

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

---

## KURT SCHWITTERS

1982

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](http://www.march.es)

28 SEPTIEMBRE / 5 DICIEMBRE, 1982

# MERZ = KURT SCHWITTERS



*Fundación Juan March*  
Castelló, 77 - Madrid-6





KURT SCHWITTERS





KURT SCHWITTERS



# KURT SCHWITTERS

28 SEPTIEMBRE / 5 DICIEMBRE, 1982

*Fundación Juan March*

Fundación Juan March



*Cubierta:* N.º 30 – Mz 150 Oscar, 1920

© **Fundación Juan March**, 1982

Fotomecánica: Día  
Fotocomposición e impresión: Julio Soto  
Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

I. S. B. N.: 84-7075-248-0 - Depósito Legal: M-26174-1982

Textos: Kurt Schwitters, Werner Schmalenbach y Ernst Schwitters  
Agradecemos a las editoriales siguientes los permisos concedidos:  
Verlag M. Du Mont Schauberg, Colonia; Die Arche Verlag, Zurich y Marlborough Fine Art, Londres

Traducción: Stella Wittenberg

Diseño Catálogo: Diego Lara

Fundación Juan March

La presente exposición ha sido posible gracias a la colaboración prestada por el hijo del artista, Ernst Schwitters, y por las siguientes personas e instituciones:

MARLBOROUGH FINE ART, LONDRES  
GALERIA GMURZYNSKA, COLONIA  
KUNSTMUSEUM MIT SAMMLUNG SPRENGEL, HANOVER  
COLECCION THYSSEN-BORNEMISZA, LUGANO  
KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, DUSSELDORF  
Dr. S. CHARLES LEWSEN, LONDRES

así como por otros coleccionistas particulares.

A todos ellos hace llegar la Fundación Juan March su agradecimiento.

*Madrid, septiembre 1982*

Bitte sagen Sie es Ihren Freunden und Bekannten und senden Sie mir recht viele Adressen



Einladung zum

Kurt Schwitters

# MERZ

## VORTRAGSABEND

Eigene Dichtungen: Grotteske, Satire, Lyrik, Epik, dadá, Unlautdichtungen

# KURT SCHWITTERS

Announcement of a Merz Soirée at Schwitter's house in Hanover

Am  
Waldhausenstraße 5, 2. Etage (linke Seite drittes Haus, Lampion am Eingang, Straßenbahn-Haltestelle  
Döhrener Turm)  
in meiner Wohnung, Hannover,  
Beginn 20 Uhr 30 Min. (womit nicht 21 Uhr gemeint ist)

Nach dem Vortrage findet Tee und Tanz statt — Unkostenbeitrag 1.50 Mark — Sagen Sie es nachher allen, wie nett es gewesen ist!



## Arte y Política

WERNER SCHMALENBACH

Kurt Schwitters no quiso ser un artista político. Pero, ¿acaso no lo fue?

Una respuesta rápida podría darse según los aspectos políticos descifrables en dos de sus grandes composiciones-Merz de los años 1919 y 1920, el *Arbeiterbild (Imagen de obreros)* (Moderna Museet, Estocolmo) y el *Sternenbild (Imagen de las estrellas)* (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf).

En primer lugar, consideremos el *Sternenbild*. En medio de una gran variedad de material viejo, organizado según principios compositivos cubistas-futuristas, aparecen trozos de periódico con fragmentos escritos. Se leen o involuntariamente se componen, palabras como: canciller del imperio, sangriento, carta abierta E. Mathias (Erzberger), corrupción, hambre, teniente general. Se pueden hacer diversas asociaciones entre unas y otras, y además también entre el mundo de la política y el de la miseria de los primeros años de posguerra, sugeridas por los materiales de desecho. El título *Sternenbild* hay que entenderlo irónicamente, sin lugar a dudas, dado que los emblemas cósmicos del sublime sentimiento expresionista se han convertido en tristes tapaderas de cartón y latas de conserva. Tanto por las citas en el terreno político como por el contenido expresivo de los materiales empleados, se trata de una composición testimonial, y en esto juega un papel importante la tipografía de fatales caracteres góticos, utilizada en la prensa de la época. Forma, material y textos, constituyen la intensa elocuencia histórica del cuadro. Pero Schwitters no toma expresamente partido, ya que cede la iniciativa al espectador para que se forme sus propias conclusiones y reconozca que, desde luego, no se trata del testimonio de un simpatizante de los poderes oficiales, sino que en realidad existe una oposición expresa en la obra.

Mucho más que el *Sternenbild* suscita el *Arbeiterbild* la apariencia de querer ser una manifestación política. La palabra *Arbeiter* aparece con una grafía roja de periódico, mezclada entre latas, tapaderas y tela metálica. Este *Arte pobre*, en estrecha unión con los enrojados materiales, opera como una proclama de rebeldía. Si uno realiza el esfuerzo de leer los diminutos textos adyacentes, entonces descubrirá entre otras cosas que *bajo estos puntos de vista se han convocado la mayoría de las últimas huelgas*. En resumen, uno no averigua nada, pero, sin quererlo, se han asociado significativamente los conceptos de huelga y obreros. De ninguna manera son deducidos *contenidos ideológicos políticos*, sino que se trata de crear un clima general. Uno se siente tentado de asociar al *obrero* rojo, el artista *rojo*. Pero, ¿acaso representa realmente el cuadro –por encima del irreflexivo ímpetu antiburgués– una declaración de solidaridad del artista con los obreros? ¿Significa acaso –por encima de los mecanismos de expresión revolucionarios– una acción revolucionaria o la llamada a ésta?

Schwitters se ha expresado en relación a la revolución de 1918 con una claridad que no deja lugar a dudas: «*De repente surgió la gloriosa Revolución. No creo demasiado en este tipo de revoluciones, para las que la humanidad aún no está madura. Es como si el viento sacudiera del árbol las manzanas todavía verdes. ¡Qué pérdida! Y con esto había terminado todo ese fraude que los hombres llaman guerra. Ahora comenzaba realmente mi ebullición. Me sentía libre y tenía que gritar a los cuatro vientos mi alegría. Por ahorro, utilizaba para expresarme todo lo que encontraba, pues éramos un país empobrecido. Se puede también gritar con restos de basura y lo hice encolando y clavando estos desechos. Los denominé MERZ, eran como mi oración por el final victorioso de la guerra, pues, una vez más, había vencido la paz. De cualquier forma todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros. Esto es, pues, MERZ... Albergaba en mí una imagen de la revolución no como realmente fue, sino como hubiera debido ser.*»



Schwitters no quería saber nada de una violenta revolución política. A él le interesaba solamente la revolución artística. Pero era consciente de que esta revolución artística no era un fenómeno aislado. Cuando él formulaba su principio *reconstruir lo nuevo a partir de los escombros*, los escombros se referían a la realidad extra-artística; lo nuevo, a su arte. La realidad estaba en el juego, aunque Schwitters, con gran insistencia, se refiriera al arte y sólo al arte. La realidad era esa en la que él había nacido o la que se había desarrollado a lo largo de su vida: la burguesía alemana del estado imperial, especialmente en su virtuosa modalidad hanoveriana, la guerra mundial, la revolución, la inflación, la restauración de los años veinte y treinta, la ascensión del nacional-socialismo, la emigración y la guerra. Todo esto intervenía en su obra, y su postura frente a estos sucesos era unívoca. Todo ello, en diferentes aspectos, le ofrecía tema, tanto para sus collages como para sus poemas. Mientras la situación política le dejaba vía libre, dirigía su burla, antes con la palabra que con la imagen, al mundo del alemán provinciano. Cuando este provinciano se hizo poderoso y violento y le robó su última libertad de loco, abandonó el país.

En los primeros años-Merz, alrededor de 1920, Schwitters se manifestó frecuentemente contra la politización del arte, que estaba a la orden del día. Estas tomas de postura se dirigían sobre todo al círculo dadaísta de Berlín, cuyo portador Richard Hülsenbeck había suplantado el dadaísmo por una cuestión germano-bolchevique, y al que artistas de la categoría de George Grosz y John Hartfield le eran afines. En una autodescripción titulada MERZ, de 1921, Schwitters ataca vehementemente a los *Hülsendadaisten*\* (*Dadaístas-vaina*) que confronta a los *Kerndadaisten* (*Dadaístas-núcleo*), los auténticos, para posteriormente manifestar con rigor: *MERZ se propone, como principio, solamente el arte*. En 1923 publica en el segundo número de su revista MERZ el *Manifiesto de Arte Proletario* firmado por él y sus amigos Hans Arp, Theo van Doesburg y Christof Spengemann, donde vuelve a desairar a los 'berlineses'. *El Arte*, se dice allí, *como nosotros le deseamos, no es ni proletario ni burgués, ya que desarrolla fuerzas que son suficientemente fuertes para influir en toda la cultura, en lugar de dejarse influir por situaciones sociales*, y con lógica aplastante demuestra Schwitters que en el fondo es lo mismo si alguien pinta un ejército rojo con Trotsky a la cabeza que un ejército imperial con Napoleón a la cabeza.

Para un dadaísta, paradójicamente se asocia este concepto de arte decididamente estético con la trivial representación burguesa de una función consoladora y redentora: *El arte es una función espiritual del ser humano, cuya finalidad es liberarle del caos de la vida (tragedia)*. Pero Schwitters va más lejos y dice: *El sumergirse en el arte aproxima al sacerdocio, en cuanto que supone la liberación del hombre de las preocupaciones de la vida cotidiana*. Mal se interpretaría a Schwitters si este tipo de declaraciones, que desde luego no son pocas, no se quisieran tener en cuenta en favor de una imagen actualmente idealizada. Igualmente equivocado sería seguir las declaraciones verbales de Schwitters y darse por satisfecho con su panfletario credo *MERZ es forma*. Esto significaría considerarle igual que un Hülsenbeck, es decir, como un insignificante maestro romántico sin trascendencia histórica, como un Spitzweg en traje Dadá. Significaría también ignorar su radio de acción y su gran influencia póstuma, pues semejante influencia no puede descansar solamente sobre el innegable encanto estético de sus creaciones, pero, sobre todo, significaría minusvalorar la provocación histórica –hoy se diría incidencia social– que el arte de Schwitters poseía indudablemente en su tiempo. Su plástica, al margen de su palpito meramente artístico, no se movía en busca de una eficacia estética sino que se desarrollaba dentro de una esfera por él mismo convertida en insegura. Su plástica era una provocación permanente a la sociedad, una provocación espeluznante, un ataque singular a los bastiones de la conciencia. En tanto que creaba inseguridad y sorprendía, condenaba las propias tesis pacíficas de las mentiras de su creador.

\* NOTA: *Kerndadaisten* se traduciría literalmente por *Dadaístas-núcleo* o *Dadaístas-hueso*.  
*Hülsendadaisten* se traduciría literalmente por *Dadaístas-vaina*. Con ello Schwitters hace un juego de palabras para ironizar sobre *Hülsenbeck*, líder de los dadaístas berlineses. (N. T.).



Un arte de este tipo era, por naturaleza, rebelión, aun cuando el rebelde llevara una vida burguesa –de la que escapaba en innumerables ocasiones–, y representaba sorprendentemente máximas artísticas burguesas.

Que un cuadro llevara la inscripción en rojo *obreros*, significaba poco, porque en otro cuadro de las mismas características se leía la palabra *MERZ* que posteriormente daría nombre a la plástica de ensambaje de Schwitters, una palabra o anti-palabra vacía de significado, no sospechosa políticamente y sin embargo no menos panfletaria colocada sobre el cuadro *obreros*. Otras *composiciones-MERZ* contenían otras palabras, incluso humorísticas, de tal manera que el *Arbeiterbild* en tanto que connota lo político, representa una excepción y por ello no puede utilizarse como ejemplo. Schwitters no denominaba *positivo* al obrero, llamaba *negativa* a la sociedad con sus esquemas de valores pervertidos desde antiguo. En ello consistía su *incidencia social*, y en este sentido era político.

El que las innovaciones artísticas como tales, puedan repercutir socialmente, es un signo esencial del irreversible desarrollo artístico a partir del siglo XIX. En etapas anteriores este contenido social iba de la mano de una temática artística. Desde que la misma forma fue tematizada en el arte, las opciones tienen lugar en este campo aparentemente esotérico y, sociológicamente hablando, elitista. Incluso allí, donde la sociedad ofrece tema, no puede existir incidencia social sin relevancia artística cuando un artista se siente impelido a pronunciar una exhortación; ante tal hecho no podemos sino preguntarnos por la categoría de su discurso: tiene que pasar por esta prueba.

Schwitters no necesitaba, como George Grosz, dibujar el rostro de la clase dominante para provocarla. Su provocación consistía en la manera de hacer arte. Que él concediera a los desechos de basura dignidad artística, significaba una inadmisibile blasfemia en el sagrado recinto de la cultura y sus protectores. Aunque él no sacara su arte a la calle –lo que por otro lado no hubiera sido valorado artísticamente–, introdujo la calle en el arte con su basura, con sus restos de papeles abandonados, sus lemas, sus clichés lingüísticos y por ello pasó a pertenecer al grupo de aquellos que impulsaban hacia adelante el proceso de profanación y desmitificación del arte.

El ataque de Schwitters contra los tabúes estéticos, y al mismo tiempo contra las convenciones sociales, no poseía el radicalismo del rechazo ni la mordacidad intelectual del, algunos años mayor, Marcel Duchamp, con su actitud anti-artística. Ante su cuestionamiento del arte, Duchamp estaba protegido por su imperio de artistas *Naif* y alegres creadores de arte. La cuestión en torno a la negación del arte y el anti-arte, no se presentaba en el artista nato que era, a pesar de los *i-dibujos* y los *i-poemas*, en los que reduce el hecho artístico a un nivel mínimo demostrativo, próximo al cero, a la manera de Duchamp en sus *Ready-Mades*. Además, la agresividad de un artista como George Grosz resultaba extraña a la personalidad de Schwitters, en razón de que él siempre estaba dispuesto a reconciliarse por medio del humor y del arte –ciertamente un requisito previo– para que, posteriormente, pudiera ser aceptado más fácilmente por la sociedad. Schwitters no era tanto un revolucionario como un reformista: alguien que prefiere mejorar el mundo a sacarlo de quicio, especialmente porque él mismo estaba bastante influido por ese mundo, parodiado y socavado por él: un fantasma aburguesado, un aprendiz *apátrida* con sentimiento hanoveriano. Este tipo de paradojas son en gran medida las que conforman el encanto de su figura y de su obra, sin olvidar la literaria.

En su etapa *MERZ* aparecía lo destructivo en primer plano, aunque de manera expresa se trataba de reconstruir lo nuevo a partir de los escombros. En la etapa constructiva de los años veinte dominaba el claro deseo de influir en el desarrollo de un estilo colectivo y transformar el mundo reformándolo. Esto obedecía a su ética, aunque ello supusiera una pérdida de autenticidad. No es casual el que las inquietudes de Schwitters, en estos años, abarcaran todo un amplio espectro de la cultura desde el anuncio, pasando por la tipografía y la fotografía, el teatro y el cine, hasta la arquitectura y el



urbanismo. El artista no quería ser sólo artista, su compromiso se dirigía, de manera más directa y constructiva que antes, a la sociedad. A esto se sumaban sus escritos periodísticos y sus diversas representaciones públicas: necesitaba el diálogo con la sociedad, necesitaba un público. Schwitters pertenecía al prototipo de artista moderno, el que no se esconde con su opinión detrás de la montaña, sino que se presenta ante la opinión pública por medio de la provocación o de la discusión lo que le diferencia del genio artístico, tanto si es introvertido como extrovertido. Los ademanes de genio los rechazaba alegremente, los secularizaba en ademanes de loco, pero el tema de la locura era el de los moralistas y reformistas, como se reconoció con posterioridad a los años del delirio-dadá, cuando precisamente este artista derivó su amplia y elevada responsabilidad hacia diversas disciplinas.

Cuando a Schwitters, durante el exilio, se le privó del reconocimiento público y de su auditorio, cuando su arte fue condenado a un monólogo, se observó un rasgo de resignación en todas sus expresiones. Es significativa su queja, en cierta ocasión desde Noruega, en el sentido de que se podía todavía pintar, pero no influir. Y a pesar de ello existe en él una 'inmersión en el arte' y su excepcional monólogo de la 'construcción-Merz' supone, en definitiva, con su romanticismo, irracionalismo y personalismo un Schwitters mucho más puro que el de sus contribuciones para la salvación de la humanidad.

Schwitters se situaba de esta manera a la *izquierda*, sin estar políticamente afiliado a nada, y estando muy lejos de pertenecer al género del artista apolítico, rechazaba cualquier forma de expresión política. El nacional-socialismo le llevó a entrar en el partido social-demócrata, pero fue un episodio pasajero, simplemente la expresión de su antifascismo. Por su propia ideosincrasia Schwitters amaba *el centro*, del que se distanció artísticamente. Su creación artística era apolítica pero llena de implicaciones políticas y de provocación social. A causa de esta provocación —y no sólo por el arte mismo— Schwitters no quería utilizar el arte como vehículo, pues el debilitamiento artístico hubiera debilitado también aquélla. *El arte me resulta especialmente valioso como para abusar de él como instrumento; me mantengo preferentemente alejado de los acontecimientos políticos... pero yo pertenezco a esta época más que los propios políticos de este siglo.*

## Vida de Kurt Schwitters

WERNER SCHMALENBACH

HANOVER 1887-1937

Kurt Schwitters nació el 20 de junio de 1887. Su casa natal estaba situada en la Veilchenstrasse «*Veilchenland*» (país de las violetas, como él mismo la llamaría más tarde). Sus antepasados habían sido obreros: el abuelo paterno, agricultor y mesonero en Ostfriesland; el abuelo materno, maestro carpintero en Hanover. Sobre su madre, escribe Schwitters en el *Sturm-Bilderbuch*: «*Mi madre Henriette ganaba dinero desde muy joven. A sus trece años cosía para una tienda de artículos de moda, en la que llegó a ser a sus diecisiete años, encargada. De gran talento musical y de mala dentadura, con veintiún años tuvo su propio negocio de confección*». Sobre su padre, Eduard Schwitters, escribe: «*Mi padre padecía una afección nerviosa; era aprendiz, dependiente en una tienda de modas. Se ocupaba fundamentalmente de la decoración. En 1886 tuvo su propio negocio en Hanover, y también mala dentadura*». «*Mis padres tuvieron un negocio de confección de señoras en Hanover, en la Theaterplatz*». A la edad de cuarenta años su padre dejó el negocio y compró cinco casas, de las que pretendieron vivir él y su familia. Una de estas casas, Waldhausenstrasse 5, situada frente a las puertas del sur de la ciudad, fue habitada por la familia y también sería la vivienda de Kurt Schwitters hasta su emigración. Este patrimonio permitió al padre educar a su único hijo dentro de una vida ordenada y burguesa.

### SITUACION ECONOMICA

En primer lugar, se debe decir algo respecto a la situación económica de Kurt Schwitters, ya que eso jugó también un papel importante en su actividad artística. Schwitters no tuvo preocupaciones económicas hasta 1918, año coincidente con el final de la guerra y sus veinte años de vida. Vivía en casa de sus padres, ocupando tras de su matrimonio con Helma Fischer, el segundo piso de la casa. Entre 1917 y 1919 fue delineante industrial en la siderurgia Wülfel, en Hanover. Después de haber abandonado este puesto durante la revolución, no tuvo otros ingresos. La inflación puso fin a la ayuda económica paterna y empezaron para él y su familia unas circunstancias especialmente difíciles. Hasta que Schwitters no comenzó a dar conferencias y organizar veladas-Merz, principalmente en Alemania, y también en Holanda y Checoslovaquia, no mejoró su situación. Las ventas de cuadros eran escasas y le reportaban pocos beneficios, ya que se trataban casi exclusivamente de collages de pequeño formato. Significativas fueron, sin embargo, las ventas que Katherine S. Dreier consiguió, al principio de los años veinte, en los Estados Unidos, que le supusieron ingresos en dólares. Mediados los años veinte, Schwitters organizó su «*Merz-Werbezentrale*» (*Central publicitaria Merz*), trabajando con éxito como asesor y diseñador publicitario de grandes firmas industriales de Hanover, así como de la municipalidad. A partir de 1929, después de hacerse cargo de todo el trabajo gráfico para la colonia Dammerstock en Karlsruhe, trabajó también para la propia ciudad de Karlsruhe. Sus ingresos como diseñador de anuncios y tipógrafo revertían en gran parte en la revista *MERZ*, editada por él desde 1923, de tal manera que seguía dependiendo de otras fuentes de ingresos. Cuando en 1931 murió su padre, heredó junto con su madre, fallecida en 1945, cuatro casas, de cuyas rentas pudo vivir hasta que, finalmente, se exilió. En Noruega, y más tarde en Inglaterra, se ganaba el pan fundamentalmente pintando paisajes y retratos de encargo. Especialmente la etapa inglesa estuvo dominada por grandes necesidades económicas hasta el último momento.



Sobre la vida de Kurt Schwitters hay algunos textos autobiográficos auténticos de su primera época: citas en el prólogo de Otto Nebel para el «*Sturm-Bilderbuch*» (*Libro de ilustraciones Sturm*) de 1920; un manuscrito inédito de la extensión de un folio, *Daten aus meinem Leben* (Datos sobre mi vida) (7 de junio de 1926); una auto-descripción más extensa en *Merz 20 Katalog* (1927); otra más, en el libro publicado en 1930 por los hermanos Rasch, *Gefesselter Blick* (*Mirada Encadenada*), sobre la nueva forma en publicidad. La documentación incompleta es ampliada por su propio hijo, a través de cartas y comunicaciones personales. Más abundantes son las informaciones de la etapa posterior a la segunda guerra mundial. En ellas, Schwitters relata epistolarmente, a sus amigos, sus vicisitudes durante la emigración, la guerra y sus últimos años de vida.

