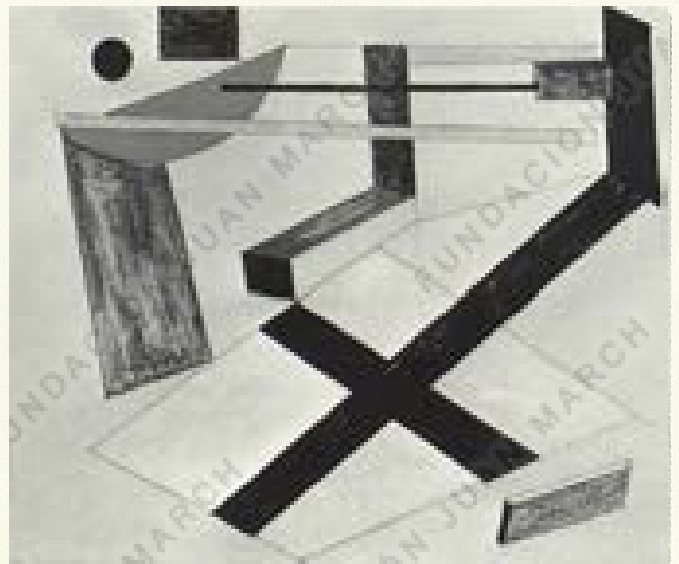
La Colección Kurt Schwitters

En los años sesenta, la Marlborough International Fine Art Gallery de Londres firmó un acuerdo con Ernst Schwitters que le concedía la exclusiva de la venta de las obras de su padre, y a partir de dicho momento fue esta galería la encargada de enviar las obras de Schwitters a las exposiciones internacionales. Ernst preparó una lista de obras que no se debían vender, la llamada «not-for-sale-list», en la que figuraban unas 150 obras que deseaba conservar en su poder para su exhibición pública, ya que las consideraba demasiado valiosas pa-

ra estar escondidas en colecciones privadas por su particular calidad y significado. Así, se constituyó relativamente pronto una colección asociada al nombre de Ernst Schwitters. Únicamente en oportunidades excepcionales alguna de estas obras abandonaba su colección para ser incluida en alguna colección pública. A este grupo pertenecían las treinta y nueve obras de la Colección Kurt Schwitters NORD/LB en la Fundación de la Caja de Ahorros de la Baja Sajonia que el Sprengel Museum de Hannover compró en 1993²⁹.

Junto con las obras arriba mencionadas, parte del legado de Kurt Schwitters se hallaba en otra colección prácticamente desconocida hasta hoy en día. Era una especie de prototipo de la colección que después reunió Ernst Schwitters, y merece por lo tanto una mención especial. Se conoce por el nombre de Colección Kurt Schwitters.

Kurt Schwitters era un notable coleccionista y canjeador. Sus cartas atestiguan un incesante y tenaz deseo de intercambiar obras con otros artistas. El 31 de enero de 1921 escribió una cautelosa nota a Walter Dexel: «¿Me permite sugerirle que considerara la posibilidad de intercambiar obras conmigo?»³⁰ El 10 de febrero era un poco más directo: «¿Qué le parecería hacer un intercambio?» A finales de mayo concluyeron la operación con éxito: «Ya he enmarcado su cuadro. Contemplarlo es para mí un placer cada día» (27-5-1921). Un año más tarde volvía a intentarlo: «Su exposición es maravillosa, pero sus cuadros son invendibles. ¡¡¡Tendrá que intercambiarlos conmigo!!!» Y en otra carta se expresa de modo aún más preciso: «Me gustaría el *Eisenbahn-*



Study for Proun T 30, El Lissitzky, 1920 (Museum of Modern Art, Nueva York)

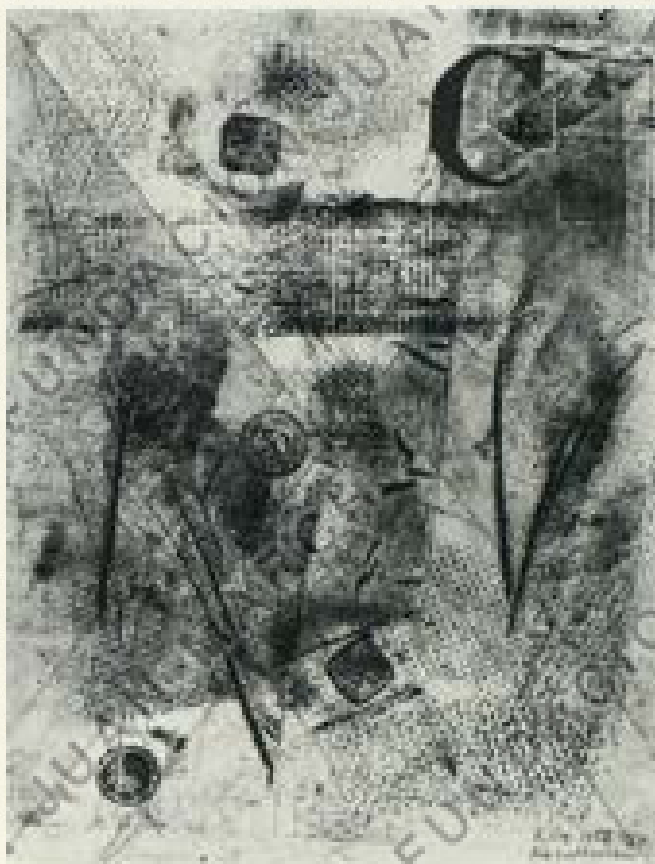
signalmast 22.8 [Señal ferroviaria] o 21.11. He recibido su Bild 1918 II, *Wald mit dem Schatten* [Bosque con sombra], con una nota suya en el reverso: 'Para Kurt Schwitters, se podrá cambiar por otra obra en cualquier momento. Por favor, adjunte el recibo'. Entretanto, esta obra ha llegado a gustarme de tal manera, que preferiría cambiarle una de mis obras por alguna de las arriba mencionadas. Pero además de *Peri* tiene usted que mandarme otra obra suya, una más estricta y disciplinada por motivos morales». Para finalizar la carta, Schwitters anota: «Por favor, escríbame sobre el intercambio a vuelta de correo, ya que salgo muy pronto de viaje» (19-9-1922).

Kurt Schwitters pronto se convirtió en un canjeador sistemático. En sus viajes siempre llevaba consigo una carpeta con obras propias y de otros artistas para venderlas o intercambiarlas. Procuraba asegurarse de que alguna de estas obras siempre «fuera a parar» a su propia colección. «Como usted sabe», escribía Kurt Schwitters a Walter Dexel después de recibir otra de sus obras, «mi colección ha servido ya de propaganda para muchos artistas» (25-9-1924).

Además de las obras sobre papel, que eran lo suficientemente pequeñas y ligeras para llevarlas en sus viajes, en su colección figuraban también muchas esculturas y óleos conseguidos mediante el intercambio con otros artistas y que había ido integrando en su MERZbau³¹. Estas piezas fueron completamente destruidas en el bombardeo de su casa de Hannover durante 1943.

Antes del traslado de las obras de Kurt Schwitters a Noruega en 1938, Helma Schwitters había llevado personalmente las piezas de la colección que podía transportar en su equipaje de mano. El 28 de enero de 1938, Kurt Schwitters escribía en una carta a Annie Müller-Widmann: «Helma me trajo todos los cuadros de mi colección salvo los que pertenecían al MERZbau. Entre ellos había obras muy buenas, aunque no las mejores. Había piezas de Kandinsky, Feininger, Hausmann, Michel, Marcoussis, Höch, Corona»³².

En 1967, Ernst Schwitters decidió vender la colección de su padre, y el 3 de agosto de 1967 encargó a los subastadores Kornfeld & Klipstein de Berna «que pusieran un precio de salida provisional». La lista contenía veinte obras (grabados, collages, acuarelas, pinturas a la ténpera y dibujos a tinta) de artistas que habían sido amigos de Kurt Schwitters. Los subastadores no tardaron en tasar la colección, y Ernst Schwitters la ofreció como lote a tres galerías, la Galerie Beyeler de Basilea, la Phi-



1923/161, Paul Klee, 1923 (Colección particular italiana)
Foto: E. Schwitters

lipp Granvilles's Lords Gallery de Londres y la Marlborough Fine Art Gallery, que en diciembre de aquel mismo año hizo la mejor oferta.

El catálogo *A Selection of European and American Watercolors and Drawings* [Una selección de acuarelas y dibujos europeos y americanos], editado cuando la Marlborough Gallery puso a la venta parte de la colección en 1972 y que contenía doce reproducciones, refleja la gran calidad de la colección³³. En la portada del catálogo aparece el *Etude pour une composition*, de Theo van Doesburg, datada en 1922, obra de inusual formato octagonal. En el interior se reproduce un dibujo a tinta sin fecha de Hans Arp, otra obra de Theo van Doesburg, dos collages dadaístas del íntimo amigo de Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, un curioso frottage de Paul Klee, dos acuarelas de El Lissitzky, una de las cuales, *Estudio para Proun 30 T*, se halla hoy en día en el Museum of Modern Art de Nueva York, y otras obras de Louis Marcoussis, Ivan Puni y Oskar Schlemmer.

Conocemos una obra de Rudolf Jahns, que se encontraba en la lista de Berna pero que no aparece en el catálogo, gracias a un pequeño dibujo que Jahns esboza-

ra en el reverso del collage que le había entregado Kurt Schwitters a cambio de la obra en cuestión³⁴. Acompaña al esbozo una anotación de Jahn en términos muy formales: «Recibí este collage de Kurt Schwitters en 1929 a cambio de una témpera titulada *Kleine Fuge/in Blau, Schwarz, Braun* [Pequeña fuga en azul, negro, marrón]. J». La solemnidad con la que los artistas intercambiaban sus obras –basta recordar la formalidad con la que Dexel instaba a Schwitters a guardar un recibo– puede parecernos un poco irónica, pero sabemos que para Kurt Schwitters estas obras fruto del intercambio eran auténticos fetiches. Integró muchas de ellas en las místicas grutas de su MERZbau, y otras fueron «MER-Zeadas». En el collage para Jahns, Kurt Schwitters escribió una dedicatoria meticulosamente redactada: «Kurt Schwitters realizó este collage en 1929 en Zúrich para Rudolf Jahns». De hecho, estas dedicatorias tenían una gran importancia, ya que demostraban que el intercambio de obras no era arbitrario; cada obra se destinaba específicamente o, en su caso, se escogía especialmente, para los artistas que pertenecían a su círculo de amigos. Van Doesburg, Jahns, Klee, Puni, Schlemmer: todos ellos, en un momento o en otro, dedicaron una o más de sus obras a Kurt Schwitters. Y precisamente por ser obras dedicadas, estas piezas eran de altísima calidad. Además, si tenemos en cuenta la importancia de los numerosos estudios para famosos óleos que estaban presentes en la Colección Kurt Schwitters, nos percatamos de que estos artistas no sólo intercambiaban sus obras, sino también sus idearios y manifiestos artísticos.

La Colección Ernst Schwitters

Mediaron unos trece años entre la venta de la Colección Kurt Schwitters y el comienzo de la Colección de Ernst Schwitters. Resulta significativo que la historia de esta colección comenzara con una obra dedicada, un cuadro sobre plástico casi de escala humana de László Moholy-Nagy titulado *Tp 1* «dedicado a Hilla Rébay» en el reverso. Esta obra, la primera de la Colección Ernst Schwitters, es interesante en muchos aspectos, ya que en ella se aúnan las perspectivas personales de Ernst Schwitters, las de su tiempo y las de la historia del arte.

En 1944, durante su exilio en los Estados Unidos, Moholy-Nagy escribió al galerista neoyorquino Karl Nierendorf, que había solicitado representarlo en exclusiva, explicándole las razones para no romper sus relaciones con la Guggenheim Foundation bajo ninguna circunstancia: «Para mí fue muy difícil lograr el reconocimiento

de mi trabajo, y significó más de lo que puedo expresar que Guggenheim e Hilla von Rebay compraran mi primera obra en 1929. Estaba muy orgulloso y sabía que por fin había conseguido cruzar el Atlántico. Cuando llegué a este país fui a ver la Colección (...) y comprendí que es la colección más importante y más amplia de arte moderno que existe»³⁵.

Hilla von Rebay era una artista alemana que había emigrado a Estados Unidos en 1927 y desde 1929 asesoraba a Guggenheim sobre la compra de obras de arte. La Guggenheim Foundation debe su prestigio actual al trabajo realizado por Hilla von Rebay durante estos años de preguerra. Como asesora de Guggenheim, Hilla von Rebay adquirió durante los años treinta obras de artistas europeos que se habían visto obligados a emigrar. Así contribuyó, como en el caso de Moholy-Nagy, al mantenimiento económico y al reconocimiento artístico de muchos artistas exilados. En una carta a Käthe Steinitz en 1940, Kurt Schwitters también menciona a Hilla von Rebay como contacto para un posible exilio a los Estados Unidos en caso de que el gobierno noruego continuara presionándoles a él y a su hijo³⁶.

La huida de la Alemania nazi y el exilio de László Moholy-Nagy habían sido similares a los de Kurt Schwitters, pero más afortunados en sus circunstancias. Había mantenido una estrecha amistad con la familia Schwitters durante mucho tiempo. Cuando conoció a Kurt Schwitters en 1922, el húngaro estaba profundamente impresionado por el sentido del humor de los dadaístas de Hannover, y bajo el influjo de Kurt Schwitters comenzó a interesarse por el collage político, el fotomontaje y sobre todo por la tipografía³⁷. Resulta significativo que Sibyl Moholy-Nagy recuerde especialmente la historia de una dedicatoria: «Kurt Schwitters dedicó a Moholy una serie de sus mejores collages MERZ y le regaló la primera edición de su famoso *Anna Blume*, que él mismo había encuadernado con una cubierta de papel de colores y le había dedicado con las siguientes palabras: 'Para Moholy, en el último día de las tarifas reducidas de tranvía»³⁸. Por su parte, Moholy-Nagy le devolvió el favor organizando la ya mencionada exposición de fotogramas de Ernst Schwitters en el Institute of Modern Design de Chicago en 1936/37, exposición que tanto contribuyó a reforzar la confianza y la autoestima de Ernst Schwitters.

El cuadro *Tp 1* de Moholy-Nagy pertenecía a una categoría de obras claramente definida que se ajustaba a la perfección a la línea que Ernst Schwitters quería para su colección. Había orientado su elección hacia grupos de

artistas o movimientos artísticos que ya se habían perfilado con claridad y con los que él y su padre habían mantenido cercanos contactos. Se establecían cuatro puntos de interés: los artistas agrupados en torno a la galería y el periódico *Der Sturm*, los artistas de la «Internacional Constructivista», los primeros constructivistas rusos y los artistas pertenecientes a «Abstraction-Création» y «Cercle et Carré». En 1935 la revista «Abstraction-Création. Art, non figuratif» había reproducido el *Tp 1* de Moholy-Nagy³⁹. La curiosa datación de la obra (1930 y 1942) se debe a que el cuadro se perdió en los años treinta y Moholy-Nagy lo «repintó en 1942», ya en el exilio.

Tp 1 de Moholy-Nagy entraba en la línea de la estrategia coleccionista de Ernst Schwitters, porque Moholy-Nagy era un buen amigo de la familia, había intercambiado obras con Kurt Schwitters, en cuya colección privada figuraban piezas suyas, y además representaba de forma ideal uno de los grupos a los que había pertenecido Kurt Schwitters. El hecho de que fuese una obra dedicada a alguien a quien Kurt Schwitters también conocía, era otro punto más a su favor. Estos eran los criterios con los que Ernst Schwitters escogía las obras para su colección, aunque no siempre se pudieran aplicar todos los criterios a una misma obra.

Después de comprar el primer cuadro para la colección en 1980, Ernst Schwitters escribió a Werner Schmalenbach: «Sin duda te sorprenderá saber que, por ejemplo, he intercambiado una pieza con la Sra. Gmurzynska, un Moholy maravilloso de gran tamaño, ¡y le he comprado un Kandinsky también de gran tamaño e igualmente maravilloso! Los dos están colgados en una casa que yo mismo he diseñado siguiendo fielmente los principios de la Bauhaus [se refiere a 'La Roca', en Tenerife, donde Lola y Ernst solían pasar los meses de invierno; M.H.]. Son el 'embrión' de una colección ideal, exactamente como yo la imagino, y todos los días me alegra contemplarlos en mi estudio»⁴⁰. Entre estas primeras obras de la colección, compradas entre 1980 y 1981, no sólo había cuadros de Hans Arp, Willi Baumeister, László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka y Victor Servranckx, sino también piezas de los rusos Iliá Chasnik y Sergei Luchiskin. «Estos artistas rusos eran excepcionales —escribía entusiasmado Ernst Schwitters en febrero de 1981—. ¡Y qué poco se sabe de ellos en Occidente! (...) Conocemos a Lissitzky, Kandinsky, Jawlensky, Gabo, Pevsner y a otros que vivieron en Occidente o que pasaron aquí algún tiempo, y conocemos a Malevich, Tatlin, Puni y otros que tuvieron unas vidas desgraciadas en la Unión Soviética, pero, al menos yo,

desconocía por completo su magnitud y excelencia. (...) Sea como fuere, es maravilloso que se haya salvado algo de todo ello»⁴¹.

El «embrión» de la Colección Ernst Schwitters lo formaban obras de amigos de Kurt Schwitters y miembros del primer constructivismo ruso. A partir de aquí, Schwitters construyó la colección sistemáticamente según criterios histórico-artísticos específicos. A continuación detallaremos los criterios que guiaron la elección de obras para ampliar la colección.

Los artistas de *Der Sturm*⁴²

Como ya hemos apuntado al principio de este ensayo, a partir de 1918 la revista y la galería *Der Sturm* (fundadas en 1910 y 1912 respectivamente) desencadenaron el período dadaísta de la obra de Kurt Schwitters, y éste, a su vez, influyó decisivamente en el programa de *Der Sturm*. Después de la Primera Guerra Mundial, Schwitters se había convertido en el artista más asiduo de la galería, participando en un total de diez exposiciones. En 1927, Walden comentaba sobre sus artistas: «Desde la guerra, ha habido muchos artistas nuevos de primer rango y de gran talento, entre los que me gustaría des-

Cubierta del *Sturm-Bilderbücher IV* (Libro ilustrado *Sturm*)



tacar a los alemanes Kurt Schwitters y Lothar Schreyer, los húngaros Peri y Moholy-Nagy; más recientemente, al belga Pierre Flouquet y a los húngaros Béla Kádár y Hugo Schreiber»⁴³.

Al principio, las relaciones de Kurt Schwitters con Herwarth Walden y Der Sturm estaban marcadas por un profundo agradecimiento, circunstancia que se aprecia con claridad en un artículo del nº 10 de Der Sturm de 1919-20: «Le debo mucho a *Anne Blume*. Pero le debo mucho más a Der Sturm. Der Sturm fue el primer medio en publicar mis mejores poemas y el primero en mostrar mis pinturas MERZ en una exposición colectiva»⁴⁴. La siguiente declaración, en la que Kurt Schwitters menciona al fundador de Der Sturm, fue el mayor elogio que posiblemente haya hecho nunca a un amigo: «Sólo conozco a tres personas de las que podría decir que entienden por completo mi Columna [se refiere a su Columna de misterio erótico, elemento central del MERZbau de Hannover; M.H.] y a mí mismo: Herwarth Walden, el Doctor S. Giedion y Hans Arp»⁴⁵.

La revista Der Sturm sirvió de soporte para sus poemas, sus ensayos, sus incisivos ataques a los críticos, a los que llamaba «aceite de hígado de bacalao», y naturalmente para la reproducción de sus collages, «dibujos acuñados», «dibujos-i» y sus cuadros MERZ. A medida que Kurt Schwitters modificaba su estilo, también cambió la orientación de Der Sturm. A su llegada a Der Sturm en 1918, Kurt Schwitters era expresionista. Unos meses después ya predominaban en su obra los planteamientos dadaístas, y a partir de 1922 se fue orientando progresivamente hacia los principios estilísticos del constructivismo. Antes de la colaboración entre Schwitters y Walden, habría sido impensable una exposición de estos dos estilos (dadá y constructivismo) en la expresionista-futurista galería Der Sturm. Hasta aquel momento, Der Sturm había sido una institución ideológica, cuyo objetivo último era provocar una revolución intelectual acorde con la visión apocalíptica del expresionismo. A este respecto, Kandinsky fue un representante paradigmático de las ideas de Der Sturm. Volker Pirsich comentaba del siguiente modo la sorprendente aceptación del trabajo de Kurt Schwitters: «Un estilo artístico que no tiene ningún objetivo determinado salvo el de jugar con sus propios materiales específicos, resulta completamente ajeno a los ideales estéticos de Der Sturm. A través de Kurt Schwitters se añadió una significativa apertura hacia ese estilo artístico que de hecho continúa ejerciendo una formativa influencia sobre la imagen de Der Sturm»⁴⁶. Gracias a la iniciativa de Schwitters muchos grandes artistas colaboraron con Der Sturm

tras la guerra, como sus amigos Hans Arp y Raoul Hausmann, que ciertamente no hubieran llegado a exponer en la galería de Walden sin su intermediación.

Al comprar varias obras clave de Victor Servranckx, Ernst Schwitters estaba en realidad haciendo justicia a la influencia de su padre sobre Der Sturm. Servranckx, el constructivista belga cuyas composiciones estaban marcadas por un fortísimo sentido de la armonía estética en la composición, difícilmente hubiera podido contarse entre los artistas «Sturm» sin la presencia poético-constructiva de la obra de Kurt Schwitters. La sección «Sturm» de la Colección Ernst Schwitters no habría estado completa sin Hans Arp y Paul Klee, con los que Kurt Schwitters había organizado una exposición en la Sturm Galerie en 1919. Moholy-Nagy, a quien Walden apreciaba tanto como a Kurt Schwitters, está representado en la colección con varias obras importantes. Ernst Schwitters también compró una obra de Willi Baumeister que se había expuesto en la 82ª Exposición de Der Sturm en 1920. Pertenece asimismo a la colección *Homage à Yvonne Zervos*, de Pablo Picasso (1914). Picasso había participado un año antes, en 1913, en el legendario *Herbstsalon* [Salón de Otoño] de la Sturm Galerie.

Pablo Picasso y otros artistas, como Max Ernst, Fernand Léger o Francis Picabia, presentes en la sección «Sturm» de la colección, no fueron propiamente «artistas Sturm», es decir, no tuvieron una conexión particularmente cercana con la galería o la revista. Pero Ernst Schwitters no buscaba una estricta correspondencia entre la obra escogida y la referencia histórica; se interesaba más por el caleidoscopio de alusiones y relaciones que se producían gracias a este tipo de vaguedades históricas. Entendía la evolución del arte desde la misma perspectiva histórica que su padre, quien, en sus últimos años, siempre hacía referencia al «árbol genealógico del arte»: «El arte europeo del siglo XX es extremadamente variado. Es la expresión de la última evolución del árbol genealógico del arte. Y utilizo deliberadamente la expresión 'árbol genealógico'. En un árbol genealógico, la evolución de los individuos se halla determinada tanto por factores hereditarios como por rasgos distintivos opuestos, fruto de decisiones conscientes basadas en la convicción»⁴⁷. En uno de sus primeros textos dadaístas *Das große Dadagluten (Eine Leichenfeier)* [El fervor Dadá (Un rito funerario)], Kurt Schwitters todavía defendía con fervor sus convicciones, sin la reserva y resignación que mostraría años más tarde: «El asunto es el siguiente: Dadá es la raíz de todas las raíces. Un misterio alambrado, pasión enterrada. (Desde abajo) – Dadá es la raíz delgada, la más

delgada fibra de la gloriosa misericordia. (Escribo esto en un momento de inspiración) Dadá es la gran ola santa que fluye de Dadá hacia Dadá»⁴⁸.

«El fervor Dadá» era para Kurt y Ernst Schwitters el punto de partida del arte MERZ, la raíz de un árbol genealógico que se ramificaba con gran profusión, enredándose inseparablemente con otros árboles genealógicos. Der Sturm era su caja de resonancia, y sin él el fervor Dadá no habría tenido un horizonte tras el que brillar. El constructivismo al estilo de Kurt Schwitters era, al fin y al cabo, el tronco del que nacían todas estas ramas. Por estas razones Ernst Schwitters se interesaba también por obras posteriores de estos artistas e incluso, en muchas ocasiones, por las de sus sucesores históricos aunque no hubieran sido contemporáneos de Kurt Schwitters.

La «Internacional Constructivista»

Entre los años 1922 y 1923 la «Pasión Dadá» había evolucionado hacia posiciones más constructivistas. En febrero de 1922, la Sturm Galerie había expuesto la obra de dos constructivistas húngaros, László Moholy-Nagy y László Péri. Ese mismo año, desde el 28 de mayo al 3 de julio, estos dos artistas participaron en la I Exposición Internacional de Arte en el centro comercial Tietz de Düsseldorf, junto con otros constructivistas como Ivan Puni (otro «artista Sturm»), Willi Baumeister, Erich Buchholz, Viking Eggeling, Raoul Hausmann, El Lissitzky y Hans Richter⁴⁹. La exposición se había organizado por iniciativa de la asociación de artistas Das Junge Rheinland. Su objetivo era crear una exposición internacional permanente en Düsseldorf no sólo para contrarrestar la influencia de la Düsseldorf Akademie, sino también para promover la compra de arte a nivel local. Kurt Schwitters también participó en esta exposición.

Acompañó a la exposición un congreso de la «Unión de Artistas Progresistas Internacionales» que terminó en escándalo: después de la lectura de diversos manifiestos y tras un áspero debate sobre los intereses mercenarios de los organizadores, los constructivistas, comandados por Theo van Doesburg, El Lissitzky y Hans Richter, abandonaron el congreso para fundar un grupo propio, la «Facción Constructivista»⁵⁰. El punto tercero de la «Declaración de la Facción Constructivista Internacional» constituye un auténtico manifiesto: «Definimos al artista progresista como aquel que rechaza y se opone a la supremacía de la subjetividad en el arte, y que basa su trabajo no en arbitrariedades líricas, sino en un nuevo principio creativo basado en la organización sis-



temática de sus medios en función de una expresión universalmente comprensible»⁵¹. Para favorecer los objetivos de la «Facción Constructivista», sus miembros decidieron fundar una organización mayor, el «Grupo de Trabajo Constructivista Internacional», y con este fin acordaron reunirse en Weimar otoño de aquel mismo año⁵².

El congreso fundacional tuvo lugar en septiembre y en él participaron, entre otros, Kurt Schwitters, Hans Arp, Max Burchartz, Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Hans Richter, Karl Peter Röhl y Tristan Tzara. Pero este congreso resultó un fiasco como el de Düsseldorf, sólo que ahora los constructivistas luchaban entre sí: los «colectivistas de Van Doesburg» contra los «individualistas de la Bauhaus», y especialmente contra El Lissitzky y Hans Richter, que defendían un concepto del arte mucho más abierto que el de Van Doesburg. Pero la razón decisiva del fracaso del congreso fue que los «miembros fundadores» más comprometidos políticamente, como Moholy-Nagy, se sintieron indignados porque la organización había invitado a los dadaístas, y éstos, en el transcurso del congreso, fueron poco a poco haciéndose dueños de la situación. Kai Uwe Hemken sugirió que Van Doesburg había saboteado deliberadamente el congreso porque temía que el arte se politizara demasiado⁵³. Por lo tanto nunca se llegó a fundar realmente la «Internacional Constructivista», aunque aparecieran incontables manifiestos en torno a ella.