#### SU INFANCIA

Sobre su infancia, que se desarrolló dentro de un marco de normalidad, hay poco que decir. Schwitters se refiere a ella en un estilo peculiar: «*Mi nodriza tenía la leche cortada y escasa, y me alimentaba durante el período legalmente permitido. La nodriza fue sancionada. Así conocí la maldad del mundo, sintiéndola en mi propio cuerpo. Rasgo fundamental de mi persona: la melancolía. Hasta 1909, al margen de numerosos viajes a diversos lugares, viví en Hanover (Revon). Yo mismo me llamaba Kuwitter; me orinaba y era encerrado en el cuarto de baño. En la Pascua del 98 comencé en el colegio Realgymnasium I Hanover. Por así decirlo, fui un alumno con talento*». Schwitters narra, dentro de este contexto, un acontecimiento que ensombreció posteriormente toda su vida. En el pueblo de Isernhagen, junto a Hanover, tenía un pequeño jardín: «*Rosas, fresas, una montaña y un lago artificial. En otoño de 1901 me destruyeron los chicos del pueblo todo mi jardín ante mis propios ojos. De pura excitación, me dio el baile de San Vito. Pasé dos años enfermo, totalmente incapacitado para trabajar*». Schwitters sufrió durante toda su vida de ataques epilépticos, que con la edad fueron haciéndose menos frecuentes. Ya el abuelo había sido epiléptico. Schwitters tuvo que frecuentar a los médicos a causa de esta enfermedad. Esta dolencia fue, según su propio testimonio, determinante para su vida: «*A causa de la enfermedad cambiaban mis gustos. Comencé a apasionarme por el arte. Al principio componía cuplés a la manera de los cómicos de variedades. En una noche de otoño de luna llena, me percaté de la luna clara y fría. Desde entonces escribo de forma lírico-sentimental. Después me pareció que la música era el arte por excelencia. Aprendí solfeo y hacía música toda la tarde. En 1906 vi por primera vez un paisaje nocturno en Isernhagen y comencé a pintar. Realicé 100 paisajes nocturnos, a acuarela, ante la naturaleza, con luz de vela de estearina. Decidí ser pintor. Es conocida la contradicción de los padres: primero tu bachiller, después, encantados. Paralelamente asistí a la Escuela de Artes y Oficios por las noches y realicé los estudios de arte. En la Pascua de 1908 pasé el examen de Bachiller. Durante el desfile de fin de curso, con el sombrero de copa, dijo mi compañero Harmenig lo siguiente: «no dejéis ir por delante al melancólico Schwitters, o nuestro desfile parecerá un entierro*».

De 1908 a 1909 Schwitters visitó durante un año la Escuela de Artes y Oficios de Hanover. En 1909 se prometió con Helma Fischer, una prima segunda. Se casaron en 1915. En 1918 vino al mundo su único hijo, Ernst.

#### LA ACADEMIA

De 1909 a 1914 Schwitters estudió en la Academia de Artes de Dresde con los profesores Carl Bantzer (retrato), Gotthard Kühn y Emmanuel Hegenbarth (pintura animal).

Sobre este periodo citemos las siguientes frases del propio Schwitters: «*Aprendí retrato con Bantzer, quien llegó a ser Director de la Academia de Kassel... A continuación conseguí un estudio de pintor... con Kühn. El Consejero Privado, Profesor Gotthard Kühn se sentó allí, en mi estudio, sobre mi paleta y no quiso corregirme más. Este suceso me estimuló sin embargo hacia la pintura abstracta. La paleta estaba rota. Fui al Profesor Hegenbarth para aprender color y pintar animales. Luego llegó la guerra*». Schwitters solía decir, posteriormente, que Bantzer, al que personalmente no apreciaba, fue sin embargo para él de lo más importante. Estaba en la línea de Frans Hals y éste había sido siempre su ejemplo en pintura naturalista.





2 Dibujo de ejes, 1917

La etapa en la Academia de Dresde –posiblemente después de finalizar el primer año– fue interrumpida por una corta visita a la Academia de Berlín: «*He desacreditado a la Academia de Berlín al ser aceptado allí como alumno. Después de cuatro semanas me echaron con la justificación de que no tenía ningún talento. El destino lo compartí con Menzel*». Y en otro momento dice: «*Mientras, trabajaba temporalmente en Berlín, en la Academia de Arte y fui despedido de ella por carecer irremediabilmente de talento. Mis éxitos en las academias de arte nunca fueron grandes, pues yo no sé aprender, ésta es mi gran preocupación, y lo que yo personalmente quería y debía hacer no estaba reflejado en ningún programa. Para mí Arte significa crear, y no imitar, sea a la Naturaleza, sea a otros colegas más relevantes, como sucede normalmente*».

Desde 1912 Schwitters participó en las exposiciones que regularmente organizaba el Círculo Artístico de Hanover: la *Gran Exposición de Arte* y el *Salón de Otoño*. Su participación en estas exposiciones se interrumpió en los años 1919-24, aunque más tarde, entre 1925 y 1934, volvió a exponer. En los años 1933 y 1934 presentó solamente paisajes.

1914-1918

En 1914 estalló la guerra. Schwitters, después de su boda, se estableció en Hanover: Waldhausenstrasse n.º 5. El viaje de bodas lo hizo a Opherdicke, en Westfalia, durante los años 1915/16, donde un antiguo amigo y protector, que ya en 1912 le había llevado a Italia, al Lago Garda, le proporcionó un palacio en ruinas. La estancia en Opherdicke dejó algunas huellas en su obra inicial.

En 1917 Schwitters fue llamado a filas. Sirvió como soldado en Hanover, de marzo a junio de 1917. Por incapacidad militar fue destinado inmediatamente a una oficina. Sus diversos intentos para librarse del servicio militar, como por ejemplo, denominar a los oficiales con un rango superior al que ostentaban, le condujeron a una pronta expulsión. Schwitters mismo cuenta su etapa militar: «*En la guerra, me he salvado para la patria y para la Historia del Arte, por la valentía demostrada... por cierto, en las oficinas*». Y prosigue: «*En la guerra, he luchado en todos los frentes de la plaza de Waterloo de Hanover. En campaña, no estuve jamás*».

En junio de 1917 entró Schwitters en la Siderurgia de Wülfel, en Hanover, para prestar servicios auxiliares como delineante industrial. «*Allí empecé a amar la rueda y consideré también las máquinas como abstracciones del espíritu humano. Desde entonces amo la combinación de pintura abstracta y máquina como obra de arte total*». Schwitters abandonó su puesto de trabajo durante el período de la revolución de 1918: «*Inmediatamente después del comienzo de la gloriosa Revolución me despedí de mi trabajo y viví totalmente para el arte*». Y añade: «*Estudié entonces dos semestres de arquitectura*».

MERZ

Las siguientes líneas que Schwitters escribió diez años más tarde, dejan traslucir con qué liberación vivió el final de la guerra y la revolución y con qué entusiasmo se dedicó a lo nuevo, esperado con ansiedad: «*La guerra lo fermenta todo terriblemente. Los conocimientos de la Academia no me servían. La utilidad de lo nuevo estaba todavía en desarrollo y en torno a mí se debatía una absurda lucha por cosas que me eran indiferentes. De repente, surgió la gloriosa Revolución. No creo demasiado en este tipo de revoluciones para las que la humanidad aún no está madura. Es como si el viento sacudiera del árbol las manzanas todavía verdes. ¡Qué pérdida! Y con esto había terminado todo ese fraude que los hombres llaman guerra. Abandoné mi puesto de trabajo, sin ningún tipo de despido, y a partir de ese momento todo volvió a empezar. Ahora comenzaba realmente mi ebullición. Me sentía libre y tenía que gritar a los cuatro vientos mi alegría. Por ahorro, utilizaba para expresarme todo lo que encontraba, pues éramos un país empobrecido. Se puede también gritar con restos de basura y lo hice encolando y clavando estos desechos. Los denominé MERZ, eran como mi oración por el final victorioso de la guerra, pues una vez más había vencido la paz. De cualquier forma, todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros. Esto es, pues, MERZ... Albergaba en mí una imagen de la revolución no como realmente fue, sino como hubiera debido ser*». La revolución





11 Mz 10, 1919

artística y personal del pintor Kurt Schwitters se gestó ya durante la guerra, aquellos años que tanto para él como para su ciudad natal y para toda la joven generación de Alemania y de todo el mundo, fueron tiempos de ebullición y eclosión. Al poderoso impulso que sintió Schwitters al rechazar los principios académicos, y al descubrimiento de nuevas posibilidades de expresión, se unió un resurgir general de todas las fuerzas intelectuales. En la voluntad de los demás encontraba su propia voluntad, multiplicada por cien, aun cuando la aprobación concreta de lo que se creaba en general, no se diera. La minoría de los que tenían el mismo espíritu parecía ser lo suficientemente poderosa como para transmitir al individuo la sensación de ser transportado por un flujo en continua expansión. Por todas partes se encontraban compañeros de lucha e instituciones que ofrecían una plataforma a las nuevas ideas: galerías, editoriales y revistas. Este momento histórico, apenas liberado de la guerra, dio a la juventud una gran seguridad en sí misma, sin ningún género de dudas. En la medida que uno se sentía representante del hoy, se estaba seguro de tener el futuro al alcance de la mano. Dentro de esta euforia colectiva desarrolló Schwitters su arte, cuya actividad inició antes de la guerra y que posteriormente desarrollaría con libertad y una seguridad al máximo: los años clásicos de su actividad artística. A partir de este momento fue esta actividad lo que, por su propio desarrollo y su conexión y ramificación hacia otras vertientes, determinó su camino vital. En lo sucesivo, su biografía se superpondrá a su quehacer artístico. Es a partir de los años treinta cuando, nuevamente, acontecimientos no provocados ni deseados por él condicionarán fatalmente el curso de su vida. Después de la rápida asimilación y superación de las formas expresionistas por el pintor y poeta Schwitters durante la guerra, desarrolla en los primeros meses de posguerra su *Ein-Mann-Dadaismus* (Da-



12 Editorial «Der Sturm», 1919



13 El 4 rojo, 1919



daísmo de un solo hombre), al que dio el nombre de *MERZ* y cuyas características, en tanto referentes al arte de la imagen, significaban la renuncia a la reproducción del objeto y suponía la utilización de todo tipo de materiales. Los primeros collages surgieron al final del año 1918.

#### PRIMERAS PUBLICACIONES

Inmediatamente después de la guerra, Schwitters comenzó a relacionarse con las fuerzas vanguardistas de Alemania y poco después con las foráneas. Para él, era una necesidad natural entrar en contacto con los hombres que deseaban y hacían una labor parecida. Surgieron gran número de relaciones amistosas. Schwitters tomó parte en las exposiciones de la Sezeccion en Hanover. Publicó poemas, ensayos y composiciones pictóricas en la editorial Zweemann de Christof Spengemann. En 1919 apareció, en la serie de libros de Steegemann *Die Silbergäule (Las jacas plateadas)* una obra de Schwitters por la que fue rápidamente conocido en todos los círculos vanguardistas del momento. Esta obra era una recopilación de poemas y prosa titulada *Anna Blume (Ana Flor)*. Especialmente el poema *An Anna Blume (Para Ana Flor)*, que comienza con las siguientes palabras: «¡Oh tú, amada de mis 27 sentidos, te quiero! - Tú, de tí, a tí, para tí, yo para tí, tú para mí, ¿nosotros?...» pronto se hizo famoso. Las ediciones aumentaron rápidamente y Schwitters se convirtió en un personaje polémico. En 1922 apareció una edición ampliada de *Meine Anna Blume*. Schwitters relataría más tarde: «Festejaba triunfos, me despreciaban y eludían encontrarse conmigo». En otoño de 1920 Steegemann mandó pegar carteles en Hanover con el texto del poema *An Anna Blume*. Pocos días después aparecieron junto a ellos, como protesta, pasquines con los Diez Mandamientos. Spengemann, amigo de Schwitters, publicó en el mismo año el folleto *Die Wahrheit über Anna Blume (La verdad sobre Anna Blume)*. Se conserva una carta de Schwitters a Spengemann en la que exclama: «¡Vé por todo el mundo y testifica la verdad, la única verdad sobre Anna Blume!». En el primer y único ejemplar de la revista de Steegemann *Der Marstall (Las caballerizas)*, apareció una colección de juicios positivos y negativos referidos a *Anna Blume* bajo el título «El secreto descubierto de Anna Blume». «Schwitters y yo —escribía el editor en su prólogo— hemos recibido un cesto de ropa lleno de cartas, tarjetas, etc.... He seleccionado los documentos más importantes, los más maliciosos, los estúpidos y los inteligentes, para someterlos al juicio de los coetáneos».

El extraordinario, aunque fluctuante, éxito de *Anna Blume* influyó de tal manera, que otras dos antologías de poemas y prosa de Schwitters se apoyaron en este título, *Die Blume Anna (La Flor Ana)*, que apareció en 1922 en la editorial Sturm (*Una colección de poemas entre los años 1916-1922*) y *Memorias de Anna Blume en Bleié*: Un método fácil y abarcable para el aprendizaje de la locura por cada individuo, aparecido en 1929 en la editorial de Walter Heinrich, Freiburg.

Steegemann publicó el opúsculo *La Catedral* en su *Silbergäule*. Además imprimió 11 tarjetas, 8 sobre cuadros MERZ, 2 sobre esculturas MERZ y 1 con la fotografía del artista.

#### DER STURM

Más importante que toda su actividad en Hanover fue la colaboración de Schwitters con Sturm, de Herwarth Walden, en Berlín, desde el año 1918. Esta colaboración motivó su aparición en el gran escenario de la vanguardia alemana y la superación del estrecho marco hanoveriano. El 12 de junio de 1918, Schwitters escribía a Spengemann: «A finales de junio vamos, por fin, a Berlín para presentarnos a Herwarth Walden». En el Sturm-Bilderbuch se dice: «Me dirigí a Sturm con la intención de conseguir una oportunidad para exponer, pues reconocí que en Der Sturm no se exponían sino obras de arte». Ya en enero de 1919 logró exponer, por primera vez, junto a los artistas Sturm, Klee y Johannes Molzahn. Era la exposición número 70 de la Galería, fundada en 1912. En julio de aquel mismo año fueron expuestas de nuevo obras suyas. Su primera exposición individual la organizó Walden, en abril de 1920 (exposición número 85). Naturalmente, también participó Schwitters en la exposición número 100 de *Der Sturm*, en la que, en septiembre de 1921 fueron expuestas 150 obras de 60 autores. Una nueva exposición de Schwitters tendría lugar en 1925. A todo esto hay que añadir también las exposiciones de *Der Sturm* en otras ciudades e incluso en el extranjero, en las





que Schwitters estuvo también representado. De gran importancia fueron las exposiciones-Sturm que Katherine S. Dreier organizó a partir de 1920 en la *Société Anonyme*, en Nueva York, dirigida por ella y por Marcel Duchamp. Otra más tuvo lugar, también en 1920, en la Sala de Arte *Rembrandt*, de Zurich. Naturalmente, todas estas exposiciones atrajeron un público nuevo y recibieron también numerosas críticas poco favorables a Schwitters. En ese sentido escribió Leopold Zahn, en 1921, en la muy influyente revista *Cicerone*, sobre la exposición Schwitters en Goltz, en Munich, 1920. Un partidario excepcional de él, el crítico de arte y director del Museo de Dresde, Paul E. Schmidt, reseñó en *Cicerone* una exposición de Schwitters, Baumeister y Schlemmer en la *Galería Arnold* de esa ciudad. En la *Kunstblatt (Gaceta de Arte)* de Paul Westheim, más afin al expresionismo y desdeñoso con el joven movimiento de posguerra, fue reseñado Schwitters de manera negativa, tanto por el propio editor como por Daniel-Henry Kahnweiler. Contra sus críticas, Schwitters se defendía mediante panfletos, tan divertidos como incisivos, que publicaba bajo el título *Tran* sobre todo en la revista *Sturm*. A lo largo de su vida se desahogó irónicamente, en muchos artículos y comentarios, sobre la crítica de arte, despreciándola, salvo raras excepciones.



En 1919 publica *Der Sturm*, por primera vez, poemas y reproducciones de las obras de Schwitters. Hasta 1914 aparecerán en esta publicación más de 70 poemas, también prosa, artículos y reproducciones suyas. Schwitters se convirtió por estos años en uno de los artistas más representativos del *Sturm*. En el *Sturm-Bühne (escenario-Sturm)* formuló sus reflexiones acerca del *MERZ-Bühne (escenario-MERZ)*. En 1920 aparece el IV Libro de *Ilustraciones-Sturm*, dedicado a Schwitters, con 15 poemas, 15 reproducciones de sus dibujos estampados-MERZ y un prólogo intercalado de citas autobiográficas de Otto Nebel. Libros de ilustraciones-Sturm sobre Chagall, Archipenko y Klee le habían precedido. En el *Libro de Ilustraciones-Sturm. Pintores del Expresionismo*, aparecieron 15 reproducciones en color, estando también representado Schwitters junto a Chagall, Delaunay, Gleizes, Marcoussis, Metzinger, Klee y otros. A la propaganda de *Sturm* pertenecían también las dos tarjetas postales MERZ publicadas por Walden. Con motivo de *Sturmball (El baile del Sturm)*, el 8 de marzo de 1921 apareció, con la activa colaboración de Schwitters, el cuaderno *Die Quirlsanze*, donde publicó algunos de sus artículos, textos en prosa y un grabado MERZ. En la editorial *Sturm*, publicaría Walden la antología *Anna Blume* (1922) y la novela *Auguste Bolte* (1923). En 1924 Walden incluyó dos reproducciones de Schwitters en su nueva edición, ampliada, del libro aparecido por primera vez en 1917, *Einblick in Kunst (Una mirada al arte)*. Un ejemplar que regaló a Schwitters lleva la dedicatoria manuscrita: «A Kurt Schwitters, el artista más puro de mi tiempo. Herwarth Walden».

Entre los polemistas de *Sturm* estaba Schwitters, junto a Herwarth Walden, especialmente próximo al poeta y recitador Rudolf Blümner, el cual, intervenía a menudo en su favor tanto en los cuadernos-Sturm, como en otros medios. La influencia más acusada en la primera etapa poética de Schwitters, la ejerció el poeta-Sturm, August Stramm.

#### DADÁ EN ZURICH

Estaba próximo el momento en que Schwitters empezaría a interesarse por entrar en contacto con los centros del joven movimiento Dadá. Según el testimonio oral de Hans Arp, Schwitters y él se conocieron en 1918 en el *Café des Westens*, de Berlín. En mayo de 1919 Schwitters se carteó con Tristan Tzara: «Con gran interés persigo las octavillas Dadá y me alegraría especialmente establecer relaciones con usted». Le mandó a Tzara fotografías de sus obras y algunos poemas. En noviembre, aparecieron en el único número de *Zeltweg*, la última publicación dadaísta en Zurich, un poema de Schwitters, *Mundo lleno de locura*, y reproducciones de sus dos obras *Construcción para señoras nobles* y *Un pájaro tiene a Anna Blume*.

La relación de Schwitters con los dadaístas de Zurich, especialmente con Tzara y Arp, fue siempre muy estrecha. En 1919 se carteaban Schwitters y Tzara con motivo de la publicación de un libro, o mejor, de un número especial de la editorial Zweemann sobre Dadá, cuyo material debía ser reunido por Tzara. La amistad con Arp duró hasta la muerte de Schwitters. Los dos artistas no estuvieron solamente unidos por Dadá y sus posteriores recuerdos, sino que se relacionaron después del respectivo alejamiento del dadaísmo por caminos paralelos. Entre 1920-21 Schwitters escribió en la revista semanal *Di Pille (La pildora)*, de la editorial Steegemann, algunas cartas dirigidas a Arp.



En septiembre de 1922 organizaron entre los dos un *Meeting-Dada* en Weimar, la ciudad de la Bauhaus, donde también intervinieron Tzara, Theo y Petro (Nelly) van Doesburg, Moholy-Nagy, Lissitzky, Burkhartz, Cornelis van Eesteren, Hans Richter y otros. Desde allí se trasladaron a Jena y Hanover, donde dieron la citada velada *Dadarevon* en la Galería Garvens. La relación con Arp se iba, pues, estrechando cada vez más. Schwitters publicaba poemas, pequeños textos en prosa y cuadros de Arp en su revista *MERZ* que aparecía desde 1923. *MERZ 5* fue un número íntegramente dedicado a Arp (*7 Arpaden*) y *MERZ 6* incluía en una de sus mitades un cuaderno titulado Arp I. En 1923 estuvieron los dos amigos juntos catorce días, en Sellin (Isla de Rügen), donde escribieron en equipo la novela *Franz Müllers Drahtfrühling (La primavera de alambre de Franz Müllers)*; también se reunieron en una segunda ocasión, en 1925. Cuando estaban juntos, ya fuera en Hanover, en Eyck (Isla de Föhr) o en Berlín, escribían siempre en equipo. «*Hans Arp –escribe Schwitters– es un verdadero dadaísta y lo seguirá siendo siempre, pues no puede ser sino eso. Su amorosa cordialidad lírica, su rostro transfigurado, todo en él es Dadá.*»

#### DADÁ EN COLONIA

No existieron intensas relaciones con el grupo Dadá de Colonia, por la exclusión de Arp, cofundador del grupo. Schwitters visitó a Max Ernst, como éste relata, en una ocasión, en Colonia. Por un lado, no aparecen reseñas ni artículos de Max Ernst en la revista *MERZ* de Schwitters, que comenzó a editarse con posterioridad al movimiento Dadá y al traslado de Ernst a París, ni se encuentran, por otro lado, reseñas de Schwitters en las revistas Dadá de Colonia, *Dada W/3* y *Schammade*. Tampoco tomó parte Schwitters en el encuentro Dadá en el Tirolo con Ernst, Arp, Breton y Tzara. Ocasionalmente se le oyó decir: «*Desde que Max Ernst ha emigrado a París, domina un silencio sepulcral en Colonia.*» Entre los años 1951 y 1967, después de la muerte de Schwitters, Max Ernst ilustró ediciones francesas de su poética.