Lo más interesante de este congreso fue el papel jugado por Kurt Schwitters: no parece haber tenido problemas ni con los dadaístas ni con los constructivistas. De hecho, los artistas que se habían reunido en Weimar eran sus amigos más íntimos –Arp, Van Doesburg, El Lissitzky y Moholy-Nagy– y todos tenían posiciones contrarias. Desde el punto de vista de Van Doesburg, Kurt Schwitters personificaba los ideales de la «Internacional

Congreso de constructivistas y dadaístas en Weimar, 1922
De izda. a dcha.:
Tristan Tzara, Theo van Doesburg, El Lissitzky (con E. Schwitters sobre sus hombros), Helma y Kurt Schwitters.

Foto: Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck.

Constructivista»: el dadaísmo apolítico y el estilizado constructivismo de Kurt Schwitters, en cierto modo, se correspondían con la actitud que el propio Van Doesburg temía adoptar en público. Van Doesburg publicó, bajo el seudónimo de I.K. Bonset, varios ensayos y manifiestos dadaístas en los que se muestra como un inflexible artista en la línea de «De Stijl», cuyo objetivo estético era la «construcción colectiva». Mientras que Van Doesburg, temerosamente, mantenía separadas sus dos personalidades, Kurt Schwitters no tenía ningún tipo de problema en unir aquello que parecía diametralmente opuesto. Su enfoque unificador en torno al arte y en torno a la vida era marcadamente abstracto y, al mismo tiempo, radicalmente personal.

El principio del collage MERZ, la combinación de objetos heterogéneos dentro de una composición estética en la que las relaciones entre los elementos individuales tenían la misma importancia que los elementos mismos, constituyó uno de los principios fundamentales de la filosofía vital de Kurt Schwitters. Fue un coordinador profesional de puntos de vista opuestos, un colaborador en el mejor y más auténtico sentido de la palabra, un comunicador en todos los aspectos. Y éste también es uno de los principios más importantes de la Colección Ernst Schwitters: es una colección-collage. Ernst Schwitters logró aunar con éxito los heterogéneos aspectos de la obra y la personalidad de su padre, permitiendo así al espectador identificar las relaciones no sólo entre los elementos individuales de la colección, sino también entre estos elementos y la historia personal de Kurt Schwitters.

Los constructivistas rusos

En octubre de 1922 se inauguró en la Galerie van Diemen de Berlín la I Exposición de arte ruso. Esta exposición dio a conocer en Alemania los acontecimientos artísticos más importantes de la todavía joven Unión Soviética⁵⁴. El Lissitzky, Malevich, Popova, Puni, Rodchenko, Tatlin y Udaltsova expusieron sus últimos trabajos en Berlín, convirtiendo a 1922 en el año de la irrupción del constructivismo en Alemania, fecha en la que se celebraron la exposición de Düsseldorf y el congreso de Weimar.

Las obras de algunos de estos artistas ya se habían mostrado en Hannover en marzo y abril del año anterior, concretamente en la sexta exposición de la Galerie von Garvens Arte ruso. Iconos / Arte popular. Nuevas pinturas. Georg Biermann observó acertadamente: «Si esta exposición se hubiera celebrado en Berlín, se habría convertido en el mayor acontecimiento de la ciudad»⁵⁵.

Entre finales de 1922 y principios de 1923, la Kestner-Gesellschaft de Hannover expuso obras de El Lissitzky. Este artista ruso hacía de enlace entre el primer constructivismo ruso y las vanguardias alemanas. Volvió a exponer ese mismo año en la Galerie von Garvens de Hannover, publicó su famoso «Proun»-Mappe [Portafolio «Proun»] gracias a la Kestner-Gesellschaft y trabajó como artista publicitario para la compañía Pelikan-Werke. Junto a Alexander Dorner, el entusiasta director del Provinzialmuseum de Hannover, El Lissitzky desarrolló el Kabinett der Abstrakten [Gabinete del arte abstracto], que a partir de 1927 se convirtió en un centro de interés permanente para los amantes del arte tanto alemanes como extranjeros⁵⁶.

Kurt Schwitters, que había trabado una gran amistad con El Lissitzky, poseía al menos un catálogo de la exposición de Berlín y se había familiarizado desde muy pronto con la vanguardia rusa, que ejerció sobre él una notable influencia no sólo en el campo de la tipografía. En su colección privada figuraban numerosas obras de El Lissitzky, además de una obra del «artista Sturm» Ivan Puni.



El Lissitzky. Cubierta del catálogo de la 1ª Exposición de arte ruso, Galerie van Diemen, Berlín, 1922.

Sabemos por una carta escrita en Berlín el 10 de mayo de 1927, durante la única visita que Kasimir Malevich realizó a un país extranjero, que incluso este artista veía en Kurt Schwitters un espíritu afín⁵⁷. Malevich, a quien los constructivistas de Moscú habían criticado duramente por su insistencia en la absoluta autonomía del arte, apreciaba precisamente el enfoque anti-utilitario de Kurt Schwitters y su rechazo a todas las premisas ideológicas en relación con el arte.

Sin embargo, quizá sea ésta la sección de la colección de Ernst Schwitters que deja ver con mayor claridad el sello personal del hijo de Kurt Schwitters. Kurt Schwitters conocía bien la obra de El Lissitzky⁵⁸ y probablemente había visto obras de Malevich, Rozanova y Udaltsova en la exposición de Berlín, pero su conocimiento de otros artistas rusos no era directo, sólo podía haberlo adquirido a través de El Lissitzky. Sin duda fue el planteamiento técnico, el aspecto de obra de ingeniería de las creaciones de los primeros artistas modernos soviéticos, lo que fascinó a Ernst Schwitters y le impulsó a dedicar gran parte de su energía como coleccionista a esta rama del «árbol genealógico del arte».

«Cercle et Carré» y «Abstraction-Création»

Si quisiéramos describir los medios que Kurt Schwitters utilizaba para hacer sus obras accesibles al público, nos sorprendería advertir que las exposiciones de sus obras fueron más bien escasas. De hecho, si alguien deseaba ver su MERZbau o escuchar alguno de sus numerosos recitales, se veía obligado a visitarlo en Hannover. Su museo era la carpeta que siempre llevaba consigo en sus viajes, llena de obras propias y de otros artistas amigos suyos. Kurt Schwitters daba a conocer su obra mediante sus viajes, el más famoso de los cuales ha pasado a la historia con el nombre de «Campaña Dadá en Holanda» (1923). Además, Schwitters publicaba sus obras continuamente, tanto en los libros y revistas MERZ que él editaba, como en las revistas editadas por sus amigos y por los artistas afines a él. Las publicaciones más importantes del momento en las que Kurt Schwitters colaboró, además de las revistas MERZ, eran: la revista *Der Sturm* de Herwarth Walden, *Zweemann* de Christoph Spengemann, las dos revistas *De Stijl* y *Mecano* de Van Doesburg, *i10* de Moholy-Nagy, publicada conjuntamente con Oud y Pijper, *G* de Hans Richter y *MA* de Kassák.

En 1924, Kurt Schwitters ya había publicado su ensayo «Nationaler Kunst» [Arte nacional] en el primer número de la revista de Amberes *Het Overzicht*, editada por

Michel Seuphor⁵⁹. Cuando Michel Seuphor y Joaquín Torres-García fundaron la revista *Cercle et Carré* en París seis años después, en 1939, Kurt Schwitters tuvo la oportunidad de reanudar su colaboración con Seuphor⁶⁰. El primer número apareció el 15 de marzo de 1939, y en abril tuvo lugar en París la I Exposición internacional del grupo *Cercle et Carré*. Se exponían obras de numerosos artistas abstractos europeos, y al lado de las destacadas figuras de Hans Arp y Piet Mondrian, aparecían nombres como Baumeister, Gorin, Kandinsky, Le Corbusier, Léger, Pevsner, Vordemberge-Gildewart, Vantongerloo y Kurt Schwitters⁶¹. Théo van Doesburg intentó sacar adelante un proyecto que compitiera con éste, la revista *Art Concret*, una vía de expresión para su hermética ideología extremadamente anti-surrealista. Pero en el verano de ese mismo año se vio claramente que ninguno de los dos movimientos iba a sobrevivir mucho tiempo. Por iniciativa de Hans Arp decidieron entonces formar un grupo, *Abstraction-Création*, que agrupara todas las tendencias. «Si entre los aproximadamente cien miembros de *Abstraction-Création* tuviéramos que buscar a un representante ejemplar –escribió Arta Valstar-Verhoff, intentando resumir la estructura del grupo–, yo diría que tanto la obra como la personalidad

Revista *Cercle et Carré*, nº 1 (1930); primera página.





Revista *Cercle et Carré*, nº 1 (1930); primera página.

de Hans Arp son particularmente significativas. Siempre participaba de forma activa y enérgica en las actividades del grupo, y constantemente se hallaba en la frontera entre abstracción y surrealismo. Gracias a personalidades como la de Arp, Abstraction-Création pudo servir de crisol, de forum de intercambio intelectual y vínculo entre aquellos artistas obligados a abandonar sus países y vivir en el exilio a causa de los regímenes dictatoriales»⁶². Kurt Schwitters publicó algunas de sus más importantes obras en Abstraction-Création, entre las que destacan sus cuadros *MERZ Cicero [Cicerón]* y *Finslerbild [Imagen Finsler]* (enero de 1932) y el *MERZbau* (febrero de 1933, marzo de 1934).

En aquel momento, a principios de los años treinta, Ernst Schwitters había alcanzado una edad en la que ya era plenamente consciente de lo que ocurría a su alrededor. Tiempo después, cuando estaba preparando su colección, aún recordaba con claridad la importancia que otorgaba su padre a estos grupos y sociedades de artistas. No resulta sorprendente, por lo tanto, que Ernst Schwitters encaminara la selección de obras siguiendo los perfiles marcados por las publicaciones de este período. La elección de obras de Albers, Arp, Gorin, Kandinsky, Kupka y Moholy-Nagy se corresponde en gran medida con las obras que ilustraban aquellas revistas.

Uno de los núcleos más importantes de su colección lo constituye la obra de Jean Gorin, quien, junto con Seuphor, era el enlace entre las dos agrupaciones y también uno de sus principales teóricos. Su relieve *Composition No. 9 [Composición nº 9]* fue reproducido en el nº 4 de la revista (1935). En cuanto a Seuphor, Ernst Schwitters le rindió homenaje como uno de los últimos representantes vivos de esta época reuniendo una serie de obras de este artista realizadas entre los años setenta y noventa. Ya hemos comentado anteriormente la especial historia del cuadro *Tp1* de László Moholy-Nagy, que Kurt Schwitters obtuvo en forma de réplica dedicada.

Poco después de salir a la luz el último número de Abstraction-Création en 1936, Kurt Schwitters hizo la que sería, sin él saberlo, su última visita a Hans Arp en Meudon, en las cercanías de París. Ernst y Kurt Schwitters estaban a punto de comenzar su vida en el exilio.

Ernst Schwitters no podía ni quería ofrecer una imagen completa de la época de Kurt Schwitters. Pero sí tenía dos importantes metas: la integración en su colección de obras de Theo van Doesburg y de Raoul Hausmann, objetivo que no pudo lograr probablemente a causa del repentino ataque de apoplejía que sufrió en 1993. Hasta aquel momento nunca había dejado de ampliar y enriquecer su colección. Después de tres años de involuntaria inactividad, Ernst Schwitters falleció el 17 de diciembre de 1996 en la patria que había escogido, Noruega. Como coleccionista adoptó el concepto de arte de su padre: su colección se organiza como un collage, una composición bien equilibrada y diversificada, con un fuerte entramado de relaciones entre las piezas que la componen. Cada obra individual de la Colección Ernst Schwitters ocupa un lugar en el «árbol genealógico del arte», rinde testimonio del «fervor Dadá».

Notas

- ¹ Helma Schwitters, Zum 21. Geburtstag meines Buben und zu seinem Hochzeitstag am 16. November, 1939, texto mecanografiado e inédito, en posesión de la familia Schwitters en Lysaker (Stabekk), Noruega.
- ² Sobre la amistad de Kurt Schwitters con Jean Arp véase Gabriele Mahn, «Kurt Schwitters et Arp», en el catálogo de la exposición Kurt Schwitters en el Centre Georges Pompidou, París, 1994, pp. 66-71. Según Gabriele Mahn, probablemente se conocieron en noviembre o diciembre de 1918. *Ibid.* p. 66.
- ³ Ernst Schwitters, «ZUM GELEIT – 'ein Paar unpassende Worte' von Ernst Schwitters», en Ernst Schwitters (ed.), Anna Blume und ich. Die gesammelten 'Anna Blume'-Texte, Zürich, 1965, pp. 7-11; aquí, p. 7.
- ⁴ Sobre el fetichismo de Kurt Schwitters véase Werner Schmalenbach, Kurt Schwitters, Colonia, 1967, p. 117.
- ⁵ Ernst Schwitters, «Kurt Schwitters – Vater von MERZ – mein Vater», en el catálogo de la exposición retrospectiva sobre Kurt Schwitters de 1986, conmemorativa del centenario de su nacimiento Kurt Schwitters 1887-1948. Dem Erfinder von MERZ zu Ehren und Erinnerung, Sprengel Museum, Hannover, pp. 24-28; cita de la p. 5. Dietmar Elger apunta que Kurt Schwitters probablemente equivocaba las fechas. Es más probable que el MERZbau comenzara en 1920 y fuera reconstruido en 1923 en otra sala de la casa
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ Ernst Schwitters, «Kurt MERZ Schwitters: ein 'Familienbetrieb'», en el catálogo de la exposición 'Typographie kann unter Umständen Kunst sein'. Kurt Schwitters – Typographie und Werbegestaltung, Wiesbaden, Hannover, Zürich, 1990-91, p. 9 y ss.; cita de la p. 10.
- ⁸ Käte T. Steinitz, Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918-30, Zürich, 1963, p. 54 y ss.
- ⁹ *Ibid.* p.55. Der Hahnepeter es la primera parte de Kurt Schwitters (texto) y Käte Steinitz (ilustraciones), Die Märchen vom Paradies, Apossv Verlag, Hannover, 1924 (Apossv 2); en 1925, Kurt Schwitters publicó Die Märchen vom Paradies en los números 16 y 17 de MERZ.
- ¹⁰ Ernst Schwitters, «Kurt MERZ Schwitters: ein 'Familienbetrieb'»; *op. cit.*, p. 10.
- ¹¹ Ernst Schwitters, «Einige Worte zu dieser Mappe», en el suplemento explicativo de Ernst Schwitters. Fotogramme 1932-1934, Colonia, 1989.
- ¹² Estas siete obras se reunieron en la carpeta Ernst Schwitters. Fotogramme 1932-1934, Colonia, 1989. También fueron reproducidas en el catálogo de la exposición Ernst Schwitters. 'Pictorial Photography', Galerie Gmurzynska, Colonia, 1989, pp. 7, 12, 13, 17, 19, 21 y 23.
- ¹³ Ernst Schwitters, «Einige Worte zu dieser Mappe», *op. cit.*
- ¹⁴ A principios de 1935 Kurt y Ernst comenzaron a barajar la posibilidad de emigrar, como confirma Helma Schwitters en una carta a Josef Albers: «Ahora que estoy en Noruega puedo contestar finalmente a su carta. Pero, por favor, si usted responde, no haga referencia a este tema, porque es muy probable que estén vigilándonos. Mi esposo y mi hijo estuvieron en Holanda en enero, febrero y marzo, para examinar las posibilidades de trasladarse allí, pero las condiciones económicas eran aún más difíciles que en Alemania. Por lo tanto, es probable que nos quedemos en Alemania, ya que allí tenemos nuestra única fuente de ingresos, las cuatro casas que poseemos, y que viajemos al extranjero cuando sintamos la necesidad de reponernos de la estancia en Alemania». Carta de Helma Schwitters a Josef Albers, con fecha del 8-6-1935, en los archivos de The Josef Albers and Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut, Estados Unidos. La carta fue amablemente facilitada al autor por Mrs. Brenda Danilowitz, del Josef and Anni Albert Archiv.
- ¹⁵ Ernst Schwitters informa detalladamente sobre estas actividades en una carta al Real Ministerio de Justicia el 20 de julio de 1945, en la que solicita la nacionalidad noruega: Ernst Schwitters: Mitt Livsløp [Curriculum Vitae]. La carta se halla en los archivos del gobierno noruego en Oslo, bajo la referencia «Documento de nacionalización 6659/45 P3». Se ha publicado una traducción al alemán de extractos de este documento en Klaus Stadtmüller (ed.), Kurt Schwitters in Norwegen. Arbeiten, Dokumente, Ansichten, Hannover, 1997, pp. 176-178. Klaus Stadtmüller me ha facilitado el documento completo. Los textos inéditos, han sido amablemente traducidos del noruego al inglés por Bengt Schwitters, y Klaus Stadtmüller los ha traducido con igual amabilidad del inglés al alemán.
- ¹⁶ Citado en Klaus Stadtmüller (ed.), Kurt Schwitters in Norwegen, *op. cit.*, p. 177. Véase el relato desde el punto de vista de Kurt Schwitters: Kurt Schwitters, «Flucht Nach Norwegen», en Kurt Schwitters: Das literarische Werk, vol. 3, p. 153 y ss.
- ¹⁷ Véase Dietmar Elger, «Ein Lebenswerk in Veränderung. Die MERZbauten in Norwegen», en Klaus Stadtmüller (ed.), Kurt Schwitters in Norwegen, *op. cit.*, pp. 40-45.
- ¹⁸ Ernst Schwitters, Mitt Livsløp, *op. cit.* [Traducción inglesa: Bengt Schwitters; traducción alemana: Klaus Stadtmüller].
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ R. B. Nyquist (texto)/Ernst Schwitters (fotografías), This Norway, Londres, 1944.
- ²¹ Para información general sobre la obra de Albert Renger-Patzsch, véase Claus Pflingsten, Aspekte zum fotografischen Werk Albert Renger-Patzsch, Bonn, 1992.
- ²² Para información sobre la fotografía industrial de los últimos años de Albert Renger-Patzsch, véase Reinhold Misselbeck, Albert Renger-Patzsch – Späte Industriephoto-graphie, Museum Ludwig, Colonia, 1993; véase también Marianne Bieger-Thielemann, Albert Renger-Patzsch – Der Ingolstädter Auftrag, Weimar, 1995.
- ²³ Ernst Schwitters estuvo casado con la noruega Esther Schwitters, nacida Guldahl, desde noviembre de 1939 hasta enero de 1944. El 16 de noviembre de 1945 se casó con Lola [Eve] Schwitters.
- ²⁴ Inmediatamente después de regresar a su casa en Lysaker, Ernst escribió a su padre en Inglaterra, informándole sobre su viaje y sobre el estado de la casa: «Supongo que estarás ansioso de saber qué se ha salvado: antes que nada, tu estudio [alude al MERZbau de Lysaker; M.H.], y por lo que puedo ver, todos tus cuadros, incluyendo los más antiguos y más valiosos. También unos cientos de dibujos «MERZ» y paisajes y retratos (...) He de decirte de nuevo que es extraordinario que se hayan salvado tantas cosas, en parte gracias al maravilloso esfuerzo de la tía Jensen [Berta Jensen, la inquilina del piso de Fagerhøyveien 22 en Lysaker, que había alquilado una gran parte de las propiedades de la familia antes de que los alemanes invadieran Noruega; M.H.] y en parte por casualidad». Carta inédita de Ernst Schwitters a Kurt Schwitters y Edith Thomas [Wantee], con fecha del 11 de agosto de 1945. En posesión de la familia Schwitters en Lysaker (Stabekk), Noruega.
- ²⁵ Carta inédita de Helma Schwitters a Kurt, Ernst y Esther Schwitters, dada el 7 de abril de 1938. En posesión de la familia Schwitters en Lysaker (Stabekk), Noruega.
- ²⁶ Werner Schmalenbach, «Wie Kurt Schwitters nach Hannover zurückkehrte», en Gerhard Schaub (ed.), Kurt Schwitters: 'Bürger und Idiot', Berlín, 1993, pp. 11-15; cita de p. 12.
- ²⁷ Werner Schmalenbach, «Wie Kurt Schwitters nach Hannover zurückkehrte», *op. cit.*, p. 11.
- ²⁸ Carta inédita de Ernst Schwitters a Werner Schmalenbach, con fecha del 7 de febrero de 1967. En posesión de la familia Schwitters en Lysaker (Stabekk), Noruega.
- ²⁹ Ulrich Krempel/Karin Orchard, Kurt Schwitters-Sammlung der NORD/LB in der Niedersächsischen Sparkassenstiftung, publicado en alemán e inglés por el Sprengel Museum en nombre del Norddeutsche Landesbank, Hannover, 1996.
- ³⁰ Las citas pertenecen a Ernst Nündel (ed.), Kurt Schwitters. Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten, Frankfurt y Berlín, 1986.
- ³¹ Desde Lysaker, Kurt Schwitters escribió a Sophie Taueber-Arp el 10 de mayo de 1938: «Mis obras MERZ más importantes desde 1919 han llegado aquí hace ocho días, sanas y salvas (...) El MERZbau se ha quedado en Hannover, tal como era, con la colección de obras que le había incorporado, tres cuadros de Arp, por ejemplo. Aquí sólo me he traído los cuadros de mi colección que no estaban colgados en Hannover. Tengo conmigo obras de Kandinsky y de Feininger, pero ninguna suya ni de Hans Arp. ¿Querrían ambos intercambiar obras conmigo por correo?», citado en Ernst Nündel (ed.), Kurt Schwitters. Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten, *op. cit.*, p. 145.
- ³² Carta de Kurt Schwitters a Annie Müller-Widmann, fechada el 28 de enero de 1938. Esta carta, así como otras quince dirigidas al matrimonio Müller-Widmann, aparecen reproducidas y comentadas en un libro que se publicará en otoño de 1998: Gerhard Schaub, Kurt Schwitters und die Schweiz. Unveröffentlichte Briefe an ein Basler Sammlerpaar, Fannei & Walz, Berlín, 1998.
- ³³ Catálogo A Selection of European and American Watercolors and Drawings, Marlborough Fine Art Ltd., Londres, 1972. Las obras reproducidas en el catálogo son las siguientes:
- Jean Arp, Abstract Composition, sin fecha, tinta y lápiz sobre papel marrón, 32,5 x 24 cm. Nº 1, p. 5, con reproducción en blanco y negro.
 - Theo van Doesburg, Studie für Komposition I, 1917, guache sobre papel, 26 x 18 cm. Nº 17, p. 8, con reproducción en color p. 7.