#### DADÁ EN BERLÍN

Por último se creó también el grupo-Dadá de Berlín, fundado por Richard Hülsenbeck, después de su regreso de Zurich. Las relaciones de Schwitters con los dadaístas berlineses eran en cierto modo de naturaleza hostil. Esto estaba motivado, en parte, por su estrecha relación con el grupo *Sturm*, que era hostigado por los dadaístas berlineses considerándolo la salvaguardia del expresionismo; por otro lado, y esto era lo fundamental, debido a que Schwitters no estaba dispuesto a tomar parte en la agitación político-revolucionaria de los berlineses. Especialmente a Hülsenbeck, no le gustaba el romántico Schwitters. Schwitters no fue invitado a la primera feria internacional dadaísta en la Galería Buchard (1920), la manifestación-dadá más importante de Berlín. Entretanto, la controversia no impidió que Spengemann imprimiera el manifiesto dadaísta en el primer número de *Zweemann*, que fue firmado por Arp, George Grosz, Janco, Hülsenbeck, Hausmann, Hugo Ball, Birot, Prampolini, Van Rees y otros, aunque no por Schwitters, y que Steegemann publicara en su *Silbergaüle*, en 1920, *En avant dadá de Hülsenbeck*. Schwitters hizo público con frecuencia su postura de rechazo a cualquier mezcla de lo artístico y lo político. Se sentía literalmente un artista puro. Su convicción política estaba dirigida más en contra que a favor de determinadas manifestaciones políticas: contra la guerra, contra la idiotez de todas las instituciones, programas y tópicos. La revolución de 1918, aunque le era en cierto modo sospechosa, no impidió que le erigiera un monumento literario único, es decir, el primer capítulo de su inconclusa novela *Franz Müllers Drahtfrühling* con el título *Origen y comienzo de la grande y gloriosa revolución en Revon*. La política cotidiana se introducía cientos de veces en su actividad creativa bajo la forma de fragmentos de periódicos, que iluminaban sus collages y mediante citas que intercalaba en la poesía de sus primeros años. De su declarado pacifismo nunca hizo un secreto, pero en realidad éste no era un pacifismo político sino un pacifismo apolítico. En *MERZ 2* escribe, en 1923, bajo el título *Guerra*, las siguientes líneas: «*No hay valores que valgan la pena ser defendidos. Somos iguales que nuestros enemigos. No debemos luchar contra nuestros enemigos sino contra nuestros propios defectos. El enemigo tiene más derecho a vivir que tú a matarle. Anna Blume es, al revés, igual que al derecho: A-n-a. Tampoco en la guerra debes matar a ningún ser-humano y especialmente a tu enemigo... En lugar de esto nos gusta sentir que todos somos miembros de una gran nación, la humanidad. Cuando se tiene frío hay que beber infusiones de hojas secas de encina. Quien ama a su patria,*



15 El cerdo estornuda hacia el corazón, 1919











a ello transformaba y ampliaba el horizonte de su influencia y de sus relaciones personales. Nacieron nuevas amistades. Nuevas revistas estuvieron a su alcance, incorporando sus artículos. Nuevas áreas de conocimiento se abrieron a su curiosidad, sobre todo las relacionadas con la tipografía y la arquitectura. Toda la actividad física e intelectual de Schwitters en los veinte años siguientes estuvo caracterizada por una clarificación de los principios básicos y una sistematización de los métodos, no solamente en el marco del arte sino también en campos artísticos marginales que eran aceptados como objetivos fundamentales dentro del panorama moderno. El medio más importante en el que canalizó Schwitters sus esfuerzos básicos fue la revista *MERZ*, cuyos números fueron publicados irregularmente a partir de 1923. También, en cierta medida, su propia vida adoptó actitudes diversas en tanto que no sólo se entregó a su vocación artística sino que también desarrolló un trabajo como tipógrafo y diseñador publicitario. Por fin se amplió el círculo geográfico de su influencia: con el paulatino alejamiento de la guerra se reforzaron los contactos con los *igualpensantes* de otras naciones.

#### HOLANDA



En el límite entre los dos períodos evolutivos, cuya división no puede ser considerada en principio de manera estricta, se produce una estancia de medio año en Holanda, desde el otoño de 1922 hasta la primavera de 1923, que bajo el nombre de *Campaña Dadá por Holanda* logró repercusión. Se trataba de un viaje como conferenciante por ciudades holandesas que Schwitters llevó a cabo junto a Theo y Petro (Nelly) van Doesburg y Vilmos Huszar. Su relación con Theo van Doesburg se remontaba a 1922 y se convertiría en una amistad estrecha y duradera hasta la muerte de este último en 1931.

Theo y Nelly van Doesburg habían tomado parte, durante el otoño de 1922, en el Meeting-Dada de Weimar y en la posterior velada *Dadarevon* en Hanover y en esta ocasión visitaron, naturalmente, a Schwitters en su casa de la Waldhausenstrasse. A partir de entonces se encontraron los amigos frecuentemente en Alemania, Holanda y dos veces también en París.

Doesburg había fundado junto con Piet Mondrian la revista *De Stijl*, de importancia decisiva para el arte del siglo XX. Mientras que Schwitters tenía escasa relación con el arte absolutista de Mondrian y personalmente un contacto muy superficial, le era mucho más próximo el espíritu flexible de Doesburg. Por ello se llevó a cabo la gira conjunta por Holanda, en la que Schwitters se presentaba de manera diferente. Doesburg daba conferencias, Nelly van Doesburg tocaba piezas modernas al piano y Huszar mostraba muñecas mecánicas de ballet. Esta representación se desarrolló en su totalidad todavía bajo el influjo Dadá. Schwitters decía de Doesburg: «*Solamente existe un holandés dadaísta, I. K. Bonset*» (seudónimo de Doesburg como escritor).

Por otro lado escribió sobre el otro compañero de viaje: «*Huszar no es Dadá, sino Stijl*». Sin duda es sintomático que Schwitters, al citar a Doesburg como dadaísta, eligiera su nombre de escritor y poeta, puesto que Doesburg, como pintor, estaba claramente en la línea-Stijl. En cualquier caso se puso de manifiesto también la transición de Dadá hacia una tendencia de formas más estrictas, al igual que el propio Schwitters.

En 1923 Schwitters era colaborador de Doesburg en la nueva revista *Mecano*, de pequeño formato, de la que salieron en los años 1922-23 solamente cuatro números. Schwitters participó en dos de ellos. Además de textos suyos, aparecieron otros de Arp, Hausmann, Tzara, Doesburg, Ribemont-Dessaignes, Eliard, Ezra Pound; así como reproducciones de obras de los dadaístas Hausmann, Max Ernst, Picabia, Man Ray; como artistas Stijl, figuraron Doesburg, Vantongerloo y el constructivista Moholy-Nagy. El foro era internacional y también estaba abierto a las dos corrientes que se superponían. El informe impreso en el segundo número sobre el encuentro de Weimar, había sido titulado: *Congreso Internacional de Weimar de Constructivistas en Dadá*.

Para la Campaña de Holanda fueron también invitados Arp y Tzara, así como Ribemont-Dessaignes y Picabia, quienes por otro lado no acudirían. La gira de conferencias tuvo lugar en las ciudades de La Haya, Haarlem, Amsterdam, Rotterdam, s'Hertogenbosch, Utrecht, Drachten y Leyden. Schwitters estaba embelesado con el país y sus habitantes





y muy especialmente con la arquitectura moderna holandesa. El idioma holandés lo aprendió enseguida. Su encuentro con Holanda le produjo un impulso interior que solamente se puede comparar al que experimentó en 1918-19. Su entusiasmo era como si hubiese descubierto el Nuevo Mundo. Sobre esto testifica especialmente el primer número de su revista *MERZ* bajo el título *Holanda Dadá* y que estaba dedicado al dadaísmo holandés. Schwitters escribe allí: «*Nuestra aparición en Holanda es comparable a una marcha victoriosa. Toda Holanda es ahora Dadá, porque en realidad siempre había sido Dadá. Nuestro público siente que Dadá existe y cree tener que gritar en Dadá, chillar en Dadá, susurrar en Dadá, cantar en Dadá, llorar en Dadá, regañar en Dadá. Apenas alguno de nosotros, portadores del movimiento dadaísta, había pisado el podio, se empezaban a despertar en el público los instintos dadaístas adormecidos y nos recibía con un lloriquear y chirriar de dientes. Nosotros éramos la improvisada banda de música dadaísta que les íbamos a tocar una pieza... Mientras los franceses encontraban una gran oposición en el Ruhr, en Holanda vencía Dadá sin oposición. La enorme oposición de nuestro público es Dadá y por ello débil*». Veinte años más tarde recordaba: «*En Holanda estábamos: Nelly, Theo van Doesburg, Huszar y yo. Tzara y Arp no vinieron. Huszar no era dadaísta, él presentaba una muñeca articulada al modo constructivista. Comenzamos en La Haya. Doesburg leyó un programa dadaísta muy sugestivo en el que se refería a que el dadaísta haría algo inesperado. En este momento yo, que estaba entre el público, me levanté y empecé a ladrar. Algunas personas se desmayaron y tuvieron que ser sacadas de allí, y los periódicos informaban que Dadá significaba ladrar. Inmediatamente recibimos contratos para Haarlem y Amsterdam. En Haarlem se vendieron todas las localidades. Yo recorrí la sala de tal manera que todo el mundo me pudiera ver mientras esperaban que comenzara a ladrar. Doesburg anunció de nuevo que yo haría algo inesperado. En esta ocasión resoplé por la nariz. Los periódicos escribieron que yo no ladraba, que solamente resoplaba. En Amsterdam se llenó el local de tal manera que el público pagó precios fantásticos para conseguir una localidad. Ni ladré ni resoplé. En esta ocasión recité *La Revolución*. Una señora no lo pudo soportar y tuvo que ser evacuada. Después tuvimos conferencias en Rotterdam, s'Hertogenbosch, Utrecht, Drachten y Leyden. Los trabajadores y estudiantes cantaron canciones holandesas. Los estudiantes nos invitaron a sus casas en Utrecht, Delft y Leyden para polemizar sobre Dadá. En Utrecht subieron al escenario, me regalaron un ramo de flores secas y un hueso sanguinolento y comenzaron a leer en nuestro lugar, pero Doesburg los lanzó al foso donde normalmente se coloca la música, y todo el mundo hizo Dadá. Era como si el espíritu dadaísta hubiera descendido sobre cientos de personas que repentinamente se sintieron como seres humanos*». Por cierto que Schwitters escribió sobre esta extraña gira las siguientes frases: «*Nuestro público dio al movimiento la directriz. Nosotros reflejábamos y éramos el eco del público ruidoso por su entusiasmo dadaísta. Y ahora reconoce usted por qué no queremos el dadaísmo. El espejo que indignado repele y rechaza el reflejo de tu apreciado rostro no te quiere, ama lo contrario. Y nosotros aspiramos al estilo. Nosotros reflejamos Dadá porque tenemos voluntad de estilo... En poco tiempo esperamos que nuestra labor, advirtiendo la enorme falta de estilo en nuestra cultura, despierte un fuerte deseo y una gran nostalgia de estilo. Entonces comenzará para nosotros la tarea más importante. Daremos la espalda al Dadá y ya solamente lucharemos por el estilo*».

Con esta dialéctica, intentaba Schwitters explicar los motivos de su transición del dadaísmo al *Stijl* y seguramente justificarse ante sí mismo. *Dadá* y *Stijl* convivieron, pero lo que sin duda alegró a Schwitters desde un principio fue que *MERZ* no se identificara totalmente con Dadá. La relación con Holanda dio aún más frutos. Al margen de los contactos ininterrumpidos con tipógrafos, arquitectos y artistas holandeses, Schwitters fue ocasionalmente colaborador en *De Stijl*, donde en 1926 publicó tres poemas fonéticos y en 1931 el último adiós dedicado al fallecido Theo van Doesburg. En reciprocidad, aparecieron en los cuadernos-*MERZ* artículos de Mondrian, Doesburg, Huszar, Rietveld, Oud, Van Esteren. Doesburg tradujo al holandés para «*MERZ I*» el poema de Schwitters *An Anna Blume*. De 1922 a 1929 se publicaron reproducciones y ensayos de Schwitters en la revista holandesa *i 10*, editada por el arquitecto del *Stijl* J. J. P. Oud (arquitectura), Willem Pijper (música) y Moholy-Nagy (cine y fotografía).

Las múltiples relaciones de Schwitters con la vanguardia holandesa y su excepcional aprecio hacia este país, hicieron que volviera frecuentemente a Holanda. Allí pasó junto con su mujer Helma, el verano de 1925, donde se encontró con sus amigos: Van Doesburg, los pintores Van Der Leek, Huszar y Lajos d'Ebneth, los arquitectos





17 Merzbild 1A El loquero, 1919

## Para Ana Flor\*

KURT SCHWITTERS

¡Oh tú, amada de mis 27 sentidos, te quiero!  
Tú, de ti, a ti, para ti, yo para ti, tú para mí, ¿nosotros?  
¡Esta declaración no tiene nada que ver aquí!

¿Quién eres tú, mujer desconocida? Tú eres ¿eres tú?  
La gente dice que tú no existes.  
Déjales hablar, ellos no saben de qué va la feria.

Tú llevas el sombrero sobre tus pies y te paseas sobre las manos,  
sobre las manos paseas tú.

¡Eh!, divide tus rojos vestidos en pliegues blancos,  
roja te quiero, Ana Flor, roja te quiero.

Tú, de ti, a ti, para ti, yo para ti, tú para mí, ¿nosotros?  
Esta declaración no tiene nada que ver aquí. ¡Arrojémosla a la fría brasa!

Ana Flor, roja Ana Flor, ¿cómo dice la gente?

Adivinanza:

1. Un pájaro tiene Ana Flor
2. Ana Flor es roja
3. ¿Qué color tiene el pájaro?

Azul es el color de tus cabellos amarillos,  
rojo es el color de tu pájaro verde.  
Tú, sencilla muchacha con su vestido de todos los días,  
tú, querido animal verde, ¡te quiero!

Tú, de ti, a ti, para ti, yo para ti, tú para mí, ¿nosotros?  
Esta declaración no tiene nada que ver aquí. ¡Arrojémosla a la caldera!

¡Ana Flor, Ana, A-N-A!

Deletreo tu nombre gota a gota.

Tu nombre gotea como la grasa de buey fundida.

Tú lo sabes Ana, lo sabes ya,  
se te puede leer también por detrás.

Y tú, la más hermosa de todas,  
tú eres por detrás como por delante:

A-N-A.

Gotas de grasa de buey caen acariciando mi espalda.

Ana Flor, a ti, animal de gotas,

¡yo - te - quiero!



\* NOTA: Del volumen editado por Ernst Schwitters: *Anna Blume und ich, Die gesammelten Anna Blume-Texte*.  
© Peter Schifferli. Edit. AG. *Die Arche*, 1965, Zurich.





Berlage, Van Esteren, Oud, Rietveld, Mart Stam. También Hannah Höch apareció allí de improviso y durante algunos días acudió también Ida Bienert desde Dresde. Iban frecuentemente a bañarse a Kijkduin, a casa de d'Ebneth, durante unos meses, donde coincidió también con Siegfried y Carola Giedion, con Moholy, con Hannah Höch y su amiga Til Brugmann. Allí nacieron trabajos como los relieves *Kleines Seemannsheim* (Pequeño hogar mariner) y *Cícero*. Ebneth vivió también en el mismo año, durante algunas semanas, en casa de Schwitters en Hanover y fue introducido por éste en el círculo de Herwarth Walden, quien organizaría una exposición de Ebneth, Arnold Topp y Schwitters en el Sturm. En 1927 Ebneth tomó parte, junto con Schwitters y Schlemmer, en una exposición itinerante. Igualmente en 1927 Schwitters, con su amigo Robert Michel y su mujer Ella Bergmann-Michel, viajó a Holanda, donde permaneció durante dos semanas. Con el matrimonio Michel, considerados como pioneros del collage en Alemania, le unía una vieja amistad. Schwitters pasaba frecuentemente algunas temporadas en el Schmelzmühle de aquéllos, en Eppstein, en el Taunus. Otras estancias en Holanda las realizará en los años 1929, 1931 y finales de 1934 (Schwitters vivió en casa de Hannah Höch, quien se trasladaría entre los años 1926 a 1929 a La Haya).

#### BAUHAUS

De parecida significación a la relación de Schwitters con el Stijl, era la que mantuvo con la Bauhaus de Weimar y Dessau, donde Van Doesburg había trabajado temporalmente en 1921 y donde en 1923 Moholy Nagy fue nombrado miembro del Colegio de Maestros de la Bauhaus. Con motivo del encuentro Dadá de Weimar, en 1922, participó en el Bauhauball (Baile de la Bauhaus), que se presupone fuera el auténtico motivo del viaje. La revista de Doesburg *Mecano* hablaba en relación al Meeting de Weimar de la *Injection du microbe vierge Dadá* en la Bauhaus (Tzara). En este mismo año, Schwitters contribuyó con una litografía para la *Carpeta II-Bauhaus* juntamente con otros trece artistas, casi todos pertenecientes al Sturm. Esta carpeta apareció en el mismo año de la *Carpeta I-Bauhaus*, dedicada a los maestros de esta Escuela. Es difícil asegurar con qué periodicidad da Schwitters conferencias en la Bauhaus. Al menos es demostrable que dictó una lección en el año 1925. Por lo demás, los intercambios eran de muy diversa índole. El mismo Schwitters anunció ocasionalmente como *MERZ 10* una *publicación-Bauhaus*, que no sería publicada nunca. En un prospecto de las *publicaciones-Bauhaus* de 1927, fue reseñada como *MERZ-Buch (publicación-MERZ)*. Moholy-Nagy incluyó, en 1929, trabajos de Schwitters en su *publicación-Bauhaus Del material a la arquitectura*. En su manuscrito sobre cine *Einmal ein Huhn, immer ein Huhn (Una vez una gallina, siempre una gallina)*, de 1924, incluyó una parte de la novela de Schwitters *Auguste Bolte*. También mantenía relaciones amistosas con los profesores de la Bauhaus, Marcel Breuer, Feininger, Klee, George Mueche, Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer. Con Feininger, Klee, Schlemmer y Moholy Nagy, Schwitters intercambiaba obras pictóricas.



#### LA REVISTA MERZ

Aun siendo tan intensos los contactos de Schwitters con los centros y personalidades del joven movimiento artístico, Hanover se mantuvo como centro de *su* movimiento *MERZ*. Este hecho adquirió especial significación en la revista *MERZ* que desde 1923 publicaba su editorial *MERZ*, anunciada por él incansablemente en otras revistas y en cualquier ocasión que se le brindara.

Como verdaderos números de una revista con continuidad se presentan solamente los cuadernos de pequeño formato números 1-2-3-4 y 6, cuya serie es interrumpida por una carpeta *MERZ* (número 3) con 6 litografías de Schwitters y una carpeta de Hans Arp con 7 *Arpaden* (número 5) y con 7 litografías de Arp. Los números monográficos llevan los siguientes títulos: Número 1: *Holanda Dadá*; número 2: *Nummer i*; número 4: *Futilidades*; número 6: *Imitatoren watch step* (el número 6 lleva, al mismo tiempo, en la contraportada, la denominación *Arp I* y el título *Propaganda y Arp*, y cada una de las mitades del cuaderno están dedicadas a *MERZ* o Arp). Todos los números del 1 al 6 aparecieron entre enero y octubre de 1923. En los estrechos cuadernos se encuentran colaboraciones de textos y obra gráfica de Schwitters, Arp, Van Doesburg, Hausmann, Hannah Höch, Huszar, Lissitzky, Moholy Nagy, Otto Nebel, Picabia, Picasso, Man Ray, Ribemont-Dessaignes, Rietveld, A. Segal, Spengemann, Tzara y otros.











En 1924 Schwitters elige un formato nuevo, el doble de un folio. Se publicaron los números 7 al 12. El número 7 y los números dobles 8/9 son los últimos cuadernos con carácter de revista. El número 7 se llamó *Tapshellft (Cuaderno torpe)* y contenía colaboraciones de Schwitters, Arp, Braque, Charchoune, Gropius, Höch, Spengemann y Tzara. El número 8/9 *-Nasci-* aparece, bajo la redacción conjunta de Schwitters y Lissitzky, como un cuaderno programático de la forma constructiva, con reproducciones de Schwitters, Achipenko, Arp, Braque, Leger, Lissitzky, Mies van der Rohe, Mondrian, Oud, Man Ray y Tatlin. El número 11 se llamará *Typoreklame (Anuncio tipográfico)* y trata el tema del diseño publicitario. *MERZ-10*, anunciado ocasionalmente por Schwitters como publicación de la Bauhaus, no apareció. A partir del *MERZ-12* cambian radicalmente los formatos y la revista adquiere el carácter de una serie de escritos de publicación irregular. *MERZ-13* es la *Lautsonate (Sonata fonética)* grabada en disco. Los números 12 (*Der Hahnepeter*), 14/15 (*Die Scheuche*) y 16/17 (*Die Märchen vom Paradies*) son los libros de cuentos de Schwitters *Märchen unserer Zeit*.

Para los números 12 y 16/17 se reconocen como autores a Schwitters y a Käte Steinitz. Para *MERZ-14/15*, como tipógrafos, Käte Steinitz y Theo van Doesburg. *Der Hahnepeter* es incluido como primer capítulo en los *Märchen Paradies*, que en adelante también aparecerán en algunos números del *Sturm*. Como editorial de los libros de cuentos hace su aparición, por primera vez, en lugar de la editorial *MERZ*, la editorial Aposs, fundada por Schwitters como editorial del libro infantil. Esta fue transformada, pero sólo por poco tiempo, en una editorial de temas de arquitectura. La única publicación en este campo fue un libro de Ludwig Hilberseimer sobre *Gross stadtbauten (Edificios de la gran ciudad)*, aparecido en 1925 en la serie interrumpida *Nueva Arquitectura*, y que aparece al mismo tiempo, como número 18/19, en la revista *MERZ*.

En 1927 publicará Schwitters, con motivo de su *Grosse Merzausstellung (Gran Exposición MERZ)*, exposición itinerante por varias ciudades alemanas, el *Catálogo MERZ-20* con una relación de las obras expuestas, algunas reproducciones y poemas y comentarios sobre su creación artística. *MERZ-21* es el primer *Veilchenheft (Cuaderno de Violetas)* que incluye los relatos *Die zoologische Gartenlotterie (La lotería zoológica de jardín)* y *Schacko*, así como el *Scherzo* de la *Ursonate* y una extensa autodescripción: *Ich und meine Ziele (Yo y mis metas)*. En este número es anunciado *MERZ-22 Entwicklung (Evolución MERZ-22)*. Los números 22 y 23 no aparecerán. Hasta 1932 no dejará Schwitters de editar su *MERZ-Publikation*, siendo la última el número 24: *Ursonate*.

#### TIPOGRAFIA Y PUBLICIDAD

El motivo de que Schwitters se convirtiera profesionalmente en diseñador publicitario y tipógrafo, hay que buscarlo no solamente en la necesidad de obtener ingresos sino también en su inclinación por los elementos tipográficos operantes en su Arte-MERZ. Además, él disponía de una creativa capacidad lingüística de la que hacía uso para la publicidad. Si, esta fuerte inclinación al anuncio publicitario, para vender su propio producto, había nacido ya con él y era también un elemento estilístico, sobre todo literario, de su producción. El interés por el grafismo publicitario estaba en el ambiente.