- Theo van Doesburg, *Etude pour une composition*, 1922, acuarela sobre papel, montado sobre madera, 17 x 17 cm (octogonal). Nº 18, p. 8, con reproducción en color en la portada.
- Raoul Hausmann, *Untitled*, 1920, collage, 26,5 x 28,5 cm. Nº 55, p. 17, con reproducción en blanco y negro p. 18.
- Raoul Hausmann, *dada Gino*, 9 de abril de 1921, collage, 31,5 x 22,5 cm. Nº 56, p. 17, con reproducción en blanco y negro p. 18.
- Paul Klee, 1923/161, dibujo y collage, 29 x 22 cm. Nº 64, p. 19, con reproducción en blanco y negro.
- El Lissitzky, *Preparatory study for Proun 30 T*, 1920, guache, lápiz y tinta sobre papel marrón, 25 x 22 cm. Nº 107, p. 29, con reproducción en color p. 20.
- El Lissitzky, *Proun*, anterior a 1923, guache, tinta y lápiz sobre papel. Nº 108, p. 29, con reproducción en blanco y negro.
- Louis Marcoussis, *Still Life*, 1921, guache y lápiz, 17 x 13 cm. Nº 111, p. 29, con reproducción en blanco y negro.
- Ben Nicholson, *Untitled*, 1942, collage con papel, cartón y gasa, 28 x 15 cm. Nº 138, p. 36, con reproducción en blanco y negro.
- Ivan Puni, *Untitled (for Kurt Schwitters)*, 1915, lápiz y acuarela sobre papel, 42,5 x 33 cm. Nº 167, p. 42, con reproducción en blanco y negro.
- Oskar Schlemmer, *Head with Musical Instruments*, 1913, guache sobre papel, 32 x 22 cm. Nº 188, p. 46, con reproducción en blanco y negro. [En el listado de Ernst Schwitters aparece con el título *Armchair*]
 – En una copia de la lista de Berna (Londres, 28-11-1967; actualmente en posesión de la familia Schwitters en Lysaker) Ernst Schwitters añadió de su puño y letra obras de otros tres artistas, Rolf Nesch, Bjerke Pettersen y Woerle, aunque no se especifica el título de los cuadros.
 – Las obras de Kandinsky y Corona mencionadas en la carta de Kurt Schwitters a Annie Müller-Widmann, no aparecen en la lista de Berna ni en el catálogo.
 – Se sabe, además, que Kurt Schwitters poseía obras de Lajos Kassák, László Moholy-Nagy y Josef Albers. («Sé que Kassák hizo collages y que solía intercambiar obras con mi padre»). Carta inédita de Ernst Schwitters a Ulrike Gärtner de la Wolfgang Ketterer Galerie datada el 16-11-1991, en posesión de la familia Schwitters en Lysaker (Stabekk), Noruega. «Los otros tres cuadros que se ven aquí [se refiere a la habitación amueblada en estilo Biedermeier en su casa de Lysaker; M.H.] son un cuadro estupendo de Moholy, otro tuyo y otro de Doesburg (de izquierda a derecha)». Carta inédita de Ernst a Kurt Schwitters y Edith Thomas, con fecha del 2-4-1947. En posesión de la familia Schwitters en Lysaker (Stabekk), Noruega. «Su cuadro está colgado en mi habitación y siempre me agrada mirarlo. Por su extraordinaria precisión, resulta especialmente atractivo para mi hijo Ernst, que ahora tiene dieciocho años y se ha convertido en un magnífico fotógrafo». Carta de Kurt Schwitters a Josef Albers, datada el 23-11-1936. En posesión de The Josef and Anni Albers Foundation, Orange, Connecticut, Estados Unidos.
- ³⁴ Se trata de un collage de Kurt Schwitters titulado *Geklebt in Zürich für Rudolf Jahns* [Collage realizado en Zürich para Rudolf Jahns], 1929, dibujo MERZ, 21,4 x 17 cm, firmado, fechado y titulado en la esquina inferior izquierda del soporte: «Kurt Schwitters 1929, geklebt in Zürich/für Rudolf Jahns»; Barbara Roselieb-Jahns Detmold (en préstamo permanente al Sprengel Museum, Hannover).
 El esbozo de *Kleiner Fuge* de Jahns con fecha de 1919 aparece reproducido en el catálogo de la exposición *Rudolf Jahns. Retrospektive 1919-1980. Ausstellung zum 85. Geburtstag, mit einem Werkverzeichnis der Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik 1919-1933*, Kunstmuseum Hannover y Sammlung Sprengel, 1981, nº 3. Según el catálogo, se desconoce el paradero actual de la obra tras su subasta en Sotheby's de Londres.
- ³⁵ Carta de László Moholy-Nagy a Karl Nierendorf, datada el 11-10-1944; citado en Sibyl Moholy-Nagy, *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, con prólogo de Walter Gropius, Maguncia y Berlín, 1972, p. 170.
- ³⁶ Carta de Kurt Schwitters a Käte Steinitz, con fecha del 26-2-1940, publicada en Nündel (ed.), *Kurt Schwitters. Wir spielen, bis uns der Tod abholt*, op. cit., p. 157 y ss.
- ³⁷ Sibyl Moholy-Nagy, *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, op. cit., p. 35.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ *Abstraction-Création. Art non figuratif*, nº 4 (1935), p. 21. En la revista, la obra se reprodujo erróneamente en posición horizontal.
- ⁴⁰ Carta inédita de Ernst Schwitters al Prof. Dr. Werner Schmalenbach, datada el 7-1-1981. En posesión de la familia Schwitters en Lysaker (Stabekk), Noruega.
- ⁴¹ Carta inédita de Ernst Schwitters a Antonina Gmurzynska, datada el 5-2-1981. En posesión de la familia Schwitters en Lysaker (Stabekk), Noruega.
- ⁴² Sobre Kurt Schwitters y sus relaciones con *Der Sturm*, véase Volker Pirsich, *Der Sturm. Eine Monographie*, Herberg, 1985, pp. 307-322.
- ⁴³ Herwarth Walden, «Expressionismus», en *Individualitaet II*, nº 3 (1927), p. 17.
- ⁴⁴ Kurt Schwitters, «Selbstbestimmungsrecht der Künstler», en *Der Sturm X*, nº 10 (1919-20), p. 140 y ss.
- ⁴⁵ Kurt Schwitters, en *MERZ 21 erstes Veilchenheft*, 1931.
- ⁴⁶ Volker Pirsich, *Der Sturm*, op. cit., p. 321.
- ⁴⁷ Kurt Schwitters, «Europäische Kunst des 20. Jahrhunderts», en Friedhelm Lach (ed.), *Kurt Schwitters: Das literarische Werk*, Vol. V: *Manifeste und kritische Prosa*, Colonia, 1981, pp. 379-384; cita de p. 379.
- ⁴⁸ Kurt Schwitters, «Das große Dadagluten (Einen Leichenfeier)» (1920), en *Kurt Schwitters: Das literarische Werk*, Vol V, op. cit., p. 432 y ss.; cita de p. 433.
- ⁴⁹ Véase el catálogo de la exposición *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, Düsseldorf y Halle, 1992.
- ⁵⁰ Véase el ensayo de Maria Müller, «Der 'Kongress der Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler' in Düsseldorf», en el catálogo de la exposición *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927*, op. cit., pp. 17-22.
- ⁵¹ La «Erklärung der internationalen Faktion der Konstruktivisten» [Declaración de la Facción Constructivista Internacional], firmada en Düsseldorf el 30 de mayo de 1922 por Van Doesburg, El Lissitzky y Richter, se publicó en el catálogo *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927*, op. cit., p. 304.
- ⁵² Véase Kai Uwe Hemken, «Muss die neue Kunst den Massen dienen? Zur Utopie und Wirklichkeit der 'Konstruktivistischen Internationale'», en el catálogo de la exposición *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927*, op. cit., pp. 57-67.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 62 y ss.
- ⁵⁴ Véase el catálogo de la exposición *Erste Russische Kunstausstellung*, Galerie van Diemen & CO, Berlín, 1922; véase también Helen Adkins, «Erste Russische Kunstausstellung, Berlín 1922», en el catálogo de la exposición *Stationen der Moderne. Die Bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlinische Galerie, 1988, pp. 185-196.
- ⁵⁵ Georg Biermann, «Russische Kunst, VI. Ausstellung der Galerie von Garvens», en *Der Cicerone* 1921, p. 189 y ss.
- ⁵⁶ Sobre el *Kabinett der Abstrakten*, véase Arta Valstar, «Dorner, Lissitzky und der Raum der Abstrakten» en el catálogo publicado por el Sprengel Museum de Hannover *Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts*, editado por Magdalena Moeller, Hannover, 1985, pp. 102-112.
- ⁵⁷ Kasimir Malevich en carta a Kurt Schwitters, datada el 10 de mayo de 1927. La carta y el informe explicativo de Natan Fedorovsky fueron amablemente puestas a disposición del autor por el 'bauhaus-archiv. museum für gestaltung' de Berlín, donde se hallan archivadas bajo la referencia nº 2848.
- ⁵⁸ Ernst Schwitters compró este cuadro, que en el catálogo se adjudica a la «Escuela de Vitebsk», como una obra de El Lissitzky. Sin embargo, su composición no muestra ninguno de los elementos característicos del estilo de El Lissitzky, sobre todo en lo que respecta a su rigor arquitectónico, por lo que es improbable que se trate de una obra de El Lissitzky.
- ⁵⁹ Kurt Schwitters, «Nationale Kunst», en *Het Overzicht*, ed. por Michel Seuphor, nº 1, febrero, 1924.
- ⁶⁰ Véase el catálogo de la exposición *Arte Abstracto. Arte Concreto. Cercle et Carré*, París, 1930, Valencia, 1990; véase también Arta Valstar-Verhoff, «'Cercle et Carré', 'Art Concret', 'Abstraction-Création'. Die Gruppen der nicht-gegenständlichen Avantgarde in Paris zu Beginn der dreissiger Jahre», en el catálogo de la exposición *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927*, op. cit., pp. 259-264.
- ⁶¹ Véase *Catalogue de l'exposition organisée par le groupe 'Cercle et Carré'*, París, 18 de abril-1 de mayo de 1930; reimpresso en el catálogo de la exposición *Arte Abstracto. Arte Concreto. Cercle et Carré*. París, 1930, op. cit., p. 36 y ss.
- ⁶² Arta Valstar-Verhoff, «'Cercle et Carré', 'Art Concret', 'Abstraction-Création'», op. cit., p. 264.

OBRAS DE OTROS ARTISTAS

JOSEF ALBERS JEAN (HANS) ARP WILLI BAUMEISTER
INGIBJOERG H. BJARNASSON ILIA CHASNIK
WALTER DEXEL JEAN GORIN ANNA ABELEWNA KAGAN
WASSILY KANDISKY PAUL KLEE FRANTISEK KUPKA
FERNAND LÉGER SERGEI LUCHISKIN LOUIS MARCOUSSIS
JOAN MIRÓ LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY PABLO PICASSO
HANS RICHTER KARL PETER RÖHL SERGEI SENKIN
VICTOR SERVVRANCKX JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

JOSEF ALBERS JEAN (HANS) ARP WILLI BAUMEISTER
INGIBJOERG H. BJARNASSON ILIA CHASNIK
WALTER DEXEL JEAN GORIN ANNA ABELEWNA KAGAN
WASSILY KANDISKY PAUL KLEE FRANTISEK KUPKA
FERNAND LÉGER SERGEI LUCHISKIN LOUIS MARCOUSSIS
JOAN MIRÓ LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY PABLO PICASSO
HANS RICHTER KARL PETER RÖHL SERGEI SENKIN
VICTOR SERVVRANCKX JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