Precisamente firmas de Hanover como Bahlsen y Günther Wagner (Pelikan), fueron de las primeras empresas que dieron un gran valor al grafismo artístico publicitario. Spengemann, amigo de Schwitters, fue de 1912 a 1914 el Director publicitario en la Fábrica Pelikan, para la que más tarde trabajarían también Lissitzky y Schwitters. El interés de Schwitters por la tipografía recibió un fuerte impulso a través de Doesburg, Moholy Nagy y Lissitzky. Los cuadernos aparecidos desde 1923, de la revista *MERZ*, estaban, elaborados tipográficamente con gran minuciosidad. Ya en el cuarto número imprimió algunas tesis de Lissitzky sobre *Topografía o tipografía*. Junto con Lissitzky publicó el número doble 8/9 de *MERZ Nasci* cuya conformación tipográfica es original, total o parcialmente, de Lissitzky. *MERZ II* estaba finalmente dedicado primordialmente a preguntas sobre tipografía y publicidad.

Schwitters montó en estos años su propia agencia publicitaria a la que llamó *MERZ-Werbezentrale (Central MERZ de Publicidad)*. En el cuaderno *Typoreklame (MERZ II)* y en otras muchas publicaciones extranjeras anunció: «*Si quiere usted diseñar su pro-*





paganda, remitase con toda confianza a la Central MERZ de Publicidad, Hanover, Waldhausenstr. 5. Suministra modernos carteles, marcas de imprenta, ajuste tipográfico en envolturas, catálogos, anuncios, textos, anuncios luminosos, anuncios fotográficos, etc...». Con un pequeño folleto: *Diseño publicitario*, introducido en un sobre con el encabezamiento *Publicidad-MERZ*, hacía su propia propaganda. Este folleto exponía una sistemática de la tipografía publicitaria y contenía de nuevo las tesis de Lissitzky. En el número extra *Tipografía del Sturm* de 1928, publicó sus planteamientos acerca de la *Tipografía configuradora*.

En consecuencia, Schwitters trabajó desde casi 1923 como asesor publicitario y grafista para una serie de firmas de Hanover como la fábrica de pastas H. Bahlsen, Günther Wagner (Pelikan), empapelados Nortá, Hijos Weise (Fábrica de Bombas de Agua) en Halle, Philips y en otras firmas foráneas. Además diseñó impresos como papel para correspondencia, tarjetas postales, anuncios de periódico, proyectos escénicos, entradas para espectáculos, cuadernos de notas escolares y otros proyectos para la ciudad de Hanover. Para los transportes urbanos compuso unos slogans que se hicieron muy populares en Hanover. En el otoño de 1929 surgió en Karlsruhe, bajo la suprema dirección de Walter Gropius, y con la participación de nombrados arquitectos modernos del país y del extranjero, la conocida *Dammerstock-Siedlung (Colonia Dammerstock)*. Varios encargos gráficos relacionados con ella se los traspasaron a Schwitters, desde un encabezamiento de carta a un catálogo de exposiciones. Esto tuvo como consecuencia inmediata que Schwitters fuera requerido por la ciudad de Karlsruhe como asesor publicitario. Durante este tiempo estuvo viajando constantemente entre las dos ciudades. En 1927 fundaron Schwitters, Vordemberger-Gildewart, César Domela y Moholy Nagy el *Círculo de los nuevos diseñadores publicitarios*, después de las discusiones previas llevadas a cabo en la *Schmelzmühle (Molino de fundición)*, en Eppstein, del matrimonio Robert y Ella Michel-Bergmann, debates dirigidos por el propio Schwitters. Miembros de este círculo fueron, aparte de los fundadores, Georg Trump (Bielefeld) Max Burchartz (Essen), Piet Zwart (La Haya), Robert Michel (Frankfurt), Hans Leistikow (Frankfurt), Willi Baumeister (Stuttgart), Jan Tschichold (Munich, más tarde Basilea), Walter Dexel (Magdeburg), Paul Schuitema (Rotterdam), Baurat Meyer (Frankfurt). Schwitters escribió a este respecto: «*Esperamos poder convencer a los consumidores de publicidad, cada vez en mayor medida, que el diseño nos da el valor de un artículo publicitario*». En agosto de 1929 y en la *Exposición Extra de la Nueva Tipografía*, celebrada en Magdeburg, tomaron parte, como invitados, entre otros, Herbert Dayer (Charlottenburg), Cassandre (Paris), Van Doesburg (Paris), John Heartfield (Berlín), Ludwig Kassak (Budapest), Moholy-Nagy (Berlín) y Molzahn (Varsovia). También tuvieron lugar otras exposiciones del *Círculo*. Schwitters pertenecía ya a la dirección del movimiento *Nueva Tipografía*, lo que se manifestó en su colaboración en 1930 con los hermanos Rash en el libro que publicaron: *Gefesselter Blick (Mirada encadenada)*. También fueron recogidos trabajos de Schwitters en manuales básicos sobre tipografía como el de Tschichold *Die neue Typographie* y *Eine Stunde Druckgestaltung*. En 1923 Hans Richter y Werner Graeff fundaron la revista *G*, con el subtítulo *Material para el diseño elemental*, cuyos redactores, eran hombres como Richter, Graeff, Lissitzky, Mies van der Rohe y Kiesleer. La revista, que apareció hasta 1924 en cinco números, se ocupaba de cuestiones sobre las artes plásticas, la arquitectura, el cine, el urbanismo, la moda, la técnica y la fotografía. El Grupo *G* expuso, en 1924, en la Sociedad Kestner de Hanover. De Schwitters, apareció en la revista el artículo *Lírica consecuente* y su primera fotografía de la *Construcción-MERZ*.

#### ARQUITECTURA

Schwitters se ocupó ampliamente de la arquitectura durante estos años. En su gira por Holanda, durante los años 1922-23 le impresionó vivamente la manera de construir de los arquitectos jóvenes holandeses. Ya en el primer número *MERZ*, escribió extensamente sobre ello. En *MERZ II* publicó un espacio fabril. En *MERZ 3* una tumbona de Rietveld y un hall de Oud y van Doesburg. En *MERZ 6* el Monumento a la Internacional Rusa del constructivista Tatlin. En *MERZ 7* un proyecto arquitectónico de Gropius. En *MERZ 8/9*, edificios de Oud y Mies van der Rohe. En 1927 y 1929, editó dos artículos fundamentales sobre arquitectura en la revista holandesa *i 10*. También la dedicación prestada a la colonia de Dammerstock, en Karlsruhe, en 1929, era síntoma de su interés por cuestiones arquitectónicas que le llevó a contactar personal y amistosamente con los representantes dirigentes de la nueva arquitectura. En 1925 comenzó







con *Grosstadtbauten* de Hilberseimer, *MERZ 18/19*, la serie Nueva Arquitectura en su editorial Aposs cuya publicación se interrumpiría más tarde. Finalmente hay que mencionar también su propio *Merzbau* comenzado en su casa de Hanover, en los primeros años veinte, que era más una escultura espacial impresionante que una formación arquitectónica.

#### EL ESCENARIO

Durante estos años dedicó gran atención a la reforma escénica, muy discutida en los círculos de la vanguardia del momento. Schwitters estaba en comunicación con hombres como Schlemmer, Schroyer y Huszar. Expuso sus planteamientos sobre las cuestiones referidas al *escenario MERZ* y a su posterior «escenario normal» en *Anna Blume*, en el *Sturmbühne (escenario Sturm)*, en *MERZ* y en otros lugares.

#### LA FOTOGRAFIA

También le interesaba vivamente la fotografía como medio de una nueva forma de visualización. Ocasionalmente mostraba en exposiciones sus trabajos fotográficos. En consecuencia estuvo representado en 1929 en la exposición del Werkbund-Ausstellung *Cine y Foto*, en Stuttgart, con fotografías, fotogramas y fototipografías.

Tocó otros campos marginales del arte como la moda, a la que estaba proyectado dedicarle un número, nunca publicado, de la editorial Aposs.

A través de todas estas actividades, Kurt Schwitters estaba implicado en el variadísimo espectro de fuerzas vanguardistas, tanto dentro como fuera de Alemania. Este entretejido de relaciones se basaba fundamentalmente en conocimientos personales, muy cuidados por Schwitters, así como en exposiciones y publicaciones. A esto se sumaban las *Matinales MERZ* y las *Veladas MERZ* que él organizó con regularidad en Hanover, así como en otras ciudades de Alemania y del extranjero. Por todas partes ganaba amigos y muchos fueron invitados a Hanover: en la Sociedad-Kestner, junto a los abstractos de Hanover y sobre todo en su casa de la Waldhausenstrasse, donde, con el tiempo, un sinnúmero de personas iban y venían. Schwitters vivía lleno de entusiasmo, continuamente estimulado y estimulante dentro de este mundo fluctuante de relaciones personales y amistades de tal manera que su total aislamiento vivido años más tarde en Noruega, tuvo que atormentarle. Su mayor éxito lo tuvo alrededor del año 1920, en Alemania. Si echamos una mirada por las revistas de arte alemanas de primer orden veríamos que su nombre ya no estaba en primer plano: los expresionistas, convirtiéndose poco a poco en históricos, ocupaban el espacio más amplio y los pintores de la *Neue Sachlichkeit (Nueva objetividad)* encontraban de manera creciente una publicidad que no estaba en relación con su importancia. Los abstractos habían sido segregados de este ámbito y tenían sus propios canales de difusión, donde por cierto Schwitters elevaría de nuevo su voz. Una de las publicaciones más memorables del momento fue el número sobre los *Ismos* que publicaron Arp y Lissitzky y que daba una visión sobre las nuevas corrientes, incluyendo a *MERZ*. Por lo demás tuvieron lugar como siempre exposiciones, en las que Schwitters participaba bajo la égida del Sturm. Significativas fueron las exposiciones de Schwitters en 1924, en la Sociedad-Kestner de Hanover y en 1925 en el Sturm de Berlín. En 1927 publicó Schwitters el *Catálogo MERZ N.º 20*, con una relación que abarcaba 150 obras de la *Gran Exposición MERZ de 1927* que viajó por numerosas ciudades alemanas. En la *Gran Exposición de Arte*, de Berlín, en 1928, organizada por el Sindicato de las Asociaciones de Artistas de Berlín, Schwitters mostró una colección de 44 trabajos. Los museos permanecían, por así decirlo, cerrados para Schwitters. La adquisición más importante hecha por un museo, fue *MERZBILD*, que fue adquirido ya por Paul F. Schmidt en 1920 para el Museo Municipal de Dresde. Dörner mostró en el *Kabinett der Abstrakten (Gabinete de Abstractos)*, en Hanover, un collage. Otros collages fueron adquiridos por colecciones de museos que, posteriormente, serían retirados durante el Tercer Reich. Alemania se encontraba en una época de incipiente crisis económica y política. Sólo por esta razón, un artista como Schwitters tenía que extender sus relaciones al otro lado de la frontera alemana.





## EL EXTRANJERO



Con el extranjero, Schwitters, se mantuvo en contacto continuo desde el final de la guerra. La relación con Zurich se había relajado durante la época Dadá, especialmente cuando el círculo dadaísta local se disolvió, trasladándose Arp y Tzara a París y Hülsenbeck a Berlín. El contacto más intensivo de Schwitters, fue con Holanda. A Praga, ciudad donde había pasado diversas temporadas durante su época de academia en Dresde, fue, junto con Hausmann y Hannah Höch, para dar unas conferencias, volviendo posteriormente en 1926 y 1928. En 1924 publicó unos artículos en las revistas técnicas *Pasmo* y *Fronta* y uno más en la revista polaca *Blok*. El vanguardista húngaro Ludwig Kassek publicó entre los años 1920 y 1923 varios textos, poemas y cuadros de Schwitters en su revista *MA*. En Viena contactó, en diferentes ocasiones, con Schwitters y allí publicó Kassac, junto con Moholy-Nagy, en 1922, el libro de los nuevos artistas con dos reproducciones de Schwitters. Tanto la revista *G*, de Hans Richter, como el *Círculo de los nuevos diseñadores publicitarios*, crearon nuevos contactos. Pero sobre todo el nombre de Schwitters consiguió traspasar las fronteras a través de los actos organizados por el Sturm. Excepcionalmente fueron compradas sus obras por coleccionistas europeos, con la salvedad del coleccionista sueco Gabrielson (Goteburg) que en 1922 compró una colección de arte alemán de los años veinte e incluyó el *Kirschbild* (*Cuadro de las cerezas*), de Schwitters.

## AMERICA

De importancia fundamental tanto para Schwitters como para muchos otros artistas europeos, fue la actividad en favor del arte realizada durante largos años por Katherine S. Dreier en los Estados Unidos. Era directora de la *Société Anonyme* fundada por ella, Marcel Duchamp y Man Ray en 1920 en Nueva York, la ciudad de América más importante para el arte moderno, sobre todo el abstracto, donde se desarrolló la memorable *Armory Show* de 1913 y se fundaron el Museo de Arte Moderno en 1929 y la Fundación Solomon R. Guggenheim en 1937. La activa y excepcional promotora de la modernidad en los Estados Unidos viajó por Europa, visitó a los artistas y compró sus obras, dando, en cierta ocasión, en 1920, una conferencia en la sede de los «abstractos de Hanover», cuyos miembros, Schwitters y Buchheister, exponían frecuentemente en la *Société Anonyme*. Las obras de Schwitters se expusieron allí, por primera vez, en 1920. Posiblemente fue la *International Exhibition of Modern Art* de 1926 el acto más importante que organizó la señora Dreier para el Brooklyn Museum y en la que fueron expuestas 307 obras de artistas de 23 países. Katherine S. Dreier había reproducido en 1923 una obra de Schwitters en su libro *Western Art and New Era*. En el año 1936, puso a disposición de Alfred H. Barr, obras de Schwitters para dos significativas exposiciones del Museo de Arte Moderno: las inolvidables *Kubism and Abstract Art* y *Fantastic Art Dada-Surrealism*. De gran interés fue que Marcel Duchamp, cofundador de la *Société Anonyme* visitara a Schwitters en Hanover, visita de la que el mismo Schwitters no hace referencia alguna. En 1935, compraba el Museum of Modern Art la primera obra de Schwitters. Treinta años más tarde poseería 30 obras de él. En 1948, tuvo lugar una exposición en la Galería Pinacotheca, que de forma inesperada se convirtió en la primera exposición conmemorativa de Schwitters. De esta manera obtuvo un lugar en la conciencia americana y en las entidades de exhibición más avanzadas de los Estados Unidos, lugar que en Europa le había sido denegado durante años.

## PARIS

En París, la influencia de Schwitters se limitaba a un círculo muy reducido, el que defendía en esta ciudad el arte abstracto. Amigos como Arp, Tzara y el matrimonio Van Doesburg, eran los puntos de apoyo más importantes. Es sorprendente que un hombre como Wilhelm Uhde, que se mantenía al margen de este círculo, recomendara a Schwitters, en una entrevista realizada en 1926, como uno de los seis pintores alemanes más importantes del momento. En primer lugar, eran las revistas las que en París defendían el arte abstracto. Uno de los hombres más activos fue el pintor y escritor de arte Michel Seuphor, que ya en 1924 se había ganado a Schwitters para su revista de Amberes *Hot Oversight*. En 1927 incluyó colaboraciones suyas en el primer y único número de los *Documents de l'Esprit Nouveau*, publicados por él y por Paul Dermée.





28 El cuadro de Bäumer, 1920

De especial significación fue que Seuphor incluyera artículos de Schwitters en los dos primeros números de *Cercle et Carré*. También estuvo representado en la exposición del mismo nombre en la Galerie 23 de París en el año 1930. En 1932, se formó, del círculo de los mismos artistas, el grupo *Abstraction Création-Art non Figuratif* y una revista que llevaba el mismo nombre. Schwitters era miembro del grupo, sus trabajos fueron reproducidos en los cuadernos de 1932/34, entre ellos fotografías de sus construcciones MERZ.

Con los surrealistas Schwitters no tuvo ninguna relación a pesar de su amistad con Tzara. Los esporádicos encuentros con André Breton se desarrollaban bajo grandes dificultades idiomáticas. Schwitters estuvo dos veces en París, en 1927 y en 1936, donde fundamentalmente trataba con Theo y Nelly van Doesburg y Hans Arp. En 1936 vivió en la casa de Arp en Meudon, donde conoció a Mondrian.

SUIZA

Hacia finales de los años veinte Schwitters arraigó en Suiza, después de haber participado en 1919 en la publicación Dadá *Der Zeltwes* de Zurich. En Basilea, Berna y Zurich, tenía y ganó nuevos amigos. La Kunsthau de Zurich organizó en otoño de 1929, una exposición muy importante, seleccionada por Sigfried Giedion: *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik (Pintura y escultura abstracta y surrealista)* en la que Schwitters estuvo representado con una serie de cuadros y esculturas MERZ y collages. El matrimonio Giedion organizó una Kunsthau-Soirée, en la que Arp y Schwitters recitaron sus propios poemas. Schwitters encontró en Sigfried Giedion, y especialmente en Carola Giedion-Velcker, unos apasionados defensores incluso hasta después de su muerte. En 1929 y 1936, fue su huésped. En una de sus visitas recitó sus poemas también en el Teatro Municipal.



Schwitters estuvo relacionado especialmente a través de sus amigos Jan Tschichold y Oskar Müller-Widmann. Jan Tschichold, uno de los representantes más renombrados de la Nueva Tipografía, era miembro del Circulo de los nuevos diseñadores publicitarios, cuyo presidente era Schwitters. Este, fue invitado a participar en diversas exposiciones del Museo de Artes y Oficios de Basilea, en una época en que su actividad expositiva estaba determinada por el futuro director del Museo de Arte, Georg Schmidt. Entre enero y febrero de 1937, el Salón de Arte de Basilea mostraba, en su exposición *Constructivista*, algunos collages de Schwitters. En casa de Müller-Widmann, que albergaba una importante colección de Arte Concreto, dio dos veladas de conferencias. A la primera de ellas, en diciembre de 1937, asistió Arp. Schwitters compuso entonces su poema *Basilea*.

#### ALEMANIA

Ya en ese tiempo se había instalado en Alemania el oscuro régimen del terror. Hanover, sin embargo, se había hundido mucho antes de 1933 en su viejo provincianismo. Dejó de ser centro de irradiación para las fuerzas vanguardistas en los tardíos años veinte. El mismo Schwitters ejercía de grafista de segunda. En la prensa diaria publicó, hasta 1933, numerosos relatos cortos y seguía ofreciendo tanto como antes sus veladas *MERZ* en la Waldhausenstrasse, en las que a menudo se bailaba, pues Schwitters bailaba con pasión. A su círculo de amistades pertenecía sobre todo el matrimonio del Doctor Steinitz. Con Käte Steinitz trabajó intensamente en el *Hahnepeter (El Gallo Pedro)*, en el *Märchen van Paradies (Cuentos del Paraíso)*, en el *Scheuche (El Espantajo)* y en un libreto para la extraña ópera *Zusammenstoss (El Choque)*. Esta ópera ganó el segundo premio de un concurso para libretos de ópera en Viena. También llegó a componer algunos fragmentos musicales, pero nunca llegó a completarla y mucho menos a representarla. Al final de la época hanoveriana se organizaron dos fiestas en las que Schwitters participó decisivamente. El 7 de enero de 1928 tuvo lugar la *Zinnoberfest (Fiesta del Cinabrio)*, para la que se publicó un escrito con diferentes textos y poemas de Schwitters, Steinitz, Spengemann y otros, además del cuplé compuesto por Giesecking: «¡Ay, cómo está el mundo de limpio y de brillante...!». El 8 de diciembre de 1928, organizó la Federación de Asociaciones Técnico-científicas de Hanover la *Fest der Technik*. De la confección de la correspondiente revista musical, se encargaron Schwitters y Käte Steinitz. Esta llevaba el título *Con la ayuda de la técnica*; los textos procedían en parte de Schwitters y Käte Steinitz y la música de Walter Giesecking. Resulta paradójico, como relata el cronista de Schwitters, que los últimos acontecimientos de su estancia en Hanover fueran precisamente alegres fiestas, pero lo singular de éstas subraya el hecho de que Schwitters apenas ocupaba un lugar en la realidad alemana de 1930. Incluso su admisión en el PEN-Club, en 1930, no cambió esta situación.

En 1933 comenzó en Alemania la dominación de los Nacionalsocialistas. Schwitters no pudo ser perseguido ni por motivos raciales ni políticos; sin embargo, como artista, fue para los nuevos gobernantes *una espina clavada en el ojo*. La vida en Hanover se hizo para él cada vez más peligrosa, especialmente cuando en 1936, su amigo Christof Spengemann fue condenado por haberse manifestado políticamente como Socialdemócrata. En 1937 se puso la situación muy seria; obras de Schwitters fueron expuestas, para vergüenza pública, en la exposición *Arte Degenerado*, en Munich, entre ellas el *Merzbild*, hoy desaparecido, posiblemente destruido, y que en su momento dio nombre al Arte-MERZ. Las obras de Schwitters fueron retiradas de los museos alemanes.

#### NORUEGA 1937-1940

A comienzos del año 1937 Schwitters abandonó definitivamente su país junto a su hijo Ernst, para no regresar jamás. Inmediatamente después de su marcha la Gestapo intentó detenerle en su casa de la Waldhausenstrasse. A la semana de su exilio tuvo la suerte de encontrar una vivienda en Lysaker, situada a pocos kilómetros de Oslo, junto al fiordo de Oslo. Su mujer se reunió con ellos en mayo, pero regresó en julio de nuevo a Hanover, para administrar el patrimonio familiar. Hasta el comienzo de la guerra ella pasaba varios meses al año en Noruega. Murió en 1945, sin haber vuelto a ver a Schwitters. En Lysaker, Schwitters vivió con su hijo hasta la huida a Inglaterra, en 1940. Finalizada la guerra regresaría de nuevo a la misma casa. En mayo de 1938 escribió





en una carta: «*Fue para nosotros una época muy difícil... hemos tenido mucho trabajo, muchos problemas, lo que en realidad está sucediendo no lo sé todavía muy bien, pero resulta más abarcable, más fácil. Me he distanciado de Hanover. Helma tiene las casas y vive allí; yo vivo con Ernst en Oslo, por el momento, también con mi madre, que nos lleva la casa. Helma nos ha enviado muebles, de tal manera que ya no vivimos tan rudimentariamente. Mi piano de cola también está aquí y en la montaña tengo terminada la estructura de mi estudio.*».