Las obras siguen un orden cronológico



29. *Copa*, 1914

Fundación Juan March



30. *Configuración*, 1917-1932

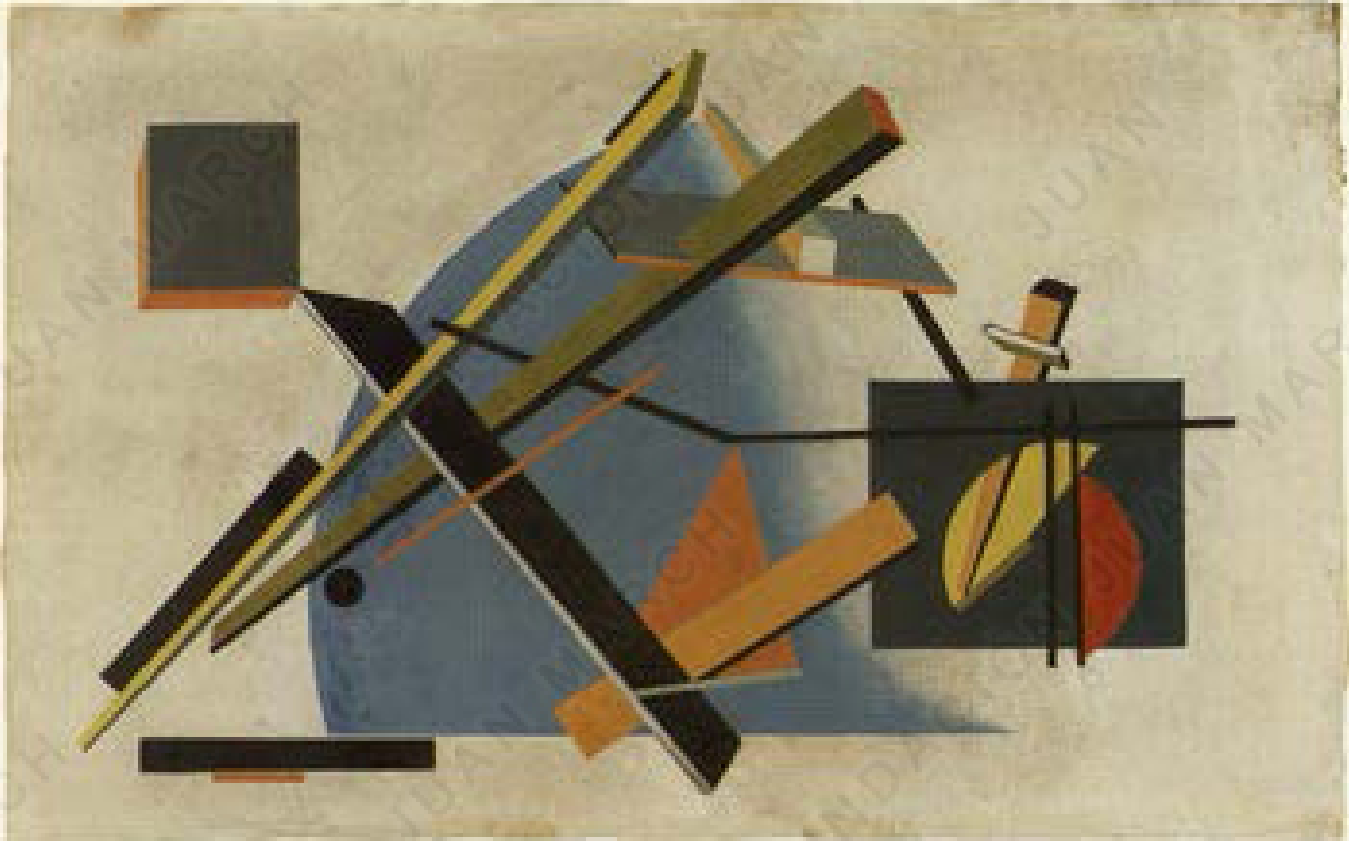


31. *Cabeza dadá*, 1918

Fundación Juan March



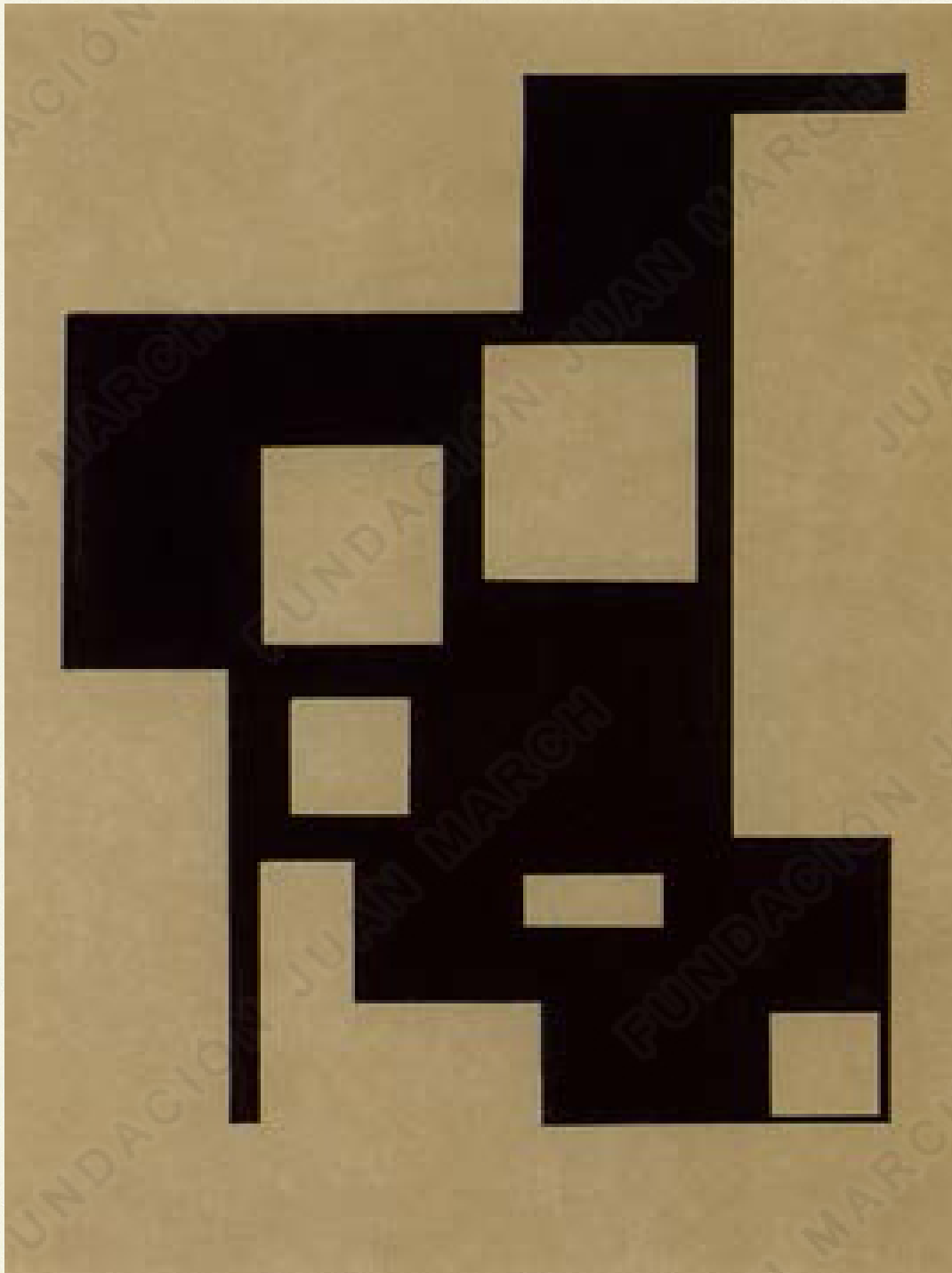
32. *Querido Oscar, Fragmento*, 1919



33. *Sin título*, 1920/21



34. *Loreley*, 1921



35. *Sin título*, 1921



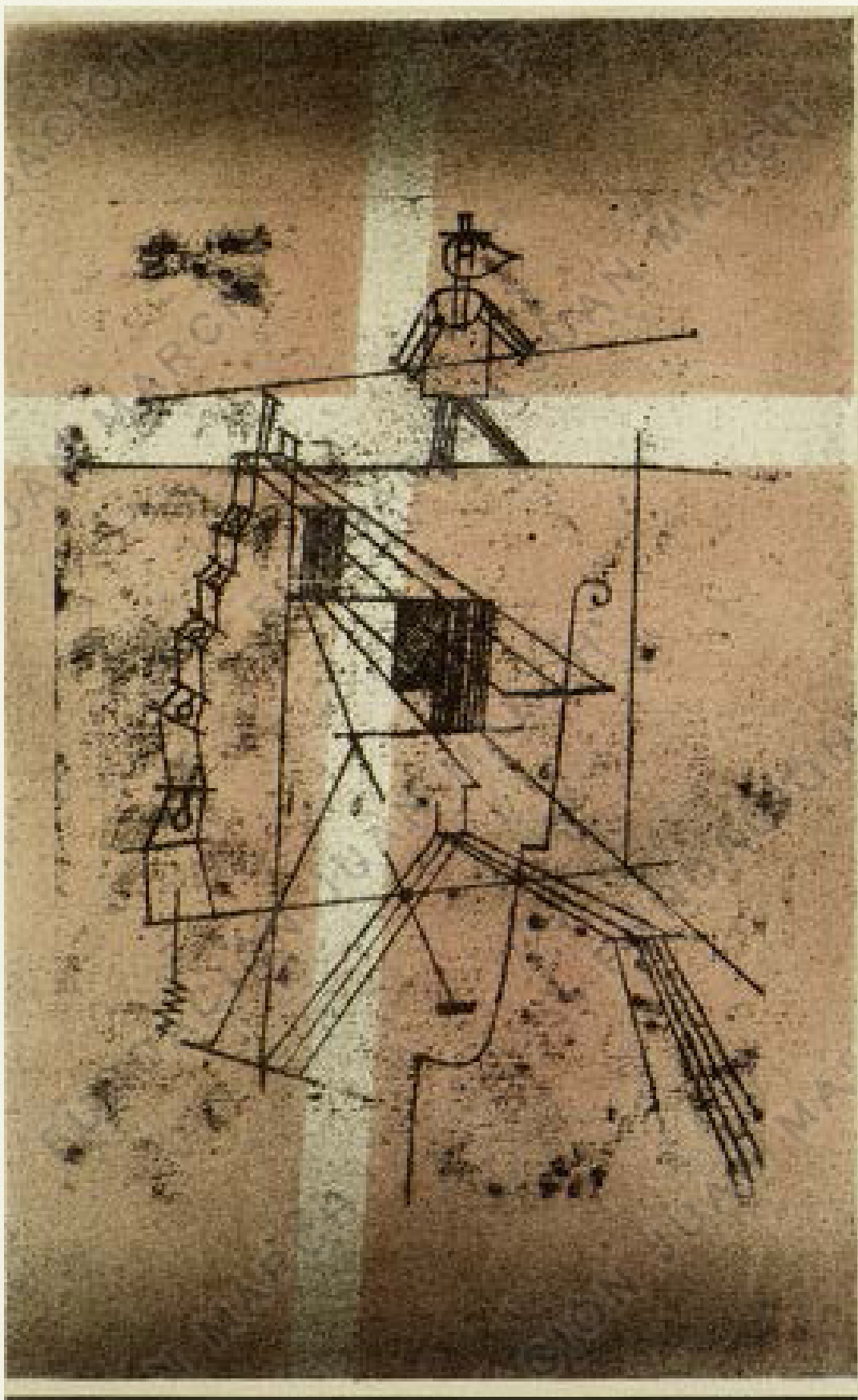
36. *Abstracción*, 1922



37. Iluminación de un escenario mecánico, 1922/1929



38. *Composición suprematista*, 1923



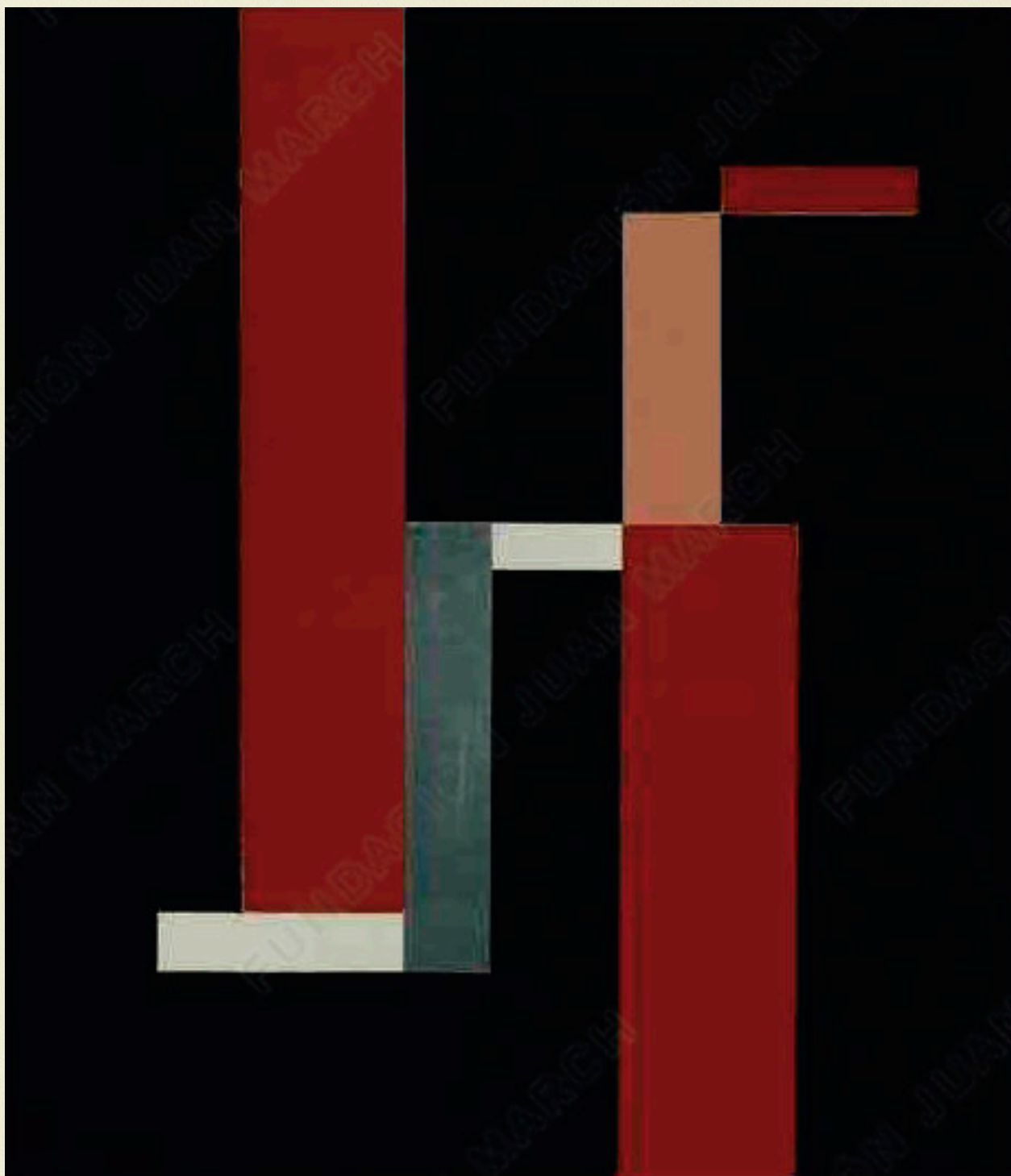
39. *Funámbulo, Estado de prueba IV, 1923*



40. *Opus 48-1923, (Construcción tierna), 1923*



41. *Opus 11-1923*, 1923



42. *La gran H roja, o collage H*, 1924



43. *Opus 1*, 1924-1933



44. *Am 7 (26)*, 1926



45. *Elementos mecánicos y estudio*, 1928



46. *Volando*, 1929-1935

Fundación Juan March



47. *Composición con gancho rojo*, 1930



48. *Estructura con forma abstracta*, 1930



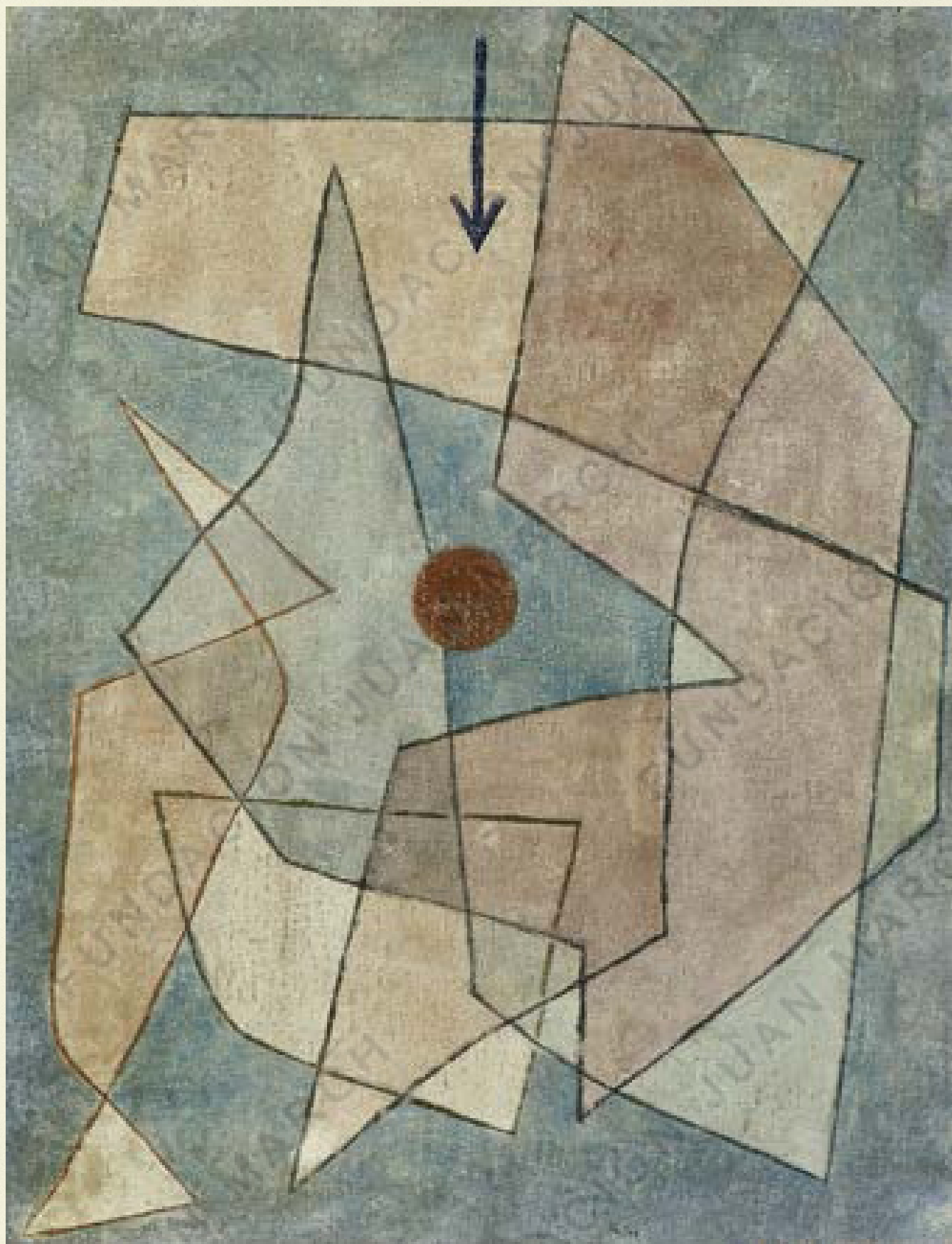
49. *La forma del azul (B)*, 1931 (1924-31)



50. *Tp1*, 1930 y 1942



51. *Serie gris*, 1931



52. *Tragedia*, 1932



53. *Configuración*, 1933

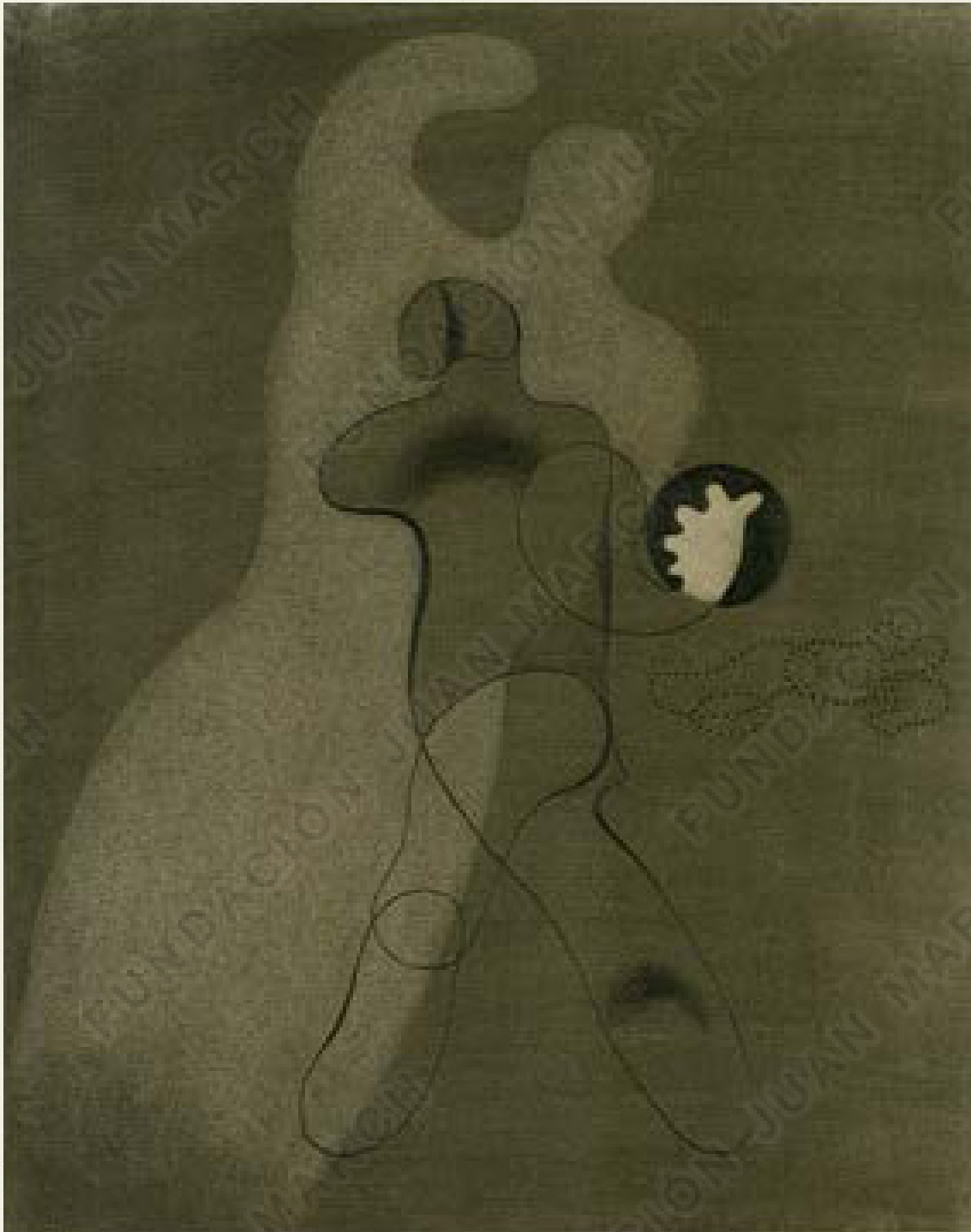
Fundación Juan March



54. *Composición nº 9*, 1934



55. *Diseño con collage, 1934*



56. *El jugador de pelota*, 1935



57. *Composición con sacacorchos*, 1935



58. *Sin título*, s. f.



59. *Sin título*, años veinte



Ernst Schwitters en febrero de 1986, en la inauguración de la retrospectiva de Kurt Schwitters en el Sprengel Museum Hannover. Foto: Asmus Petersen, Hannover.

EN MEMORIA DE ERNST SCHWITTERS

LOLA Y BENGT SCHWITTERS

Observamos con satisfacción y gratitud el interés que ha despertado esta exposición tanto entre el público como en diversos museos de toda Europa. Nos es grato escribir para la edición española del catálogo —y somos conscientes del interés que la exposición ha suscitado aquí—, especialmente debido a que la familia ha encontrado en España su segundo hogar durante más de veinticinco años. Sabemos que nuestro fallecido esposo y padre se habría sentido complacido por ello.

En el momento en que se inauguró la exposición en el Sprengel Museum de Hannover, en marzo del año pasado, era natural destacar la estrecha relación entre el museo y Ernst Schwitters, así como el vínculo surgido en los últimos tiempos entre la parte de la familia que todavía vive y esta institución. Baste con decir aquí que este vínculo se refuerza constantemente en beneficio de ambas partes, en interés del artista Kurt Schwitters y de la herencia que dejaron tanto él como Ernst Schwitters.

En esta versión abreviada de nuestro texto original hemos optado por dejar a un lado los problemas y las difíciles elecciones a los que la herencia ha debido enfrentarse durante los últimos años, material sobre el que remitimos al lector interesado a nuestra introducción para el primer catálogo. Sin embargo, al final de este texto se mencionarán algunos problemas en relación con la Colección Ernst Schwitters que surgieron durante los preparativos de esta exposición.

Esta exposición ha sido concebida básicamente como homenaje a Ernst Schwitters y al gran número de años de su vida que dedicó a actividades relacionadas de forma directa con Kurt Schwitters y la herencia que quedó tras él; y, asimismo, a su permanente amor por el arte moderno del siglo XX, que culminó en su amplia colección de obras de otros artistas de este período, muchos de los cuales eran buenos amigos y colegas de Kurt Schwitters. Esta colección, ahora conocida como la Colección Ernst Schwitters, se muestra por primera vez en la exposición *Fervor of Dadá*, cuidadosamente seleccionada a fin de mostrar los estrechos vínculos que existían entre estos artistas.

No obstante, Ernst Schwitters fue en sí mismo un artista importante que escogió la fotografía como principal forma de expresión. Una pequeña muestra de su obra fotográfica se exhibe como parte integrante de esta exposición. Es particularmente necesario, sin embargo, señalar que Ernst decidió abandonar su propia carrera a fin de reclamar la atención general sobre la importancia de su padre como uno de los artistas destacados de la primera mitad de este siglo, después de que éste hubiese sido virtualmente olvidado como consecuencia de las trágicas circunstancias de la Segunda Guerra Mundial. Tales eran el amor y el respeto del hijo por su padre y por el arte en general. A continuación ofrecemos un relato muy resumido de éste y de algunos otros eventos que tuvieron lugar con posterioridad.

En 1948 nuestro suegro y abuelo, el artista de Hannover Kurt Schwitters, falleció en el exilio, en Inglaterra, siendo un hombre pobre y olvidado. Su único hijo, Ernst Schwitters, tenía entonces veintinueve años y había pasado la mayor parte de su vida junto a su padre. Ya en 1937, el padre había seguido los pasos del hijo en su camino al exilio a Noruega, después de que Ernst se viese obligado a huir de Alemania, a finales de 1936, por

motivos políticos. En 1940, cuando Noruega fue atacada y ocupada, padre e hijo tuvieron que huir una vez más, en esta ocasión a Inglaterra. Kurt Schwitters permanecería en este país durante el resto de su vida. Veintidós años después de su muerte, en septiembre de 1970, sus restos fueron finalmente devueltos a Hannover.

Padre e hijo estaban muy unidos y compartían gran número de intereses. En particular, Ernst había mostrado una marcada inclinación artística ya desde temprana edad. Finalmente escogería como forma de expresión propia la fotografía, un terreno en el que ya desde muy joven demostró sus grandes dotes. Esta elección tenía como objetivo el de dar a su talento artístico un escape diferente al de su padre y, por lo tanto, un carácter independiente. En esta exposición podrá verse una pequeña selección de la obra fotográfica de Ernst. Mientras estamos escribiendo este texto, diversas obras suyas se muestran también en tres exposiciones en Noruega, país donde se le reconoce como uno de los fotógrafos más destacados e influyentes de los años cincuenta y sesenta.

Werner Schmalenbach fue, de forma destacada, quien a mediados de los años cincuenta inculcó a Ernst la importancia de promover activamente la figura de Kurt Schwitters como el artista de enorme importancia e influencia que había sido, ya que, de otro modo, corría peligro de ser olvidado y gravemente subestimado debido a las irregularidades de la guerra y su consiguiente exilio. En aquella época Ernst estaba establecido como fotógrafo en Noruega y tenía un pequeño negocio de fotografía junto con su mujer, Lola Schwitters, que estaba al cargo de la mayor parte de las tareas de laboratorio. Además, durante varios meses al año Ernst se dedicaba a impartir conferencias en Noruega y Suecia, gracias a su trabajo como fotógrafo, y tomaba parte activa en exposiciones de profesionales y aficionados tanto en Noruega como en el extranjero.

Ernst sentía una gran responsabilidad hacia la memoria de su padre, además de una admiración y un amor profundos. Por ello se impuso la obligación de seguir el consejo de Werner Schmalenbach, y a partir de mediados de los años cincuenta esta tarea pasó a ocupar una parte significativa de su tiempo. Por ésta y por otras razones, a principios de los años setenta abandonó su trabajo como fotógrafo profesional; ya unos años antes había dejado de impartir conferencias. Con el paso del tiempo, para Ernst su trabajo y su responsabilidad hacia su padre fueron convirtiéndose en un gran peso, una ocupación que muchos correspondían con escasa gratitud y subestimaban enormemente, y todo ello con un elevado coste personal para él. Ernst estaba admirablemente situado para asumir esta responsabilidad, y era, con toda probabilidad, el principal experto en la obra de Kurt Schwitters; pero sucedía con frecuencia que otras personas le pedían información y consejo, tras lo cual olvidaban —convenientemente— admitirlo. Ésa era, al menos, la sensación que Ernst tenía a menudo, y solía estar en lo cierto.

El reconocimiento de la obra de Kurt Schwitters o, mejor dicho, la reaparición de tal reconocimiento, fue afirmándose ya durante la primera mitad de los años sesenta, y de ahí en adelante simplemente continuó creciendo por su propio ímpetu. Sin embargo, ello no redujo ni la tarea ni las responsabilidades de Ernst; por el contrario, hizo que éstas se intensificasen.

A finales de la década de los cincuenta, Ernst había inventado y perfeccionado un curioso sistema de tarjetas con la finalidad de elaborar un catálogo de la obra de Kurt Schwitters. Durante más de treinta años se dedicó diligentemente a esta ocupación aunque no de forma constante, sino con épocas de actividad especialmente intensa. Durante los primeros diez años realizó sobre todo fotografías en blanco y negro de las obras que estaban en posesión de la familia; su esposa, Lola, se encargaba de hacer las ampliaciones correspondientes. Posteriormente pasó a utilizar sobre todo fotografías en color. La amplia tarea de reunir la información necesaria era una ocupación lenta a la que había que dedicar mucho tiempo; en 1993, Ernst Schwitters se vio obligado a abandonarla, y el catálogo de obra inacabado fue entregado al Sprengel Museum de Hannover para ser llevado a término. En la actualidad, una parte sustancial de esta tarea está siendo realizada por el Kurt Schwitters Archiv del museo, a fin de continuar y finalizar el catálogo de obra.

A medida que crecía la fama de Kurt Schwitters, fue cayendo también sobre él la plaga de todos los artistas famosos: las falsificaciones. Durante los sesenta se realizaron algunas falsificaciones, pero a partir de entonces la cantidad fue en aumento de forma constante y a un ritmo creciente. Le correspondería a Ernst —y también a Werner Schmalenbach— intentar detener esta corriente. A veces ello implicaba una ardua tarea, pero invariablemente era una ocupación poco agradecida y desagradable. Durante ciertos períodos Ernst libró una auténtica batalla contra las falsificaciones, en ocasiones a costa de grandes molestias personales.

Como consecuencia de sus esfuerzos de promoción, a mediados de los años cincuenta Ernst estableció un acuerdo de colaboración con diversas galerías, hasta que finalmente se decidió por la galería Marlborough Fine Art (Londres). Desde 1963 hasta 1968 la relación entre ambas partes fue regulada mediante un acuerdo escrito, y de 1968 en adelante a través de un nuevo acuerdo en el que la Marlborough era representada por una de sus entidades, MIFA, establecida en Liechtenstein. La familia no tuvo conocimiento de este segundo acuerdo hasta 1994, y la existencia de un acuerdo verbal intermediario era desconocida hasta hace relativamente poco tiempo. De 1975 en adelante, Ernst desarrolló también una colaboración de carácter más informal con la Galerie Gmurzynska, en Colonia.

Desde el principio, Ernst Schwitters se expresó con gran claridad sobre un aspecto: su intención era conservar una parte sustancial de las obras de Kurt Schwitters de mayor calidad y de todos los períodos de su trayectoria. Ernst era restrictivo con las ventas y los precios, utilizándolos básicamente como medio para promover al artista.