El primer viaje de Schwitters a Noruega tuvo lugar en el año 1929, después de que Hannah Höch le hablara con gran entusiasmo de este país. Tomó parte en un crucero que le condujo hasta Spitzbergen. Estaba maravillado con el paisaje noruego. En 1930 viajó con su familia por todo el país. Entre 1931 y 1932 tuvo una estancia más prolongada en Noruega. Estuvo en Loen, Olden y, sobre todo, en Djupsvasshytta, situado a más de 1.000 metros de altura. Se pagaba sus estancias pintando cuadros para los hoteles donde vivía y vendía además paisajes a los turistas. En Djupsvasshytta residió desde entonces varios meses al año, hasta 1939. En 1932 estuvo por primera vez en Molde, junto al fiordo de Molde, en una de las islas más hermosas y extensas del fiordo, la Isla Hjertoy. Allí alquiló una vieja herrería (*por 99 años*) que se acondicionó muy sencillamente. Los meses de verano los pasaba junto al mar, en Molde, y parte en las montañas, en Djupsvasshytta. Aquí, gracias al influyente y excepcional paisaje, pintó casi exclusivamente, y en Molde también, abstracto.

A pesar de que amaba tanto a Noruega, especialmente su paisaje, Schwitters, durante toda su vida, consideró Alemania, y en especial Hanover, como su patria, aunque hubo momentos en los que incluso rechazó utilizar la lengua alemana. El clima espiritual, tan vivaz, de los años veinte, en el que su obra se desarrolló y en el que él había influido, había sido destruido por un golpe brutal. Sufrió sus consecuencias cuando todavía vivía parte del año en Hanover. «*Se puede trabajar, pero no influir*», escribió en cierta ocasión. Toda su vida estaba basada en el influjo, y mientras la vida espiritual se mantuvo en Europa, no se interrumpieron sus contactos epistolares, aun después de su definitivo exilio. A partir de entonces, vivió en la periferia del Continente, aislado en un mundo extraño donde tenía que solicitar continuamente el permiso de residencia sin estar completamente seguro de su concesión. Aunque durante cierto tiempo mantuvo relaciones con personas, revistas y galerías, en Europa y América, sin embargo estaba desconectado de todo lo que en estos años anteriores a la guerra, había sido la vida espiritual de Europa. En este país elegido por él su obra no tenía ninguna resonancia. En febrero de 1934 tuvo lugar una exposición de sus obras en la *Galería Blomquist*, en Oslo, la única que se organizó en Noruega. Fueron expuestos exclusivamente cuadros naturalistas. Schwitters consiguió vender tres cuadros y recibió algunos encargos de retratos. En 1936 participó en una exposición internacional en Oslo sin que se le prestara ningún tipo de atención. Ningún museo, ningún crítico, ninguna revista se interesó por él. Intentó exponer su obra en el Salón Anual de Otoño de Oslo, y fracasó. Su solicitud para entrar en el PEN-Club, en calidad de socio y al que había pertenecido en Alemania, fue rechazada. Se planteó la idea de emigrar a los Estados Unidos durante los años 1939/1940, pero ya era demasiado tarde. En la primavera de 1938, consiguió el envío a Lysaker de la mayoría de los trabajos que había dejado en Hanover. Schwitters estuvo especialmente deprimido durante los primeros años del exilio. Sobre todo le dolía separarse de su construcción *MERZ* de Hanover que consideraba como la obra de su vida. Su hijo le convenció para que comenzara en Lysaker una nueva construcción *MERZ*. Padre e hijo erigieron juntos una estructura de madera a pocos metros de su casa, situada en una ladera. Schwitters trabajó en la conformación de la *segunda Construcción MERZ* con gran dedicación. El artefacto tuvo que ser abandonado antes de ser terminado, a causa de la invasión alemana en 1940. (El 25 de febrero de 1951, seis años después de finalizada la guerra y más de dos años después de la muerte de Schwitters, mientras jugaban unos niños, fue incendiada la construcción *MERZ* de Lysaker, destruyéndose totalmente).

La vida externa de Schwitters y su actividad artística volvieron, en esta etapa, a ser divergentes después de permanecer en perfecta simbiosis durante quince años. Su vida ya no estaba determinada por la actividad plástica ni por su participación en el mundo artístico. Fuerzas externas dirigían su existencia hacia un futuro incierto. Describir su camino desde entonces supone describir la vida a partir de los hechos exógenos y no por sus manifestaciones plásticas.







33 Cajita de marquetería «Anna», 1920/21

Una melancolía creciente domina la última década de su vida, y el humor, que nunca abandonó definitivamente a Schwitters, adquirió un carácter incisivo e hiriente. En 1946 escribe a Spengemann: *«La meta es seria, el camino sarcástico, lleno de humor, un juego. Así es la vida de todo hombre que vive sin una presión exterior. Todos jugamos hasta que la muerte viene a buscarnos»*. También a su creación plástica le alcanzaba cada vez más este tono trágico e incluso una fragilidad artística que se hacía cada vez más visible: el estímulo cotidiano que para su creación había sido tan fructífero, le faltaba absolutamente ahora. El nueve de abril de 1940 comenzó la invasión de las tropas alemanas en Noruega. Schwitters y su hijo, que se había casado y que trabajaba como fotógrafo, huyeron el mismo día del ataque al aeropuerto de Oslo, situado en las proximidades, y un día antes del registro realizado por la Gestapo en su casa de Lysaker. Durante los dos meses de huida, siempre en dirección Norte, fueron detenidos dos veces acusados de ser espías alemanes y posteriormente puestos en libertad. Ernst Schwitters relata estos acontecimientos así: *«A pesar de este duro destino, Kurt Schwitters no perdió nunca totalmente su cálido humor, y aquellos días y semanas de larga huida hacia el mar y hacia el interior por una Noruega en lucha, con una escultura de madera de abedul, con una navaja en el bolsillo y dos ratones blancos cobijados en una caja de cartón, fueron inolvidables. La escultura fue terminada durante la huida. Los ratones blancos aparecían inesperadamente en ocasiones poco oportunas, y esto y el fuerte acento alemán de Schwitters al hablar, hizo que pronto se oyeran oscuras habladurías sobre guerra bacteriológica...»*

#### I N G L A T E R R A 1940-1948 (Internamiento)

En Inglaterra comenzó para Schwitters, como ciudadano alemán, una larga odisea de diecisiete meses por campos de concentración. Aproximadamente diez días estuvo recluso en una prisión militar escocesa en Middlethearn, al Sur de Edimburgo; posteriormente estuvo catorce días en un colegio de esta ciudad, seis semanas en un campo de concentración en la ciudad de York y cuatro semanas en un campo de Manchester. Poco después fue separado de su hijo, quien encontró pronto un trabajo como Director del Departamento de Exposiciones en la Oficina de Información del Gobierno Noruego en el exilio. Hasta el otoño de 1941, Schwitters estuvo recluso en un campo de Douglas, en la Isla de Man. Se le acondicionó, con gran deferencia, un estudio en una buhardilla fuera del campo. Allí pintaba, pegaba, montaba y modelaba. En este campo estaban alojados fundamentalmente alemanes, a quienes hizo numerosos retratos. Esta situación le hizo sentirse de nuevo entre los suyos y le dio ánimos para organizar conferencias e incluso veladas *MERZ*.

#### LONDRES

En otoño de 1941 fue puesto por fin en libertad. Se traslada a casa de su hijo, en Londres, en St. Stephen's Crescent. En 1942 realiza un nuevo traslado a una casa de un barrio periférico de Londres, Barnes, donde Schwitters pasó el resto de la guerra hasta el otoño de 1945. *«Primeramente vivimos en el Oeste de Londres y más tarde en Barnes, un barrio periférico... Ernst y yo vivíamos en una casa de siete habitaciones. Yo me encargaba de la limpieza, la cocina, los dos huertos y a veces podía también pintar. Hacía retratos para poder sobrevivir y pintaba y modelaba abstracto. Ambas cosas sigo haciéndolas todavía»*. En cierta ocasión dijo también: *«Vivo de pintar retratos, pero en Inglaterra no está permitido que las pinceladas se destaquen en la superficie del cuadro, yo pinto con pinceladas y por esta razón tengo dificultades»*.

Artísticamente Schwitters no pudo integrarse en Londres. Solamente algunos artistas le conocían y le prestaban su admiración, sobre todo Roland Penrose, Herbert Read y el surrealista belga E. L. T. Mesens. De los pocos amigos que encontró en Londres, hay que mencionar al escultor Naum Gabo. En 1944, Schwitters realizó una exposición en la Galería de Arte Moderno de Jack Bilbo, donde expuso composiciones, collages





35 Cuadro con ramificaciones espaciales - Cuadro con 2 perros pequeños, 1920/39



y esculturas. Tuvo poca resonancia y escasas ventas. Herbert Read escribió en su prólogo: *«Es uno de los artistas más primitivos del movimiento moderno y su exposición, así lo espero, será aceptada por todos como un reconocimiento póstumo de este hecho»*. Aun después de la guerra Schwitters se quejaba: *«Aquí se siente uno, con respecto al arte abstracto, como si fuera una interrogación; en América, sin embargo, como un signo de admiración. En Londres nadie tiene interés por el arte de calidad; los extranjeros saben lo que es arte y únicamente existe un crítico de personalidad: Herbert Read»*. En 1947, E. L. T. Mesens organizó, en la Galería de Londres, dos veladas MERZ, a las que invitó a dos señores de la B. B. C. con la esperanza de que se animaran a realizar una grabación de la *Ursonate*. Sin embargo abandonaron el acto antes de que hubiera terminado. Cuando al final de la guerra, la vida artística de Schwitters se fue reactivando, éste vivía ya lejos de Londres, de tal manera que apenas se le recordaba en la capital. En 1950 Mesens organizó en la Galería de Londres una exposición conmemorativa en honor del artista fallecido dos años antes, bajo el título: *An Homage to Kurt Schwitters*. Cuidó muy poco su contacto con los círculos de emigrantes alemanes. En 1946, la Unión de Cultura Libre Alemana publicó el cuaderno Pequeña Colección, poemas, relatos y reproducciones de diferentes artistas y autores; entre las reproducciones, acompañadas por una pequeña de Oskar Kokoschka, se encuentra la escultura *Cícero* de Schwitters. Ocasionalmente también participó en los actos del PEN-Club, de Londres.



En 1944 sufrió una dura gripe y una ligera apoplejía, paralizándole transitoriamente una parte de su cuerpo que le provocó dificultades en el habla. Schwitters intimó con su enfermera Edith Thomas, a la que llamaba Wantee y con la que convivió hasta su muerte. En 1946 escribía a Spengemann: *«En Londres sufrí una apoplejía de la que no estoy totalmente restablecido. Como efecto secundario tengo ahora la tensión alta. Desde que sufrí este ataque, me atiende una muchacha inglesa, Wantee. Ella me ha salvado la vida con sus cuidados durante la gripe. Vivimos muy felices juntos, y como chicos mayores no tenemos problemas. Wantee tiene buen ojo crítico para el arte, incluso abstracto... ella sabe cómo he de comportarme para conseguir encargos de retratos para la clase media inglesa»*. *«Wantee significa para mí una querida y buena amiga, estoy seguro que Helma también simpatizaría con ella»*. En 1945 Schwitters recibió la noticia de la muerte de su esposa en Hanover. *«There was my best friend for all times gone and left me and Ernst»*.

#### AMBLESIDE

A finales de 1945, después de terminar la guerra, Ernst Schwitters volvió a Noruega, donde pudo dedicarse a su profesión. Intentó animar a su padre para que le acompañara, pero Schwitters quiso permanecer con Edith Thomas, en Inglaterra. Como no podía sostener aquella casa grande de Barnes, se instaló con Wantee el 27 de junio en Ambleside, en Lake District (Westmoreland), donde su hijo solía pasar sus vacaciones. Aquí pasó el resto de su vida en medio de una fantástica naturaleza que le recordaba siempre a Noruega. Escribió sobre esto en cierta ocasión a Spengemann: *«Nos fuimos los dos a Ambleside. El Dr. Dux me ayudó a poderlo realizar. Aquí vivimos muy románticamente, tenemos una vista maravillosa, pues nuestra casa está situada en lo alto... aquí me he recuperado bastante... nuestra casa es de cuatro habitaciones y la llevamos juntos: cocinar, limpiar, tocar el piano, pintar. La madera la buscamos en los bosques... después de la vida en Londres, bajo los continuos tiroteos, que por lo demás me eran indiferentes, porque a mí no me alcanzaban, vivimos aquí muy tranquilamente... vuestro Kurt Merz Schwitters»*.

Los renovados contactos con los viejos amigos de Hanover, después de la guerra, llevaron a Schwitters a preocuparse del destino sufrido por *Construcción MERZ*. El 26 de enero de 1946 escribió a Christof Spengemann: *«Me enteré de la destrucción del estudio y de las cuatro casas. Estaba preparado para ello. Todavía puedo trabajar, pero siento mucho la pérdida de la obra de mi vida, la Construcción MERZ. Con la iniciativa de Ernst comencé una nueva Construcción MERZ en Oslo, que está muy bien conservada»*. A través de una carta de Spengemann tuvo la esperanza de que la *Construcción MERZ* de Hanover pudiera ser salvada. Escribió el 24 de abril de 1946: *«I was Thrilled, esto es, estoy entusiasmado de que bajo los escombros pueda estar todavía sepultada una parte de la Construcción MERZ. Quiero intentar a toda costa ir a Hanover para ponerla a salvo. Y te pido que me ayudes a salvarla antes de que sea destruida»*.





Schwitters incluyó en esta carta un plano de la casa con los espacios de la *Construcción MERZ* y dio exactas indicaciones para desescombrarla. Opinaba que a través de un minucioso trabajo, se podrían rescatar algunas de sus partes. «*Vale la pena realmente, puesto que es la obra de mi vida y para la opinión extranjera, represento una nueva parcela en el campo del arte*». Y prosiguió: «*Pretendo interesar al dinero americano para desenterrar los restos, como se hace con ruinas antiguas para luego venderlas a América. Yo podría vivir de ello, mientras excavo, y de todas formas sigo siendo el propietario de mi trabajo y tengo un derecho sobre él para que no sea desmantelado. Es posible que un día regrese. Quiero excavar*».

El 17 de julio de 1946 escribía: «*He escrito a un amigo en Pittsburgh (EE.UU.), pidiéndole ayuda económica para el viaje a Hanover con la intención de rescatar los tesoros. También para otros trabajos extras. Yo instalaré una Construcción MERZ que sorprenderá al mundo. Tiene un hijo trabajando en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York, con el que tengo que negociar. El mismo está Only too glad to advance the money, como él escribe. He recibido anteayer de la señora..., que vivió en la Waldhausenstrasse n.º 5, una foto de la destrucción... ya es algo. Me gustaría tener una foto por detrás, no yo por detrás, sino la casa... Tengo una application for British nationality from the best people in art...*». Efectivamente, Schwitters, hizo en 1946 una solicitud para adquirir la nacionalidad inglesa. Poco después de su muerte llegó la noticia de que había sido concedida. El reconocimiento en los Estados Unidos dio importantes resultados. El 18 de septiembre de 1946, Schwitters escribía: «*No me dejo engañar sobre la destrucción del N.º 5 y sé que a través de las lluvias, heladas y del viento, sigue desmoronándose. Pero mi marchante en Nueva York pide que le mande fotos del estado actual del trabajo... Ahora quiere exponer en el Museo de Arte Moderno la Construcción MERZ, con todo el material fotográfico posible. Puedes imaginarte lo que significa esta exposición en el mejor y más grande museo. A ésta, seguirían otras exposiciones en Chicago, Los Angeles... Además de un viaje mío a América, donde recitaría mis poemas y la Ursonate. Todo esto depende de las posibilidades de restauración de la Construcción MERZ*».

Estos esfuerzos se interrumpieron por una rotura de cadera, sufrida por Schwitters y de la que no se repuso totalmente. El 21 de octubre de 1946 escribe a Spengemann: «*El ocho de octubre me he roto la cadera derecha... Soy un pájaro de mal agüero. En dieciocho meses he estado cinco veces enfermo y siete meses en cama. ¡Es demasiado! He recibido una invitación para una exposición de collages en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esto significa que mi exposición individual se desvanece. Del 25 de marzo hasta el 18 de mayo de 1947 sigo negociando todavía con EE.UU. y con el Home Office inglés, para posibilitar mi viaje a Hanover. Quizá abril o mayo*».

El 11 de noviembre de 1946 escribe: «*Mira, la Construcción MERZ tiene que ser rescatada. Lo más importante es su muro exterior. Hay que construirle un suelo y un tejado. Entonces empezaré desde el principio si tengo la posibilidad de viajar y me lo permite el dinero recibido de los Estados Unidos para la Construcción MERZ... Voy a realizar una nueva Construcción MERZ con los restos y el polvo de la antigua*». A comienzos de diciembre del 46, Schwitters pudo andar de nuevo, pero con muletas. Katherine S. Dreier le envió 250 dólares.

En enero de 1947 se inicia el último año de su vida. A su dolencia de la pierna se sumó una afección asmática. En marzo escribió a Spengemann: «*Me gustaría que fuerais los dos al zoológico y dierais de comer a los ciervos. Mientras los alimentéis podéis pensar en mí, y éste será mi viaje de este año a Hanover. Estoy demasiado enfermo para ir yo personalmente. Mi asma es terrible. Mucho peor que un duro invierno*». Y a Louise Spengemann: «*No estoy en condiciones para nada, cuando tengo que andar cinco minutos me canso mucho y debo tumbarme dos horas... mi trabajo no está influido por el cansancio. Mi trabajo no estuvo nunca influido. Mis piernas no se mejorarán este año, no tengo suficientes fuerzas para el viaje. Lo máximo que puedo aguantar son dos horas a Londres*».

El 20 de junio de 1947 cumplió 60 años. Con este motivo escribió el 26 de junio: «*Son muchos años, no valdría la pena volverlos a vivir. De ser así, no prescindiría ni de Helma ni de vosotros. Si se observa desde ese punto de vista, sí que fue un tiempo agradable*». En la misma carta: «*El asma de corazón se ha transformado en asma de MERZ y como resultado me ha afectado el sentimiento. Tengo que tener mucho cuidado*».





36 Mz 151 El niño de la sota, 1921



37 Mz 180 Figurín, 1921

39 Mz 308 Gris, 1921



44 Mayo 191, 1921





Más adelante escribía: *«Te comunico que el día de mi cumpleaños, el 20 de junio, recibí del Museo de Arte de Nueva York, una beca para la reconstrucción de mi Construcción MERZ. Pero ya no hay nada que hacer. Yo me digo: «Construcción MERZ» es Construcción MERZ, por esta razón termino mejor la de Oslo».* A estos planes se contraponía su estado de salud: *«El máximo tiempo que aguanto es una hora y muy despacio. Tengo que dormir de doce a catorce horas diarias... te va sorprender lo que he adelgazado y tengo el aspecto de un anciano a los sesenta años. Represento setenta u ochenta. Los trajes antiguos me bailan en el cuerpo y no tengo cupones para conseguirme uno nuevo».*

Los administradores del Museo de Arte Moderno concedieron a Schwitters, el 16 de junio, una beca de 1.000 dólares «in order that you may proceed with your plans for continuing your work in creative fields and including such restoration of the MERZbau as is possible». Otros 2.000 dólares le fueron concedidos en noviembre de 1947.

El 17 de junio, Schwitters sufrió hemorragias pulmonares. Al día siguiente escribió abatido a Spengemann: *«Nunca en mi vida he estado tan permanentemente enfermo como ahora y además con dolencias diferentes. Debo estar verdaderamente enfermo. El día diecisiete tuve, a las cinco de la mañana, un derrame que duró hasta las cinco de la tarde. Mis tres médicos intentaron hacer todo lo posible. Wantee me atendía continuamente. Y por la noche los cinco estábamos agotados. Todavía ahora escupo sangre sólida y negra».*

El 3 de septiembre escribe: *«Parece que salgo de la enfermedad, pero recaigo de nuevo rápidamente. Por el momento trabajo en un Granero-MERZ. Construyo por las mañanas, con subvención americana. Duermo tres cuartos del día para tener las fuerzas necesarias durante el cuarto de día restante».*

El Museo de Arte Moderno modificó, en abril de 1947, las condiciones sobre la finalidad de la beca concedida a Schwitters, la reconstrucción del *MERZbau* de Hanover, para un nuevo proyecto, el *tercer MERZbau* en Inglaterra. El jardinero paisajista Harry Pierce, de Langdale, pidió en Ambleside a Schwitters, a comienzos del verano, que le hiciera un retrato. Pierce puso a su disposición un barracón destruido en Cylinder Farm, en Little Langdale, un antiguo polvorín. Aquí comenzó Schwitters su *tercera Construcción MERZ*, a la que llamó el *Granero MERZ*. (*Merz Barn*). Pierce escribe sobre este hecho: *«Venía casi diariamente al trabajo en autobús, desde Ambleside. Consiguió escayola y comenzó a trabajar en una de las paredes de piedra y su proyecto comenzó a tomar forma. Un derrame interrumpió este trabajo, se recuperó enseguida y comenzó de nuevo con febril energía. Sin embargo, estaba claro que sus fuerzas disminuían y sus ojos le dolían. Pero su fervor y entusiasmo vencieron sus debilidades que casi no se notaban. Fue un verano muy bonito, el trabajo en el granero era agradable y tenía una gran esperanza de crear algo mucho más fantástico que todo lo anterior. Llamó a este edificio el Granero MERZ y para dar vida a este nombre me preguntó si yo me encargaría de su obra en el caso de que algo le ocurriera, aunque estuviera incompleta. Se sintió excepcionalmente feliz cuando se lo prometí. Con el otoño llegaron las lluvias y el frío, hicimos una puerta y cerramos las aberturas en la pared con toscas ventanas, compró una estufa de petróleo para protegerse del frío y siguió creando paso a paso su obra. Pero su salud empeoraba, no podía venir tan a menudo desde Ambleside y al comienzo del invierno se puso seriamente enfermo».* Schwitters luchaba desesperadamente no sólo contra su creciente debilidad sino también contra el clima. Cuando se le advertía de los peligros que suponía seguir trabajando en el granero en esas condiciones, contestaba siempre: *«I have so little time»* (El *Granero MERZ*, a pesar de los rudimentarios comienzos como *tercera Construcción MERZ*, se mantuvo hasta 1965. Dado que la única pared construida por Schwitters sin cemento estaba realizada con mortero de escayola y sometida a las inclemencias del tiempo, se hubiera destruido si en este año no se hubiera, por fin, desmontado y erigido de nuevo en un pabellón de la Universidad de Newcastle).

Del grave ataque de asma que Schwitters sufrió a mediados de diciembre de 1947 no se repuso jamás. Poco antes de su muerte llegó su hijo de Noruega. Kurt Schwitters yacía en un hospital de Kendal, a unos 50 kilómetros de Ambleside. Los últimos días estuvo sin conocimiento. El 8 de enero de 1948 murió, a la edad de 61 años. Fue enterrado el 10 de enero en el cementerio de Ambleside.



41 Merz 196 La otra, 1921





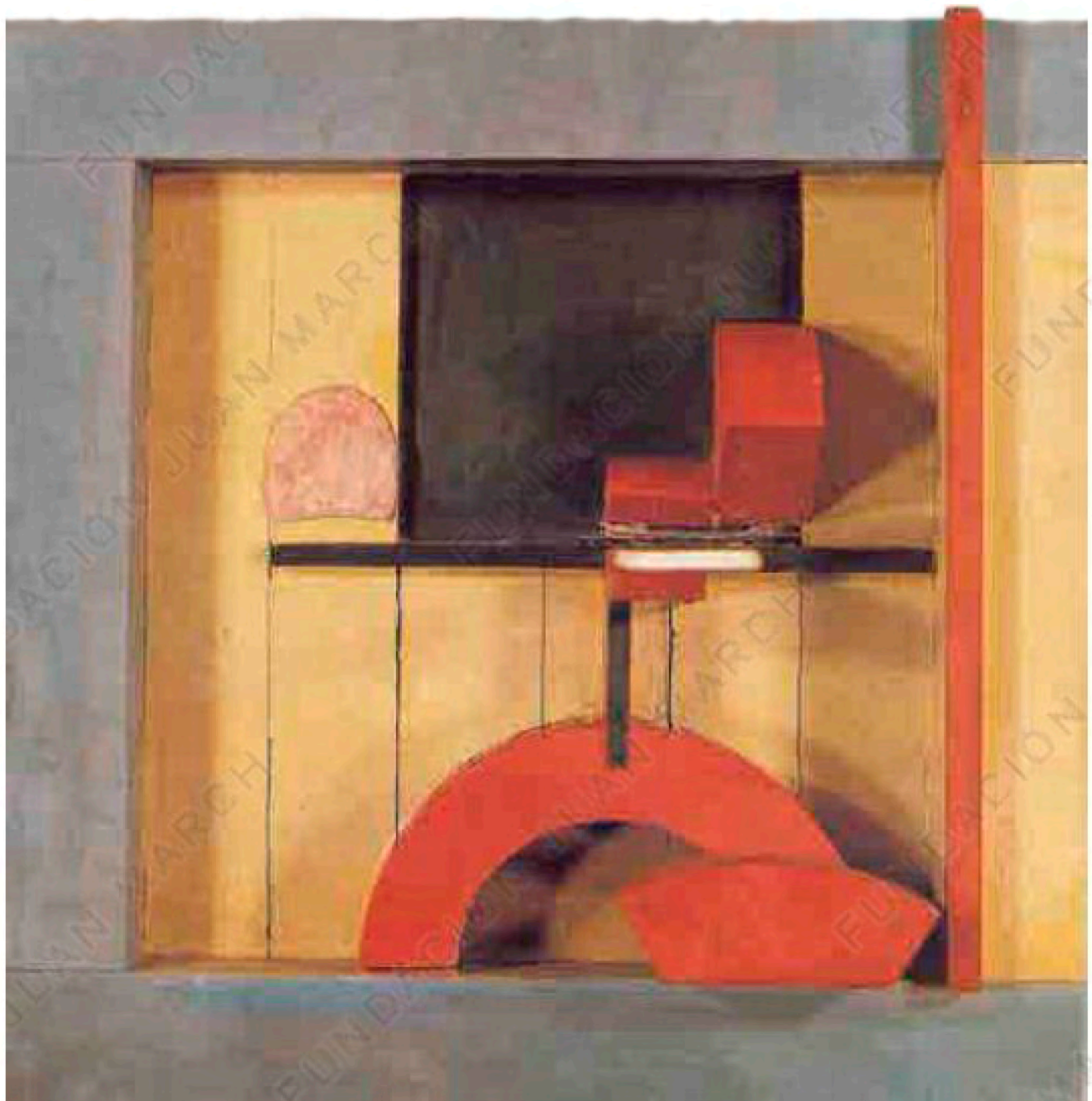
42 Mz 302 Tilos, 1921







58 Merz 1924, 1 Relieve con cruz y bola, 1924



61 Construcción en rojo, 1925/28





65 Merz 1926, 3. Cícero, 1926



66 Sin título, 1926





68 Cuadro de Albert Finsler, 1926







81 Merzbild P, 1930



87 Alzacuellos de hormigón armado (según Jahns), 1931



85 Angulo estilizado, c. 1930



86 Espada, c. 1930





98 5 céntimos, 1936



99 Neto, 1936





103 Conde von Schilf, 1937



104 Lysaker, 1937



106 (Union), 1937/38





107 (Qualit), 1937/38



108 (Eva Stee), 1937/38



## Manual de instrucciones

(Por favor leer detenidamente)

ERNST SCHWITTERS

¿Cómo caracterizaría usted, querido lector, a nuestra época? ¿Como la de la exploración del espacio? ¿La del átomo, la del automatismo, o simplemente la de los plásticos? Acierte.

Todas estas definiciones responden solamente a una parte del todo; por decirlo así, se especializan. No, nosotros vivimos en la era de las instrucciones para su uso.

¿O acaso no? ¿Puede usted comprarse, por ejemplo, una radio, un coche, una lavadora, una máquina de escribir o una máquina fotográfica y empezar a hacer algo con ellas antes de haber estudiado detenidamente las instrucciones? ¿Acaso puede usted rellenar sus formularios de la Declaración de Hacienda, o incluso entender el arte moderno de hoy, sin instrucciones? ¿Ve usted cómo no?

No hace mucho tiempo que la humanidad ha escalado esta cumbre de la cultura. Incluso en los pasados años veinte no se tenía la costumbre de leer las *instrucciones*.

Cuando el joven y prometedor artista Kurt Schwitters, recién salido de la Academia de Dresde, irritaba a sus buenos conciudadanos de la todavía difícil posguerra de la Primera Guerra Mundial, con los llamados *productos-MERZ*, con *cuadros* que claramente estaban compuestos a base de todos los productos de desecho imaginables, y les irritaba también con *poemas* compuestos con anuncios de periódicos, o con expresiones sin coherencia y otras locuras, ahí estaban los bien intencionados de la audiencia dispuestos a observar estas manifestaciones como un ataque pasajero de aguda alucinación. Por el contrario, los rabiosos echaron mano de las armas. Nadie se preocupaba de leer el manual de instrucciones, porque no estaba de moda.

Pero hoy día sí lo está. Estamos más adelantados. No queremos repetir los errores de anteriores generaciones. Vamos a leer primeramente las instrucciones. Kurt Schwitters nos ha legado toda una larga lista de ellas, que podrían ser llamadas *Declaración de principios*.

El primero de estos escritos, minucioso y muy instructivo, lleva el sencillo título de *MERZ* y fue escrito el 19 de diciembre de 1920 para la revista *Ararat*. ¿No la conoce? «*Ararat. Glosas, apuntes y notas para el Nuevo Arte*». (Vol. II, 1921, publicado por Goltz, en Munich), era entonces, junto a *Sturm*, de Berlín, una revista adalid de la vanguardia artística.

Entre otras cosas escribe Kurt Schwitters:

Arte es un concepto primitivo, sublime como la divinidad, inexplicable como la vida, indefinible y gratuito. La obra nace como consecuencia de la evaluación artística de sus elementos. Yo sólo sé cómo lo hago yo, conozco mi material, del que me valgo, y no sé con qué finalidad.

El material es tan inesencial como yo mismo. Lo verdaderamente importante es la configuración, puesto que el material es inesencial. Utilizo cualquier material que admita el cuadro. En la medida en que comparo diferentes tipos de materiales tengo, frente a la pintura al óleo, una ventaja, puesto que aparte del color frente al color, también valoro la línea frente a la línea, la forma frente a la forma, etc.... incluso el material frente al material, por ejemplo, madera frente a lienzo. Yo llamo a esta concepción del mundo, de la que nació esta conformación artística, *MERZ*.



La palabra **MERZ** no tenía ningún significado cuando yo la acuñé. Ahora sí lo tiene, el que yo le he aportado. El significado **MERZ** se transforma con la evolución de la comprensión de aquellos que siguen trabajando en el mismo sentido de la idea **MERZ**.

**MERZ** busca la liberación de todas las ataduras para poder configurar artísticamente. Libertad no es desenfreno, sino el resultado de una severa disciplina artística.

**MERZ** significa también tolerancia con respecto a cualquier limitación por motivos artísticos. Se le debe permitir a cualquier artista poder componer una imagen, tal vez solamente a base de papel secante, si él sabe conformarlo.

La reproducción de elementos naturales no es esencial para la obra de arte. Pero las representaciones de la naturaleza, aun no siendo, en sí mismas, artísticas, pueden ser partes de una imagen si son valoradas con respecto a las demás.

Me he ocupado también de otras formas de expresión artística, por ejemplo el arte poético. Elementos del arte poético son letras, sílabas, palabras y oraciones. Por medio de la valoración de unos elementos frente a otros, surge la poesía. El sentido es esencial solamente cuando éste también se valora como un elemento más. Yo confronto el sentido frente al absurdo. Yo prefiero el absurdo, pero esto es una pura cuestión personal. Me da pena que el absurdo hasta ahora no haya sido apenas representado artísticamente y por ello me resulta querido.

Posteriormente en el mismo artículo escribe Kurt Schwitters:

Dedicarme a diferentes modos de expresión era para mí una necesidad artística. El motivo para ello no era acaso el impulso por la ampliación del campo de mi actividad, sino la pretensión de convertirme, no en un especialista de un tipo determinado de arte, sino en un artista. Mi meta es la obra de arte total **MERZ**, que abarca todas las expresiones artísticas en su totalidad. Ante todo he combinado modos artísticos independientes. He creado poemas pegando palabras y oraciones, unas junto a otras, de tal manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo. Y por el contrario, he pegado imágenes y dibujos con las que he formado oraciones. He clavado cuadros de tal manera que junto a la impresión pictórica se produjera una impresión plástica en relieve. Y esto lo hice con el fin de difuminar los límites de las diversas expresiones artísticas. La obra total **MERZ** es el escenario **MERZ**, que sólo he podido analizar hasta ahora teóricamente.

Esta meta no fue alcanzada nunca, desgraciadamente, pero Kurt Schwitters ya lo previó y termina su artículo, en *Ararat*, con las siguientes palabras:

No podemos crear la obra total **MERZ**, pues también nosotros seríamos parte de su material.

Y esto en realidad debía decirlo todo. Es difícil pensar en un manifiesto más claro o en unas mejores instrucciones para su uso. Desgraciadamente esto servía de poco en los años veinte, pues como ya se ha dicho anteriormente, no estaba de moda leer instrucciones. Si además consideramos que un programa de este tipo era aún desconocido en los movimientos intelectuales conservadores, que apenas existían puntos de contacto con ellos, entonces es posible comprender que a Kurt Schwitters, según diferentes puntos de vista, se le llamara profeta del Nuevo Arte (hoy día, 40-50 años más tarde, se le llama sorprendentemente Arte Moderno), un genio o un loco. La mayoría de las veces esto último.

Pero visto desde la perspectiva histórica de nuestro tiempo, Kurt Schwitters es considerado como dadaísta, incluso por los más entendidos. Todavía hoy no han leído estas personas el folleto de instrucciones. Solamente los dadaístas mismos observaron que las cosas no eran tan claras, y así escribió Richard Hülsenbeck, líder de los dadaístas alemanes politizados, en 1920, en el *Almanaque-Dadá*: «*Dadá rechaza básica y enérgicamente los trabajos como la famosa Anna Blume del señor Kurt Schwitters*».

Kurt Schwitters



## Biografía sucinta

- 1887 Nace el 20 de junio en Hanover.
- 1908 Estudia dos semestres en la Escuela de Artes y Oficios de Hanover.
- 1909-13 Realiza sus estudios en la Academia de Dresde con los profesores Bantzer, Hegenbarth y Kühl.
- 1914 Estudia dos semestres en la Academia de Berlín.
- 1915 Se establece en Hanover. Matrimonio con Helma Fischer.
- 1917 Servicio Militar. Comienza a distanciarse de la pintura figurativa para acercarse al estilo expresionista-cubista.
- 1918 Primeros poemas bajo la influencia del poeta Sturm, August Stramm. Comienza a pintar abstracto y expone por primera vez en la Galería Der Sturm en Berlín. Estudia dos semestres en Hanover. Nace su hijo Ernst.



schwitters.



1919 *Primeras composiciones MERZ.*

*Exposición en la Galería Der Sturm con Klee y Molzahn. En la revista Der Sturm aparece su famoso poema An Anna Blume y escribe numerosos poemas, prosa y artículos polémicos. En los años siguientes toma parte regularmente en todas las exposiciones vanguardistas de la Galería Der Sturm. En la editorial Paul Steegemann, Hanover, aparece el libro de poemas Anna Blume.*

1920 *Encuentro con Hans Arp y Raoul Hausmann.*

*No es admitido como miembro del Club Dadá a causa de su estrecha relación con Der Sturm y sus diferencias políticas con Hülsenbeck. Sus trabajos son expuestos por primera vez en Nueva York. Comienza su trabajo en la Construcción MERZ en su casa de la Waldhausenstrasse, en Hanover, en la que continuará trabajando durante los 16 años siguientes. Publica Die Kathedrale, una serie de 8 litografías MERZ, en la editorial Paul Steegemann.*

1921 *Viaja a Praga para dar conferencias junto a su mujer, Raoul Hausmann y Hannah Höch.*

*Publica en la revista de la Galería Goltz Der Ararat el texto autobiográfico MERZ.*

Naturalmente, pues donde el dadaísmo destruía, *MERZ* construía de nuevo. *MERZ* no conocía el aspecto nihilista del dadaísmo puro, y aunque Kurt Schwitters utilizaba un material parecido y trabajaba incluso con efectos similares a los del dadaísmo, *MERZ* reconstruía de nuevo, sobre el terreno, donde el dadaísmo había despejado las ruinas de una cultura vacía, anticuada y kitsch. *MERZ* era arte, mientras que el dadaísmo era, conscientemente, la antítesis del arte.

El propio Schwitters lo explica en el número 2 de su revista *MERZ*, publicada en abril de 1923, con las siguientes palabras:

Dadá y *MERZ* están relacionados por divergencias.

Estas divergencias se manifiestan también en otro campo, el político. Mientras que *MERZ*, como todo arte puro, quería mantenerse totalmente apolítico, esto es, políticamente neutral, o sea, ser solamente arte, una parte de los dadaístas giró hacia la política y por cierto hacia una política de izquierda extremista, como consecuencia lógica de su filosofía extremista. De esta manera, lo que había sido un movimiento anti-artístico consciente, y en realidad un puro factor cultural, se convirtió en propaganda política unilateral. Y esto, naturalmente, conduciría a un conflicto profundo entre Dadá y *MERZ*, lo que revelaba muchas y esenciales cosas sobre las dos tendencias, lo que no debe ser ignorado por nadie que quiera aproximarse a la obra de Kurt Schwitters.

Así escribe Kurt Schwitters en diciembre de 1920 en el mencionado artículo para *Ararat*:

Aquí he de mencionar al Dadaísmo, que, como yo, cultiva el absurdo. Hay dos grupos de dadaístas, los *dadaístas-núcleo* y los *vainas*; estos últimos abundan en Alemania. En un principio solamente había dadaístas auténticos (núcleo); los dadaístas superficiales (vaina), se desprendieron de este núcleo original bajo la dirección de su líder Hülsenbeck y en esta desmembración arrastraron parte del núcleo original consigo. Este suceso se produjo bajo un fuerte llanto, el canto de la Marsellesa y el consiguiente reparto de patadas y codazos, una táctica de la que se sirve aún hoy Hülsenbeck. El dadaísmo se convirtió, bajo Hülsenbeck, en una cuestión política. El conocido manifiesto del Consejo Central Revolucionario dadaísta de Alemania, reclama la introducción del comunismo radical como exigencia dadaísta. Hülsenbeck escribe en 1920, en su Historia sobre el Dadaísmo, publicado por Steegemann: «Dadá es una cuestión germano-bolchevique». El manifiesto del Consejo Central anteriormente mencionado exige, además, *la lucha más enconada contra el Expresionismo*. En la Historia del Dadaísmo, escribe también Hülsenbeck: *El arte debería ser duramente vapuleado*. En la introducción del Almanaque Dadá, recientemente publicado, escribe él: *Dadá hace un tipo de propaganda anticultural*. Por lo tanto, el dadaísmo de Hülsenbeck está orientado políticamente, en contra del arte y de la cultura. Yo soy tolerante y dejo a cada cual su concepción del mundo, pero tengo que mencionar que tales concepciones le son ajenas a *MERZ*. *MERZ* se propone como principio solamente el arte, porque ningún hombre puede servir a dos señores. Pero la interpretación de los dadaístas del dadaísmo es muy distinta, como el propio Hülsenbeck reconoce. Y así escribe Tzara, líder de los *dadaístas-núcleo*, en el manifiesto Dadá de 1918: *Cada cual hace su arte a su manera*, y añade: *Dadá es el símbolo de la abstracción*. En este sentido tengo que decir que a *MERZ* le une una estrecha amistad artística con el *dadaísmo-núcleo* y con el arte de los dadaístas: Hans Arp, al que yo estimo especialmente, Picabia, Ribemont-Dessaignes y Archipenko. El *dadaísmo-vaina* se ha convertido, según las propias palabras de Hülsenbeck, en el *bufón de Dios*, mientras que el *dadaísmo-núcleo* se apoya en las buenas y antiguas tradiciones del arte abstracto. El *dadaísmo-vaina* no prevé su final y además se mofa de ello, mientras que el *dadaísmo-núcleo* pervivirá mientras haya arte. También *MERZ* ambiciona el arte y es enemigo del kitsch, también del kitsch como principio, incluso cuando éste, bajo la dirección de Hülsenbeck, se llama dadaísmo. A nadie que no tenga verdadera capacidad para ello se le debería permitir escribir sobre arte y emitir juicios: *Quod licet jovi non licet bovi*.

*MERZ* rechaza básica y enérgicamente las opiniones inconsecuentes y diletantes sobre arte del señor Richard Hülsenbeck, mientras que



sin embargo reconoce oficialmente aquellas opiniones antes mencionadas de Tristan Tzara.

En este punto tengo que aclarar todavía un equívoco que pudiera suscitarse por mi amistad con algunos *dadaístas-núcleo*. Se podría pensar que yo mismo me defino como un dadaísta, cuanto más que en la solapa de la portada de mi colección de poemas *Anna Blume* (editorial de Paul Steegemann) aparece escrita la palabra *Dadá*.

En la misma portada están dibujados un molino de viento, una cabeza, una locomotora marchando hacia atrás y un hombre suspendido en el aire. Esto no significa otra cosa que en el mundo en el que también vive Anna Blume, los hombres andan de cabeza, los molinos dan vueltas y las locomotoras marchan hacia atrás. Para no ser mal interpretado, he escrito en la cubierta de *Mi Catedral: antidadá*. Esto no significa que yo esté en contra del dadaísmo, sino que en el mundo existe también una corriente contraria al dadaísmo. Las locomotoras se mueven hacia adelante y hacia atrás. ¿Por qué no va una locomotora a ir marcha atrás?

Era naturalmente inevitable que de este enfrentamiento entre el arte puro —el arte por el arte— y el arte propagandístico, sesgado políticamente, surgiera una lucha despiadada. Así pues, ésta culminaría en el conocido *Manifiesto de Arte Proletario*, firmado por Kurt Schwitters y por dirigentes dadaístas auténticos, publicado en el número 2 de su revista *MERZ*, a primeros del año 1923:

#### MANIFIESTO PROLETARIO

Un arte, que se refiera a una clase social determinada de seres humanos no existe, y si existiera, no sería importante para la vida.

Preguntamos a aquellos que quieren crear arte proletario: ¿Qué es el arte proletario? Este arte, ¿está hecho por proletarios o es un arte que sirve sólo al proletariado? ¿O es un arte que debe despertar los instintos proletarios *revolucionarios*? Arte hecho por proletarios no existe, porque el proletario, cuando crea arte, ya no es proletario sino que se convierte en artista. El artista no es ni proletario ni burgués y lo que él crea, no pertenece ni al proletariado ni a la burguesía, sino a todo el mundo. El arte es una función espiritual del ser humano cuya finalidad es liberarle del caos de la vida (tragedia). El arte es libre en la utilización de sus medios, pero está atado a sus propias leyes y solamente a ellas, y tan pronto como la obra se hace obra de arte, se eleva por encima de las diferencias sociales, entre el proletariado y la burguesía. Si existiera un tipo de arte que sirviera exclusivamente al proletariado, al margen del hecho de que el proletariado está contagiado por el arte burgués, entonces este arte estaría limitado, como el arte específicamente burgués. No sería universal ni surgiría de un sentimiento de ciudadanía del mundo, sino de posturas individuales y sociales limitadas temporal y espacialmente. Si el arte debe despertar instintos tendenciosamente proletarios, debe entonces servirse, en el fondo, de los mismos medios que el arte religioso o nacionalista. Por superfluo que esto suene, en el fondo es igual que alguien pinte un ejército rojo con Trotsky a la cabeza que un ejército imperial con Napoleón a la cabeza. Para el valor del cuadro, como obra de arte, es indiferente si deben ser despertados instintos proletarios o sentimientos patrióticos. Desde el punto de vista artístico, tanto lo uno como lo otro, es un fraude.

El arte debe suscitar, solamente con sus propios medios, las fuerzas creativas del hombre; su meta es el hombre maduro, ya sea proletario o burgués. Solamente pequeños talentos no pueden dominar, por escasez de cultura, las cosas en su verdadera proporción, y debido a sus limitaciones hacer algo así como un arte proletario, esto es, política en estado pictórico. El verdadero artista prescinde de la organización social.