Kurt Schwitters había reunido, a lo largo de los años, una colección de obras de otros artistas, en su mayoría amigos y conocidos, de gustos e intereses similares. Esta colección había surgido del intercambio de obras, como era habitual en la época entre artistas de escasos recursos. Por razones desconocidas para nosotros, Ernst decidió vender estas obras a Marlborough en 1967, algo que posteriormente pareció haber lamentado. En 1980 comenzó a formar su propia colección, basada fundamentalmente en obras de los mismos artistas o de artistas integrados en las mismas escuelas. Y continuó haciéndolo hasta 1993, momento en que ya había reunido una colección sustancial y de gran calidad. Esta colección es la que hoy conocemos como Colección Ernst Schwitters, gran parte de la cual constituye la pieza central de esta muestra.

Además de obras procedentes de la Colección Ernst Schwitters, en esta muestra se exponen otras obras de Kurt Schwitters, cuidadosamente seleccionadas a fin de mostrar las relaciones entre él y el grupo de artistas representados en la Colección Ernst Schwitters. Tal yuxtaposición muestra claramente las intenciones de Ernst al escoger obras para su colección. Además de su gusto personal en el arte, pueden advertirse también sus profundos conocimientos personales, así como su apreciación del arte del siglo XX y del lugar que su padre ocupa en este contexto. La Colección Ernst Schwitters constituye un homenaje tanto al arte del siglo XX como a la importante posición que Kurt Schwitters ocupa en tal contexto, pero constituye también un homenaje al mismo Ernst Schwitters: al amor por el arte que sintió durante toda su vida y a la labor que desempeñó durante años y años en interés de su padre, Kurt Schwitters.

Para su colección, Ernst compró una cantidad de obras sustancial a la Galerie Gmurzynska. La investigación llevada a cabo por el museo durante los preparativos de esta exposición ha descubierto que la autoría de algunas de las obras integrantes de esta colección que se atribuyen a artistas rusos de vanguardia es dudosa. Es decir, probablemente no han sido realizadas por el artista al que se atribuyen. Durante la elaboración del catálogo, esta galería apenas prestó su ayuda para responder a las preguntas planteadas desde el museo, y escogió, en cambio, amenazar a dicha institución y obligar a rectificaciones cuando los resultados de la investigación aparecieron en el catálogo y, como consecuencia, comenzó a sufrir la presión de los medios de comunicación.

La polémica con el museo continúa todavía, y a ello hay que añadir la grave controversia entre la galería y el Comité Picabia, que ha resultado en un proceso judicial instigado por la galería cuando este comité afirmó que un pretendido Picabia que la galería le había vendido a Ernst Schwitters era, en realidad, una falsificación, y exigió que la obra fuese retirada de la exposición y se añadiese una rectificación al catálogo. En relación con estas cuestiones, el lector encontrará más información proveniente de ambas partes en la presente edición de este catálogo.^(*)

Ante esta situación es necesario destacar que sólo en los primeros momentos hemos sido informados por la galería sobre lo que está ocurriendo. Ha sido el Sprengel Museum de Hannover el que nos ha hecho llegar la mayor parte de esta información.

Nos complace haber tenido la oportunidad de prestar al Sprengel Museum Hannover la Colección Ernst Schwitters y, posteriormente, obras de Kurt Schwitters, a fin de llevar a cabo esta exposición. Queremos expresar nuestro agradecimiento al director de este museo, el Prof. Dr. Ulrich Krempel, y a sus compañeros, por el entusiasmo con que han la han hecho realidad. Asimismo, es nuestro deber expresar especial agradecimiento al Dr. Markus Heinzelmann por su tarea de preparación, selección y presentación del material para la exposición y el catálogo.

^(*) Nota de FJM. Las observaciones de estos dos párrafos se refieren a obras de la colección de Ernst Schwitters que figuraron en anteriores exposiciones, pero no en la exposición de Madrid.



Ernst Schwitters: Escultura de luz, fotograma, 1935, reproducción del negativo original, 1989.



Ernst Schwitters: Proyección, fotograma, 1932, reproducción del negativo original, 1989.

CATÁLOGO OBRAS DE KURT SCHWITTERS

1. *Abstraktion No. 16 (Schlafender Kristall)*, 1918
Abstracción nº 16 (Cristal durmiente)
Óleo sobre lienzo
99 x 75 cm
2. *Schwarz auf gelb-grün*, 1918
Negro con verde-amarillo
Dibujo
5,8 x 6,6 cm
3. *Zeichnung A3*, 1918
Dibujo A3
Dibujo Merz
13,3 x 10.8 cm
4. *Ohne Titel (Wisch)*, 1919
Sin título (Wisch)
Collage y tampón
19,8 x 17 cm
5. *Ohne Titel (Mit Kaffeemühle)*, 1919
Sin título (Con molinillo de café)
Collage y tampón
32.4 x 24.1 cm
6. *Verlag Der Sturm*, 1919
Editorial Der Sturm
Dibujo y tampón s. papel
18,6 x 15,7 cm
7. *Mz 308 Grau*, 1921
Mz 308 Gris
Collage
34 x 25 cm
8. *Vertikal*, 1923
Vertical
Bronce
51 x 12,8 x 11,8 cm
Sprengel Museum Hannover, Leihgabe
Sammlung NORD/LB in der
Niedersächsischen Sparkassenstiftung
9. *Ohne Titel (Elite)*, 1923/24
Sin título (Elite)
Collage
13,2 x 10.3 cm
10. *Ohne Titel (Ausgezeichnet)*, 1924/26
Sin título (Ausgezeichnet)
Collage
16,4 x 12,8 cm
11. *Konstruktion mit Dreieck, Quadrat und Zirkel*, 1925
Construcción con triángulo, cuadrado y círculo
Acuarela, lápiz y papel transparente s. papel
19 x 14,9 cm
12. *Ohne Titel (Speckgummi)*, 1925
Sin título (Speckgummi)
Collage
13 x 9,8 cm
13. *Ohne Titel (Bild mit schwarzen Punkten) & (Mit zwei runden Löchern)*, 1926
Sin título (Cuadro con puntos negros) & (Con dos agujeros redondos)
Collage
27,4 x 19,1 cm
14. *Mz. 1926, 8. schwarzer Keil*, 1926
Mz. 1926, 8. cuña negra
Collage
24,5 x 17 cm
15. *Merz 1926, 3. Cicero*, 1926
Merz 1926, 3. Cicero
Relieve Merz
68,1 x 49,6 cm
Sprengel Museum Hannover, Leihgabe
Sammlung NORD/LB in der
Niedersächsischen Sparkassenstiftung

16. *Albert Finslerbild*, 1926
Cuadro de Albert Finsler
 Óleo y relieve
 75,2 x 62,3 cm
 Sprengel Museum Hannover, Leihgabe
 Sammlung NORD/LB in der
 Niedersächsischen Sparkassenstiftung
17. *Mz 26, 45 SCH.*, 1926
 Collage
 14,4 x 10,5 cm
 Colección particular
18. *Mz. mit 3 schwarzen Punkten (Schwarze Punkte und Viereck)*, 1927
Mz. con tres puntos negros (Puntos negros y cuadrado)
 Collage
 31,2 x 22,5 cm
19. *Thema Maraak*, 1930
Tema Maraak
 Óleo sobre cartón montado sobre listón de
 madera; dibujo en la parte
 inferior con lápiz
 45,7 x 36,8 cm; 64 x 55 cm
20. *Apollo im Februar (Apolo en febrero)*,
 1932-35
 Collage sobre cartón
 21,2 x 16,8 cm
 Colección particular
21. *MERZ-WERBEZENTRALE*, 1934
Centro de publicidad MERZ
 Collage
 20 x 12, 4 cm
22. *Ohne Titel (5 öre) & (Mit Apfelstück und
 grünen Blättern)*, 1936
*Sin título (5 öre) y (Con trozo de manzana y
 hojas verdes)*
 Collage
 20,8 x 15,2 cm
23. *Ohne Titel (Mit kleinem blauen Pferd)*, 1937
Sin título (Con caballito azul)
 Collage
 13,5 x 10,4 cm
24. *Ohne Titel (Qualit)*, 1937/38
Sin título (Qualit)
 Collage
 15,1 x 11,8 cm
25. *Ohne Titel (Studio Lorelle)*, 1943/46
Sin título (Studio Lorelle)
 Collage
 15,7 x 12,4 cm
26. *Circular-angular*, 1947
Circular-angular
 Collage
 14 x 10,7 cm
27. *Drawing*, 1947
Dibujo
 Collage
 19 x 15,3 cm
28. *Mackintosh*, 1947
 Collage
 35,5 x 28,2
 Colección particular

Todas las obras proceden del legado Kurt Schwitters (desde 1948), excepto aquellas donde se indica su lugar de procedencia.

CATÁLOGO OBRAS DE OTROS ARTISTAS

29. Pablo Picasso
Verre (Copa) 1914
Óleo sobre lienzo
22,8 x 29 cm
30. Jean (Hans) Arp
Configuration (Configuración), 1917-1932
Relieve sobre madera pintada
65 x 75,7 x 8,8 cm
31. Hans Richter
Dada Kopf (Cabeza dadá), 1918
Óleo sobre lienzo
36 x 28,2 cm
32. Willi Baumeister
Lieber Oskar (Querido Oscar), fragmento,
1919
Óleo sobre lienzo
51,5 x 31,3 cm
33. Sergei Senkin
Sin título, 1920/21
Acuarela y témpera sobre cartón
34,5 x 54,4 cm
34. Louis Marcoussis
Loreley, 1921
Óleo sobre lienzo
81,2 x 65 cm
35. Karl Peter Röhl
Ohne Titel (Sin título), 1921
Tinta y lápiz sobre papel
40 x 30,5 cm
36. Sergei Luchiskin
Abstraction (Abstracción), 1922
Óleo sobre lienzo
110,5 x 69,8 cm
37. László Moholy-Nagy
Lichtrequisit einer elektrischen Bühne
(*Iluminación de un escenario mecánico*),
1922/1929
Collage
40 x 30 cm
38. Anna Abelewna Kagan
Suprematistische Komposition
(*Composición suprematista*), 1923
Óleo sobre lienzo
88,2 x 78,4 cm
39. Paul Klee
Seiltänzer (Funámbulo, estado de prueba IV),
1923
Litografía
52,2 x 38,3 cm
40. Victor Servranckx
Opus 48-1923 (Construction tendre),
(*Construcción tierna*) 1923
58,4 x 45,6 cm
41. Victor Servranckx
Opus 11-1923, 1923
Óleo sobre lienzo
73,5 x 100 cm
42. Walter Dexel
Das grosse rote H (La gran H roja, o collage
H), 1924
Collage
40,1 x 35,0 cm
43. Victor Servranckx
Opus 1, 1924-1933
Alpaca, Edición 1/3
80 x 29 x 20,7 cm
44. László Moholy-Nagy
Am 7 (26), 1926
Óleo sobre lienzo
75,8 x 96 cm

45. Frantisek Kupka
Éléments mécanique et étude (Elementos mecánicos y estudio), 1928
Óleo sobre cartón
40 x 58,3 cm
46. Josef Albers
Flying (Volando), 1929-1935
Témpera a la caseína sobre tablero
60,5 x 45,7 cm
47. Walter Dexel
Komposition mit rotem Haken (Composición con gancho rojo), 1930
Témpera-óleo y laca sobre madera
50,2 x 50,2 cm
48. Joaquín Torres-García
Estructura con forma abstracta, 1930
Óleo sobre lienzo
45,5 x 38 cm
49. Frantisek Kupka
La forme du bleu (B) (La forma del azul (B)), 1931 (1924 -1931)
Óleo sobre lienzo
70 x 70 cm
50. László Moholy-Nagy
Tp 1, 1930 y 1942
Óleo y aguafuerte sobre plástico
156 x 62,5 cm
51. Wassily Kandisky
Graue Reihe (Serie gris), 1931
Óleo sobre cartón estratificado
59,9 x 69,6 cm
52. Paul Klee,
Tragodia (Tragedia), 1932
Pintura sobre gasa
57,6 x 43,7 cm
53. Jean (Hans) Arp
Configuration (Configuración), 1933
Relieve en madera, acabado natural
49,1 x 49,8 x 5,5 cm
54. Jean Gorin
Composition n° 9 (Composición n° 9), 1934
Relieve
88,5 x 100,7 x 5,6 cm
55. Joan Miró
Disegno con Collage (Diseño con collage), 1934
Lápiz y tinta sobre papel de aluminio
70 x 50 cm
56. Willi Baumeister
Handballspieler (El jugador de pelota), 1935
Carboncillo, lápiz y aguafuerte sobre cartón coloreado
46,5 x 36 cm
57. Fernand Léger
Composition au tire-bouchon (Composición con sacacorchos), 1935
Óleo sobre lienzo
50 x 65 cm
58. Ingibjoerg H. Bjarnasson,
Sin título, sin fecha
Óleo sobre lienzo
61 x 49,8 cm
59. Ilia Chasnik
Sin título, años veinte
Óleo sobre lienzo
81,5 x 87 cm

CRÉDITOS

© Fundación Juan March 1999

Texto:

Javier Maderuelo
Markus Heinzelmann (M.H.)

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Traducción:

Diana Fraiz
Mela Dávila
Eduardo Knörr

Fotografías:

Michael Herling
Uwe Vogt

Fotomecánica:

Euregio Druckerei, Nordhorn

Fotocomposición e Impresión

Jomagar, (Móstoles) Madrid

Encuadernación:

Ramos, Madrid

ISBN: 84-7075-480-7 Fundación Juan March
ISBN: 84-89935-07-6 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito legal: M. 8.768-1999

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Halmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Ziggrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wächmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Alshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar, con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Koja.</p> <p>Rouault, con textos de Stephan Koja.</p>		<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec, con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971, con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann, con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. **Fundación Juan March**
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso, con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux, con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica, 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías, con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann.		Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Fundación Juan March
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