EL ARTE, COMO NOSOTROS LE DESEAMOS, NO ES NI PROLETARIO NI BURGUES, PUES DESARROLLA FUERZAS QUE SON LO SUFICIENTEMENTE FUERTES PARA INFLUIR EN

1922 *Interviene en el Gran Congreso Dadá en Weimar. Encuentro con Theo van Doesburg y participa en la Campaña Dadá en Holanda.*

1923 *Comienza con las publicaciones de MERZ. Exposición en el Salón de Art Richter, en Dresde. El cuadro MERZ, con la palabra MERZ, de 1919, es comprado por el Museo Municipal de Dresde. Su obra literaria Auguste Bolte aparece en la editorial Der Sturm.*

1924 *Las ideas sobre Neoplasticismo del Grupo Holandés De Stijl influyen en su obra en el sentido de una configuración severa y formal. En noviembre expone en la Sociedad Kestner de Hanover. Como MERZ 13 aparece la Lautsonate (Sonata hablada) en disco.*

1925 *Exposición en la Galería Der Sturm, de Berlín, que es ampliada.*

1926 *Gran Exposición MERZ, que es presentada en Moscú, Dresde y Hanover.*

1927 *MERZ 20. El Catálogo contiene un texto autobiográfico sobre la obra realizada y un Catálogo fragmentario, Oeuvre-Katalog, de las obras de la Gran Exposición MERZ.*

1929 *Participa con nueve obras en la Gran Exposición Pintura y Escultura Abstracta y Surrealista, en la Kunsthau de Zurich. Colaborador como tipógrafo en la exposición Dammerstock de Karlsruhe. Primera visita a Noruega, adonde viajará habitualmente durante los cuatro años siguientes.*

1930 *Colabora en la revista Cercle et Carré de Michel Seuphor. Se traslada a Noruega, permaneciendo allí temporadas cada vez más largas.*

1932 *Se adhiere al Grupo Abstraction-Création de París. Edita la última publicación MERZ 24 Ursonate (Sonata primitiva).*

1936 *Participación en las exposiciones Cubismo y Arte Abstracto y Arte Fantástico, Dadá, Surrealista en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.*

1937 *El primero de enero abandona definitivamente Alemania, trasladándose a Noruega. Trece de sus obras son retenidas en museos alemanes y cuatro presentadas en la exposición itinerante Entartete Kunst, en Alemania. Comienza la segunda Construcción MERZ en Noruega, que fue destruida por el fuego en 1951.*

1938 *Participa con dos obras en la exposición sobre Arte Moderno Alemán, en la Tate Gallery, de Londres, como respuesta a la exposición Entartete Kunst.*



- 1940 Después de la invasión de Noruega por los alemanes huye con su hijo a Inglaterra, donde es internado en un campo de concentración durante 17 meses.
- 1941 Liberado del campo de concentración se establece con su hijo en Londres. Se gana la vida haciendo retratos, junto con composiciones y esculturas.
- 1943 Durante un ataque aéreo es destruida la Construcción MERZ de Hanover.
- 1944 Ataque al corazón. En diciembre, Exposición en la Modern Art Gallery de Londres.
- 1945 Su hijo regresa a Noruega y Schwitters se establece en Ambleside (Lake District). Una beca del Museo de Arte Moderno de Nueva York le permite comenzar una tercera Construcción MERZ en Cylinders Farm, Langdale, que no se terminaría nunca.
- 1948 Muere el 8 de enero y es enterrado en Ambleside.

TODA LA CULTURA EN LUGAR DE DEJARSE INFLUIR POR CONDICIONES SOCIALES.

EL PROLETARIADO ES UN ESTADO QUE TIENE QUE SER SUPERADO. LA BURGUESIA ES UN ESTADO QUE TIENE QUE SER SUPERADO.

Mientras los proletarios imiten con su culto proletario al culto burgués, son ellos, precisamente, los que sostienen la corrompida cultura de los burgueses sin ser conscientes de ello, en detrimento del arte y en detrimento de la cultura.

A través de su apego conservador por formas de expresión antiguas y supervivientes y su inexplicable aversión por el nuevo arte, mantienen en vida lo que ellos, según su programa, quieren combatir: la cultura burguesa. Es por esto que sentimentalismo y romanticismo burgueses, a pesar de los intensos esfuerzos de artistas radicales para destruirlos, se mantienen todavía en vigor e incluso se cultivan de nuevo. El comunismo se ha convertido ya en una cuestión burguesa como el socialismo mayoritario, o sea en un capitalismo de nuevo cuño. La burguesía utiliza el aparato comunista, que no ha sido inventado por proletarios sino por burgueses, como un medio de renovación de su corrompida cultura (Rusia). Y en consecuencia, el artista proletario no lucha ni por el arte ni por una nueva vida futura, sino por la burguesía. Toda obra de arte proletaria no es otra cosa que un cartel propagandístico para la burguesía.

LO QUE NOSOTROS PREPARAMOS ES LA OBRA DE ARTE TOTAL, QUE SE ELEVE POR ENCIMA DE TODO ANUNCIO, SEA PARA CHAMPAGNE, DADAISMO O DICTADURA COMUNISTA.

THEO VAN DOESBURG  
 HANS ARP  
 CHR. SPENGMANN  
 KURT SCHWITTERS  
 TRISTAN TZARA  
 La Haya, 6 de marzo de 1923

Qué ironía del destino, que el llamado Tercer Reich persiguiera como bolchevique de la cultura a un artista como Kurt Schwitters, que poseía unos principios tan claros y puramente artísticos y un convencimiento tan arraigado de que el arte y la política no tenían nada en común.

Pero Kurt Schwitters tenía que defenderse no solamente ante un frente político de izquierdas, sino también ante un frente agresivo de derechas: el *frente cultural* de la burguesía ortodoxa. En los años veinte, MERZ supuso nada menos que una revolución artística, y toda revolución, especialmente la cultural, cuenta con la oposición de celosos guardianes de la tradición. El burgués honesto no se deja robar con facilidad sus ideales de belleza para después reencontrarlos como fragmentos de modelos, para él totalmente incomprensibles y aparentemente irónicos. Tampoco quiere reencontrar, destrozados y parodiados, el Pathos y el sentimentalismo, falsos ideales de su literatura, en una poética que le es igualmente incomprensible.

Pero el crítico de arte ha sido siempre el principal defensor de la mediocridad cultural, y así se encontró Kurt Schwitters ante un frente de críticos acérrimos, pero no unánimes. La lucha de palabras violentamente desarrollada, tenía aspectos tragicómicos, pues Kurt Schwitters no era un hombre que aceptara dócilmente todo, sino que se defendía con la fuerza de sus convicciones.

El camino para la perfección y hacia todo tipo de progreso es la autocrítica continua, que no ha de ser confundida con la crítica de arte.

ERNST SCHWITTERS  
 Lysaker, Noruega, Enero de 1965  
 (Revisado el 16 de agosto de 1981)









## Catálogo

1. Visión (Helma Schwitters recién casada), 1916/17  
*Vision (Helma Schwitters alf Jungverheiratete)*  
óleo sobre tabla  
41,9 × 34,9 cm.  
obra n.º 1916/17. 2031
2. Dibujo de ejes, 1917  
*Achsenzeichnung*  
lápiz sobre papel  
17,5 × 12 cm.
3. Retrato de Helma Schwitters, 1917  
*Bildnis Helma Schwitters*  
óleo  
40 × 32 cm.  
obra n.º 1917. 419
4. Paisaje de Opherdicke, 1917  
*Landschaft aus Opherdicke*  
óleo sobre tabla  
54,5 × 49 cm.  
obra n.º 1917. 424
5. Abstracción n.º 9 La corbata, 1918  
*Abstraktion Nr. 9 (Der Bindschlips)*  
óleo sobre lienzo  
73,5 × 56,5 cm.  
obra n.º 1918. 413
6. Abstracción n.º 16 Cristal durmiente, 1918  
*Abstraktion Nr. 16 (Schlafender Kristall)*  
óleo sobre lienzo  
74,5 × 51,5 cm.  
obra n.º 1918. 412
7. Bouquet, 1918  
óleo  
60 × 50,8 cm.  
obra n.º 1918. 423
8. Casas nevadas, 1918  
*Verschneite Häuser*  
óleo sobre lienzo  
38,2 × 49,8 cm.  
obra n.º 1918. 426
9. Z 119 Montañas heladas, 1918  
*Z 119 Eisgebirge*  
dibujo al carbón  
19,7 × 12,1 cm.  
obra n.º 1918. 506
10. Z 122 La tentación de San Antonio, 1918  
*Z 122 Die Versuchung des heiligen Antonius*  
dibujo al carbón  
17,7 × 11,7 cm.  
obra n.º 1918. 504
11. Mz 10, 1919  
collage  
18 × 14,3 cm.
12. Editorial «Der Sturm», 1919  
*(Verlag der Sturm)*  
dibujo estampado  
20 × 16,8 cm.  
obra n.º 1919. 273
13. El 4 rojo, 1919  
*(Mit roter 4)*  
dibujo estampado  
17,5 × 15,2 cm.  
obra n.º 1919. 277
14. Del, 1919  
*Des*  
acuarela y lápiz  
26 × 20,5 cm.  
obra n.º 1919. 1101
15. El cerdo estornuda hacia el corazón, 1919  
*Das Schwein niest zum Herzen*  
acuarela y lápiz  
25,5 × 20,3 cm.  
obra n.º 1919. 825
16. Coquetería, 1919  
*Koketterie*  
acuarela  
18,6 × 18,6 cm.  
obra n.º 1919. 620 u
17. Merzbild 1A El loquero, 1919  
*Merzbild 1A (Der Irrenarzt)*  
técnica mixta sobre lienzo  
48,5 × 38,5 cm.  
obra n.º 1919. 321
18. Acuarela N.º 1 El corazón va del azúcar al café, 1919  
*Aquarell Nr. 1 Das Herz geht vom Zucker zum Kaffee*  
acuarela dadaísta con lápiz  
30,2 × 22,8 cm.  
obra n.º 1919. 410
19. Cuadro con ficha de damas Merzbild 9A, 1919  
*Bild mit Damestein Merzbild 9A*  
collage, ensamblaje sobre cartón  
16 × 19,4 cm.  
obra n.º 1919. 510
20. Merzbild 14B El bote, 1919  
*Merzbild 14B Die Dose*  
ensamblaje, collage y óleo  
16,4 × 14,1 cm.  
obra n.º 1919. 512



110 El cuadro de la tormenta, 1937/39



112 Media luna de colores, 1937/40



Fundación Juan March



115 La puerta de la primavera, 1938





116 Cuadro de estiércol, 1938

21. Animal curioso / con animal singular, 1919  
*(Komisches Tier) / (Mit merkwürdigem Tier)*  
dibujo estampado y collage con lápiz  
24 × 19,5 cm.  
obra n.º 1919. 621
22. Aq. 22 El saltador saltando, 1919  
*Aq. 22 der springende Springer*  
collage  
28 × 22 cm.  
obra n.º 1919. 622
23. Aq. 33 Bola de acuarela, 1919  
*Aq. 33. Aquarell Kugel*  
acuarela con lápiz  
23,6 × 18,9 cm.  
obra n.º 1919. 623
24. Merzbild 36 Botón Cuba, 1919/20  
*Merzbild 36 Kuba Knopf*  
collage  
16,5 × 13,1 cm.  
obra n.º 1919/20. 374
25. Merzbild 1c. Cuadro con taco de madera, 1920  
*Merzbild 1c.-Das Dubelbild*  
collage y ensamblaje  
15,6 × 13,7 cm.  
obra n.º 1920. 115
26. Merzbild Treinta y uno, 1920  
*Merzbild Einunddreissig*  
collage y ensamblaje  
98,2 × 66,1 cm.  
obra n.º 1920. 377
27. Dibujo I 8 Palanca, 1920  
*Zeichnung I 8 Hebel 1*  
i- dibujo  
13,3 × 10,7 cm.  
obra n.º 1920. 449
28. El cuadro de Bäumer, 1920  
*Das Bäumberbild*  
collage, ensamblaje y óleo  
17,6 × 21,1 cm.  
obra n.º 1920. 511
29. Dibujo I 6, Moda I, 1920  
*Zeichnung I 6 Mode I*  
i- dibujo  
14 × 10,3 cm.  
obra n.º 1920. 575
30. Mz 150 Oscar, 1920  
collage sobre cartón  
13,1 × 9,5 cm.
31. Mz 70 La mancha roja, 1920  
*Mz 70 Der rote Fleck*  
collage  
15 × 11,4 cm.  
obra n.º 1920. 1116
32. Suno, 1920  
óleo sobre tabla  
14 × 23,2 cm.  
obra n.º 1920. 2090
33. Cajita de marquetería «Anna», 1920/21  
*(Intarsienkästchen «Anna»)*  
caja de palisandro  
25 × 27 × 22 cm.  
obra n.º 1920/21. 68
34. Mz 134, 1920/27  
collage  
15,7 × 14,1 cm.  
obra n.º 1920/27. 5
35. Cuadro con ramificaciones espaciales - Cuadro con 2 perros pequeños, 1920/39  
*Bild mit Raumgewächsen - Bild mit 2 kleinen Hunden*  
técnica mixta sobre tabla  
96,9 × 68 cm.  
obra n.º 1920/39. 341
36. Mz 151 El niño de la sota, 1921  
*Mz 151 Wenzelkind*  
collage  
17,1 × 12,9 cm.  
obra n.º 1921. 184
37. Mz 180 Figurín, 1921  
*Mz 180 Figurine*  
collage  
17,3 × 9,2 cm.  
obra n.º 1921. 193
38. Mz 334 Comprobadamente puro, 1921  
*Mz 334 Verbürgt rein*  
collage  
17,9 × 14,4 cm.  
obra n.º 1921. 250
39. Mz 308 Gris, 1921  
*Mz 308 Grau*  
collage  
17,9 × 14,4 cm.  
obra n.º 1921. 252
40. Mz 172 Teclas para el espacio, 1921  
*Mz 172 Tasten zum Raum*  
collage  
18 × 14 cm.  
obra n.º 1921. 265
41. Merz 196 La otra, 1921  
*Merz 196 Die Andere*  
collage  
18 × 14,5 cm.  
obra n.º 1921. 1287
42. Mz 302 Tilos, 1921  
*Mz 302 Linden*  
collage coloreado (Dibujo Merz)  
18 × 14,4 cm.  
obra n.º 1921. 280





118 Merzbild con algas, 1938

43. Mz 313 Otto, 1921  
collage  
18 × 14,4 cm.  
obra n.º 1921. 497
44. Mayo 191, 1921  
(*Mai 191*)  
collage  
21,6 × 17,2 cm.  
obra n.º 1921. 500
45. (4 Kr), 1921  
collage  
40,5 × 30 cm.  
obra n.º 1921. 428
46. Mz 439, 1922  
collage constructivista  
19 × 17,5 cm.  
obra n.º 1922. 10
47. Mz 600. Moholi, 1922  
collage  
32,2 × 24,1 cm.  
obra n.º 1922. 1040
48. Mz 601, 1922  
collage  
30,3 × 34,7 cm.  
obra n.º 1922. 292
49. Tren de 2.<sup>a</sup> clase, 1923  
(*Eisenbahn 2e Klasse*)  
collage  
31,4 × 24,5 cm.  
obra n.º 1923. 596
50. Blando, 1923  
(*Weich*)  
collage  
15,9 × 12,2 cm.  
obra n.º 1923. 1099
51. Vertical, 1923  
(*Vertikal*)  
bronce y óleo  
51 × 13 × 12 cm.  
obra n.º 1923. 1106
52. (RAA), 1923/25  
collage  
15,8 × 12,7 cm.  
obra n.º 1923/25. 877
53. Cuerda sobre paño rosa, 1923/26  
(*Bindfaden auf rosa Tuch*)  
collage  
17,8 × 14,2 cm.  
obra n.º 1923/26. 448
54. Azul, 1923/26  
*Blau*  
ensamblaje, madera y técnica mixta  
53 × 42,5 cm.  
obra n.º 1923/26. 396
55. Series de tarjetas postales, collages.  
a) Collage para la Sra. Greta Dexel, Jena, 1920  
14 × 9 cm.  
b) Collage para la familia Dexel, Jena, 1921  
13,9 × 8,9 cm.  
c) Collage para el Doctor W. Dexel, Jena, 1921  
13,9 × 8,9 cm.  
d) Collage para el Doctor W. Dexel, Jena, 1922  
13,9 × 8,9 cm.  
e) Collage para el Doctor W. Dexel, Jena, 1922  
14 × 9 cm.  
f) Collage para el Doctor W. Dexel, Jena, 1922  
14 × 9 cm.  
g) Collage para la Sra. Greta Dexel, 1922  
31 × 14,4 cm.  
h) Collage para la Sra. Dr. G. Dexel, 1922  
13,9 × 8,9 cm.  
i) Collage para el Doctor W. Dexel, Jena, 1924  
13,9 × 8,9 cm.
56. Rojo sobre rojo, 1924  
(*Rot auf Rot*)  
collage  
20 × 15,5 cm.  
obra n.º 1924. 180
57. Cien mil marcos, 1924  
(*Einhunderttausend Mark*)  
collage  
12 × 9 cm.  
obra n.º 1924. 181
58. Merz 1924, 1 Relieve con cruz y bola, 1924  
*Merz 1924, 1 Relief mit Kreuz und Kugel*  
ensamblaje  
69 × 34,2 cm.  
obra n.º 1924. 427
59. Cuadro azul grisáceo, 1924/27  
(*Blau-graues Bild*)  
collage  
18,6 × 15,1 cm.  
obra n.º 1924/27. 498
60. Merz 1925, 1 Relieve sobre cuadrado azul, 1925  
*Merz 1925, 1 Relief im blauen Quadrat*  
relieve  
49,5 × 50,2 cm.  
obra n.º 1925. 395
61. Construcción en rojo, 1925/28  
(*Konstruktion in Rot*)  
temple  
20,3 × 16 cm.  
obra n.º 1925/28. 484

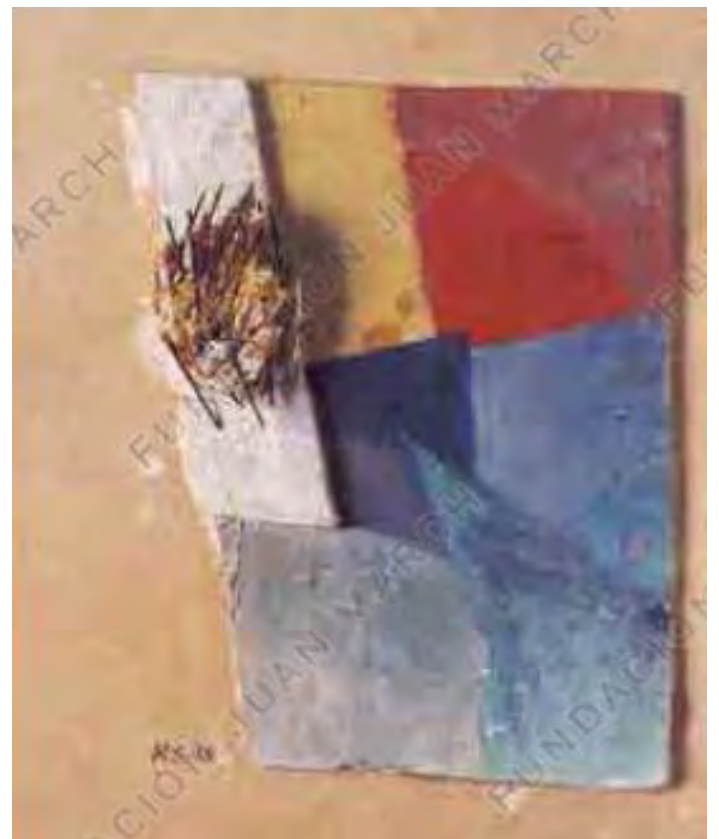




122 Cuadro abstracto Molde, 1939



127 (Oscar), 1939



124 Cuadro con clavos, 1939



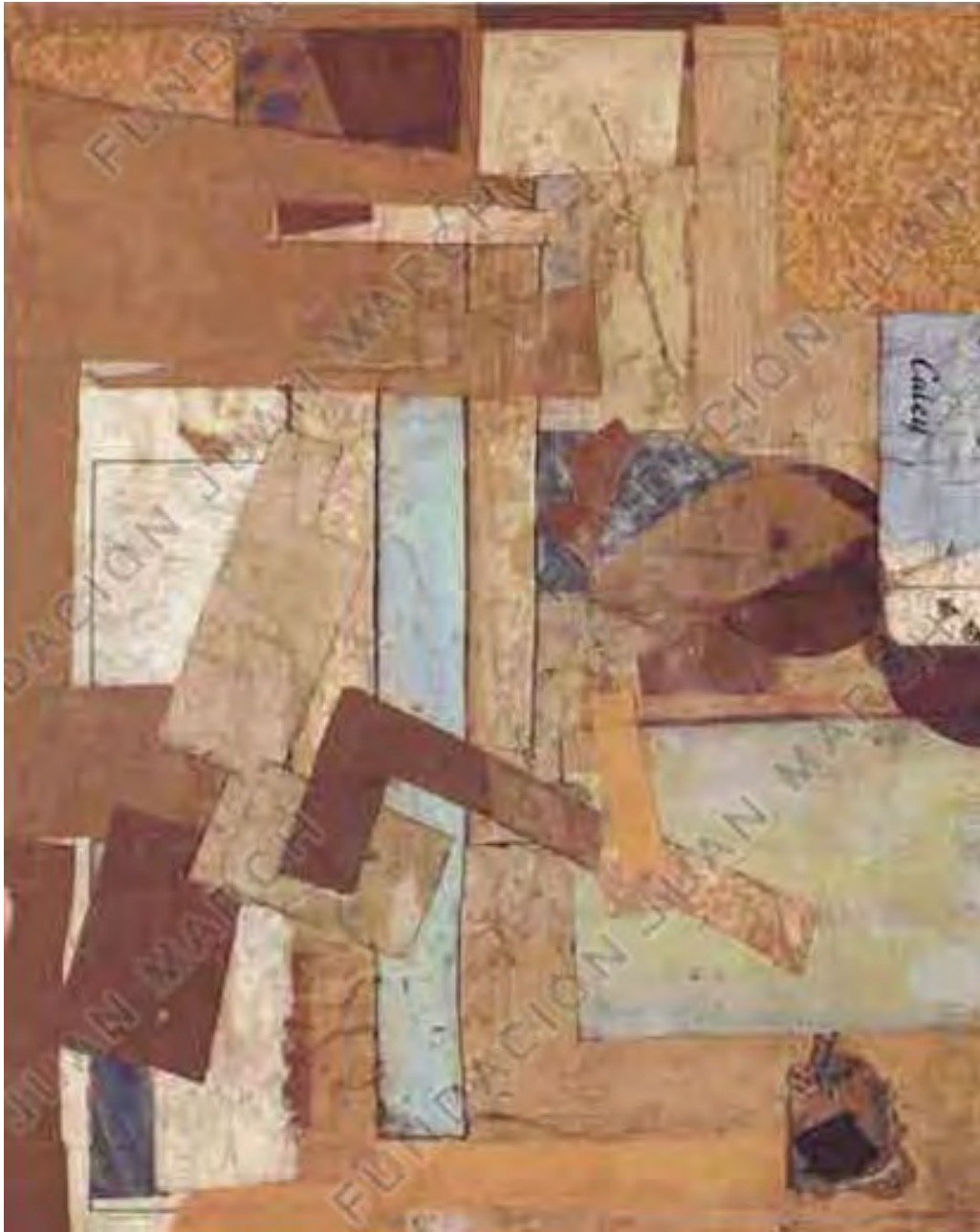


126 (Merzbild «Alf»), 1939

62. Mz 1926, 21 een Ooge  
collage  
12,4 × 9 cm.  
obra n.º 1926. 14
63. Zi 101 Encuentro, 1926  
*Zi 101 Begegnung*  
dibujo a tinta  
16,8 × 13,7 cm.  
obra n.º 1926. 256
64. Zi 25 Angel de la calle, 1926  
*Zi 25 Engel der Strasse*  
i- dibujo  
16,7 × 13,4 cm.  
obra n.º 1926. 261
65. Merz 1926, 3. Cícero, 1926  
relieve constructivista y óleo  
68,1 × 49,6 cm.  
obra n.º 1926. 397
66. Sin título, 1926  
collage  
24,7 × 22,8 cm.
67. Mz 1926, 10. Muy rojo, 1926  
*Mz 1926, 10 sehr rot*  
collage  
5,6 × 11,3 cm.  
obra n.º 1926. 459
68. Cuadro de Albert Finsler, 1926  
*Albert Finslerbild*  
óleo sobre madera, ensamblaje  
74,5 × 61,5 cm.  
obra n.º 1926. 399
69. El otoño intemporal, 1926/29  
*Die Herbstzeitlose*  
escultura  
80,5 × 29,7 × 35,5 cm.  
obra n.º 1926/29. 1444
70. Puntos negros y cuadrado/Mz con 2 puntos  
negros, 1927  
*(Schwarze Punkte und Viereck)/(Mz mit 2 schwarzen  
Punkten)*  
collage  
18,3 × 14 cm.  
obra n.º 1927. 434
71. Kwatta, 1928  
collage  
12,5 × 17 cm.
72. Sin sobresalto (Monreale Rocca)  
*(Senza trabaso) - (Monreale Rocca)*  
collage  
18,6 × 13,6 cm.  
obra n.º 1928/30. 1081
73. Formas fluyentes, 1928/30  
*(Fließende Formen)*  
collage  
15 × 11,7 cm.  
obra n.º 1928/30. 1082
74. (ST G), 1928/31  
collage constructivista  
14,4 × 11 cm.  
obra n.º 1928/31. 60
75. 29/22 Sombras de la nada, 1929  
*29/22 (Schatten des Nichts)*  
collage dadaísta  
15,6 × 11,5 cm.  
obra n.º 1929. 264
76. Febrero, 1929  
*(Februar)*  
collage  
21,9 × 16,7 cm.  
obra n.º 1929. 597
77. Expuesto, 1929/32  
*(Exponiert)*  
collage  
27,9 × 22,9 cm.  
obra n.º 1929/32. 501
78. Mz 30, 19 (Reep), 1930  
collage  
16,6 × 12,7 cm.  
obra n.º 1930. 251
79. Motivo: desplazamientos, 1930  
*Motiv: Verschiebungen*  
óleo sobre lienzo  
80,4 × 66 cm.  
obra n.º 1930. 309
80. Thema Maraak. Noruega  
óleo sobre lienzo  
45,7 × 36,8 cm.  
obra n.º 1930. 320
81. Merzbild P. 1930  
ensamblaje y óleo  
46,7 × 36,7 cm.  
obra n.º 1930. 383
82. Negro, blanco, oro, 1930  
*(Schwarz, weiss, gold)*  
collage constructivista  
13,9 × 7 cm.  
obra n.º 1930. 469
83. Mz. 30, 38, 1930  
collage  
13,8 × 11,5 cm.  
obra n.º 1930. 551



84. Espiral azul, 1930  
*blaue Spirale*  
collage  
13,4 × 9,2 cm.  
obra n.º 1930. 1153
85. Angulo estilizado, c. 1930  
*«Schlanker Winkel»*  
madera pintada  
48,2 cm.  
obra n.º 1930. 1445
86. Espada, c. 1930  
*«Schwert»*  
madera pintada  
82,5 cm.  
obra n.º 1930. 1446
87. Alzacuellos de hormigón armado (según Jahns), 1931  
*Eisenbetonbäffchen (nach Jahns)*  
relieve  
70,1 × 52,8 × 11,5 cm.  
obra n.º 1931. 307
88. Marrón y violeta, 1931  
*(Braun und violett)*  
collage  
16,1 × 12,7 cm.  
obra n.º 1931. 266
89. Dibujo plástico Merz, 1931  
*Plastische Merzzeichnung*  
relieve pintado  
49,2 × 36 cm.  
obra n.º 1931. 381
90. Seis amarillo, 1931  
*Gelbe Sechs*  
óleo  
60 × 49,5 cm.  
obra n.º 1931/39. 385
91. Cuadro Körting, 1932  
*Körtingbild*  
óleo y ensamblaje  
73,6 × 60,5 cm.  
obra n.º 1932. 2
92. El seis precedente, 1932  
*ehemalige Sechs*  
óleo y ensamblaje  
60 × 50 cm.  
obra n.º 1932. 87
93. Cuadro de lámparas (cilindro blanco tumbado), 1932  
*Lampenbild (liegender weisser Cylinder)*  
relieve  
53,8 × 43,1 cm.  
obra n.º 1932. 308
94. Cuadro Lyonel. Como un paisaje de Feininger, 1933  
*Bild Lyonel. Wie eine Landschaft von Feininger*  
óleo sobre lienzo  
60 × 76 cm.  
obra n.º 1933. 400
95. Buff - con partes del Corán. Corán, 1936  
*(Buff - mit Koranteilen) Koran*  
collage  
31,3 × 24 cm.  
obra n.º 1936. 206
96. Columna Merz estilizada, 1936  
*(Schmale Merzsäule)*  
bronce plateado  
221,3 cm.  
obra n.º 1936. 278
97. Paisaje con campo nevado: Oppblusegga, 1936  
*Landschaft mit Schneefeld: Oppblusegga*  
óleo sobre panel  
72 × 60 cm.  
obra n.º 1936. 416
98. 5 céntimos, 1936  
*(5 Öre)*  
collage  
20,8 × 15,3 cm.  
obra n.º 1936. 833
99. Neto, 1936  
*(Netto) / (Far ej överlatas)*  
collage  
17,5 × 14 cm.  
obra n.º 1936. 1036
100. Mz Fiordo de Oslo, 1937  
*Mz Oslofjord*  
óleo sobre panel  
30,2 × 23,7 cm.  
obra n.º 1937. 220
101. (Svingninger), 1937  
técnica mixta sobre tablex  
53,2 × 44,4 cm.  
obra n.º 1937. 322
102. Retrato de un hombre piadoso, 1937  
*Bildnis eines frommen Mannes*  
óleo sobre madera  
53,5 × 45,8 cm.  
obra n.º 1937. 323
103. Conde von Schilf, 1937  
*Graf von Schilf*  
collage  
18,3 × 14,7 cm.  
obra n.º 1937. 591



132 Merz cubista, 1941





137 (J. W. Carpenter, Ltd.), 1942

104. Lysaker, 1937  
collage  
19,4 × 14,9 cm.  
obra n.º 1937. 835
105. Culebra de madera, 1937  
*Hölzerne Schlange*  
ensamblaje  
22,3 × 14,5 cm.
106. (Union), 1937/38  
collage  
16,9 × 13,6 cm.  
obra n.º 1937/38. 63
107. (Qualit), 1937/38  
collage  
15,1 × 11,8 cm.  
obra n.º 1937/38. 64
108. (Eva Stee), 1937/38  
collage  
24,8 × 19,4 cm.  
obra n.º 1937/38. 197
109. Pequeña escultura retorcida, 1937/38  
*gedrehte kleine Plastik*  
bronce plateado  
98,7 cm.  
obra n.º 1937/38. 283
110. El cuadro de la tormenta, 1937/39  
*Das Gewitterbild*  
óleo con relieve  
77,2 × 65 cm.  
obra n.º 1937/38. 242
111. Pequeño cuadro Merz con piel, 1937/40  
*(Kleines Merzbild mit Pelz)*  
ensamblaje  
7,9 × 6,9 cm.  
obra n.º 1937/40. 236
112. Media luna de colores, 1937/40  
*(Farbiger Halbmond)*  
escayola  
14,1 cm.  
obra n.º 1937/40. 1435
113. Huevo empezado, 1937/40  
*(Angeschnittenes Ei)*  
escayola  
15,2 cm.  
obra n.º 1937/40. 1439
114. Para la mano, 1937/40  
*(Für die Hand)*  
bronce pulido  
6,6 × 21,6 × 13,3 cm.  
obra n.º 1937/40. 1447
115. La puerta de la primavera, 1938  
*Die Frühlingstür*  
ensamblaje  
87,8 × 72 cm.  
obra n.º 1938. 243
116. Cuadro de estiércol, 1938  
*Mistbild*  
óleo sobre tablex  
71,1 × 57,8 cm.  
obra n.º 1938. 113
117. (Mar), 1938  
collage  
20,3 × 15,9 cm.  
obra n.º 1938. 142
118. Merzbild con algas, 1938  
*(Merzbild mit Algen)*  
ensamblaje y óleo sobre tabla  
47,5 × 24,5 cm.  
obra n.º 1938. 391
119. Confrontación - (Relieve blanco de yeso y madera), 1938  
*(Konfrontasjon) / (Weisses Holz-und Gipsrelief)*  
relieve  
48,8 × 62 cm.  
obra n.º 1938. 392
120. Escultura con tubo, 1938/39  
*(Die Schlauchplastik)*  
bronce plateado  
19,5 × 7 × 10,8 cm.  
obra n.º 1938/39. 1189
121. (Yri's Hotel), 1939  
dibujo a tinta  
21,7 × 13,8 cm.  
obra n.º 1939. 56
122. Cuadro abstracto Molde, 1939  
*Bild Abstrakt Molde*  
óleo sobre madera  
66 × 54 cm.  
obra n.º 1939. 100
123. Banderas, 1939  
*Fahnen*  
collage  
19,5 × 16,2 cm.  
obra n.º 1939. 117
124. Cuadro con clavos, 1939  
*(Spikerbildet)*  
ensamblaje y óleo sobre tablex  
19,4 × 14 cm.  
obra n.º 1939. 234
125. Cuadro sin dorada, 1939  
*Bild ohne Goldfisch*  
óleo con ensamblaje  
90,4 × 75,8 cm.  
obra n.º 1939. 338



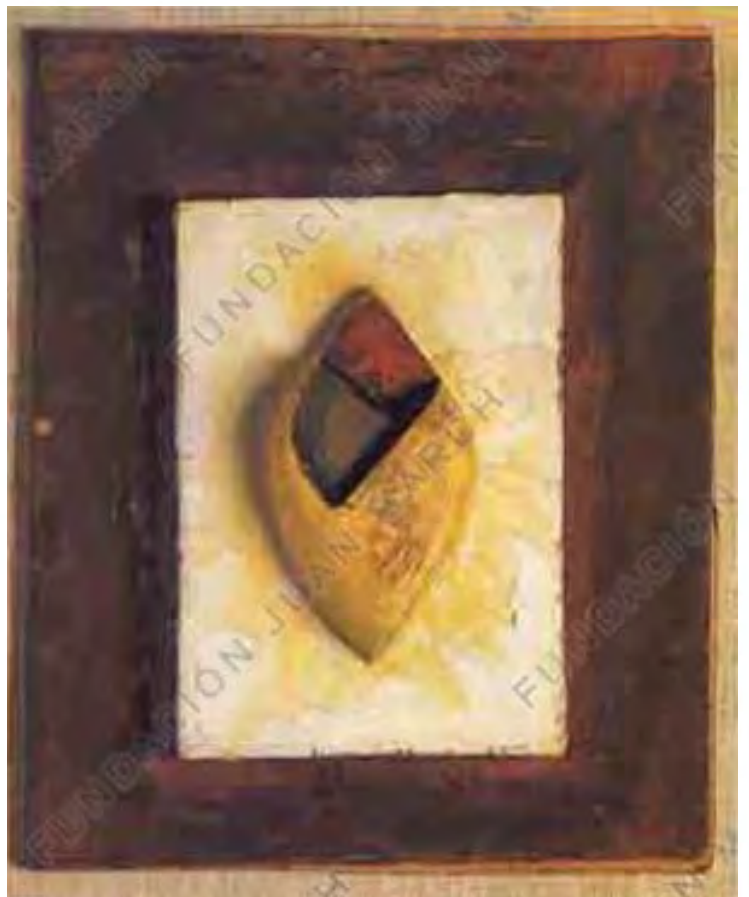


138 Cuadro con pelota de goma roja, 1942



141 Buena vista, 1942

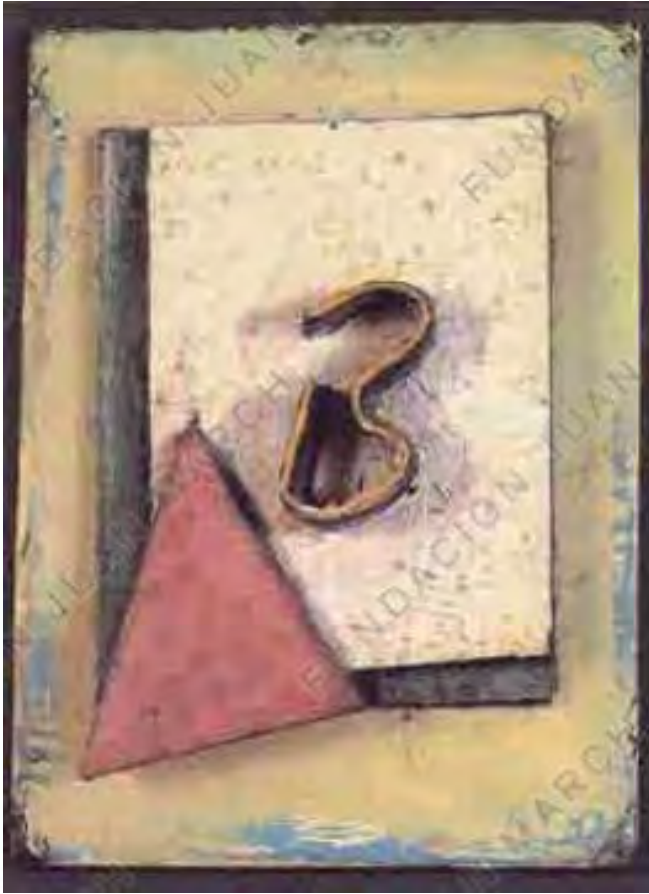
144 Diamante cortado, 1943







145 (Merzbild 9), 1943



148 Tres amarillo, 1943

147 Merzbild rosa-amarillo, 1943





126. (Merzbild «Alf»), 1939  
ensamblaje  
32,5 × 32,5 cm.  
obra n.º 1939. 389
127. (Oscar), 1939  
collage  
20,8 × 17,5 cm.  
obra n.º 1939. 609
128. A mi querida Ester, 1940  
*Til min kjaere Esther*  
óleo sobre madera, ensamblaje  
53 × 45,7 cm.  
obra n.º 1940. 330
129. Escultura de madera de abedul, 1940  
*(Birkenholzplastik)*  
escayola  
19,1 cm.  
obra n.º 1940. 1436
130. Fredlyst con hueso artificial amarillo, 1941-45-47  
*Fredlyst with yellow artificial bone*  
collage  
48,8 × 37,8 cm.  
obra n.º 1941-45-47. 313
131. Retrato de un fumador de pipa, 1941  
*Bildnis eines Pfeifenrauchers*  
óleo  
54 × 70 cm.  
obra n.º 1941. 415
132. Merz cubista, 1941  
*Kubistisch Merz*  
collage  
40,1 × 31,4 cm.  
obra n.º 1941. 881
133. El pequeño cuadro de flores, 1941  
*(Das kleine Blumenbild)*  
ensamblaje y óleo  
20,2 × 16,5 cm.  
obra n.º 1941. 916
134. «S» de colores, 1941/42  
*(Farbiges «S»)*  
óleo sobre tablex  
59,5 × 49,6 cm.  
obra n.º 1941/42. 903
135. Catedral, 1941/42  
*(«Cathedral»)*  
bronce pintado a mano  
40 × 20 × 20 cm.  
obra n.º 1941/42. 1023
136. Blanco, beige, marrón, 1942  
*(White, Beige, Brown)*  
collage  
41,9 × 32,7 cm.  
obra n.º 1942. 1041
137. (J. W. Carpenter, Ltd.), 1942  
collage  
40 × 33 cm.  
obra n.º 1942. 897
138. Cuadro con pelota de goma roja, 1942  
*(Red-Rubber-Ball Picture)*  
técnica mixta sobre cartón  
59 × 49,2 cm.  
obra n.º 1942. 227
139. Doble cuadro, 1942  
*(The Double Picture)*  
ensamblaje  
65,9 × 55,6 cm.  
obra n.º 1942. 957
140. Tiempo de Musas, 1942  
*(Museumstunden)*  
collage  
23,8 × 17,8 cm.  
obra n.º 1942. 1097
141. Buena vista, 1942  
*(Gute Aussicht)*  
collage  
18,8 × 25,6 cm.  
obra n.º 1942. 1485
142. Forma gris, 1942/45  
*Graue Form*  
relieve, ensamblaje  
27,4 × 19,7 cm.  
obra n.º 1942/45. 915
143. Pequeño cuadro Merz con punto rojo, 1943  
*(Kleines Merzbild mit rotem Punkt)*  
técnica mixta  
25,5 × 21,2 cm.  
obra n.º 1943. 136
144. Diamante cortado, 1943  
*(Cut diamond)*  
técnica mixta sobre madera  
25,3 × 20,4 cm.  
obra n.º 1943. 331
145. (Merzbild 9), 1943  
ensamblaje y óleo  
50 × 40,2 cm.  
obra n.º 1943. 924
146. Velocidad, 1943  
*«Speed»*  
bronce pintado a mano  
28,5 cm.  
obra n.º 1943. 943
147. Merzbild rosa-amarillo, 1943  
*(Merzbild rosa-gelb)*  
técnica mixta  
32 × 26 cm.  
obra n.º 1943. 975



150 Florecimiento inicial, 1943/44





157 («Madonna»), 1943/45



154 Movimiento elegante, 1943/1945



146 Velocidad, 1943



153 La escultura que lo abarca todo, 1943/45



158 Muchacha fea, 1943/45



161 Schako, el pájaro simpático, 1943/45



148. Tres amarillo, 1943  
(*Gelbe Drei*)  
relieve  
25 × 18,5 cm.  
obra n.º 1943. 989
149. El bolsillo de la sirena, 1943/44  
(*Mermaid's Purse*)  
ensamblaje y óleo  
19,5 × 14,3 cm.  
obra n.º 1943/44. 982
150. Florecimiento inicial, 1943/44  
(«*Opening Blossom*»)  
escayola  
12,2 cm.  
obra n.º 1943/44. 1437
151. Pequeño perro, 1943/44  
(«*Little Dog*»)  
bronce pulido  
45,5 cm.  
obra n.º 1943/44. 1438
152. Sin título, 1943/45  
escultura, escayola pintada  
45,7 cm.
153. La escultura que lo abarca todo, 1943/45  
(*The all-embracing Sculpture*)  
bronce pintado a mano  
60 cm.  
obra n.º 1943/45. 1489
154. Movimiento elegante, 1943/45  
(*Elegant Movement*)  
bronce plateado  
39 × 11 × 26 cm.  
obra n.º 1943/45. 1490
155. Merzbild con caja y cinta, 1943/45  
(*Merzbild mit Dose und Band*)  
relieve  
51 × 37,5 cm.  
obra n.º 1943/45. 930
156. Arabesco, 1943/45  
(«*Arabesque*»)  
bronce pintado a mano  
35,6 cm.  
obra n.º 1943/45. 941
157. («*Madonna*»), 1943/45  
bronce pintado a mano  
57,8 cm.  
obra n.º 1943/45. 942
158. Muchacha fea, 1943/45  
(«*Ugly Girl*»)  
bronce pintado a mano  
26,6 cm.  
obra n.º 1943/45. 944
159. Relieve con zapatilla de baño, 1943/45  
(*Relief mit Badeschuh*)  
relieve  
24,4 × 19,8 cm.  
obra n.º 1943/46. 946
160. Pequeña ballena, 1943/45  
(«*Little Whale*»)  
bronce pulido  
24,8 cm.  
obra n.º 1943/45. 959
161. Schako, el pájaro simpático, 1943/45  
(«*Schako*», *the Funny Bird*)  
bronce pintado a mano  
36,8 cm.  
obra n.º 1943/45. 1004
162. Merzbild con concha e hilo, 1943/46  
(*Merzbild mit Muschel und Garn*)  
ensamblaje  
31,3 × 25,2 cm.  
obra n.º 1943/46. 1014
163. (Jam Uit Standard), 1944  
collage  
34,8 × 24,6 cm.  
obra n.º 1944. 887
164. Los esbirros de Hitler, 1944  
(*The Hitler Gang*)  
collage  
34,7 × 24,5 cm.  
obra n.º 1944. 889
165. Relieve con media luna y bola, 1944  
(*Relief mit Halbmond und Kugel*)  
ensamblaje  
23,4 × 17,4 cm.  
obra n.º 1944. 919
166. Hermoso bodegón, 1944  
*Beautiful Stilllife*  
relieve  
18,1 × 23,2 cm.  
obra n.º 1944. 947
167. Angulo rojo, pluma gris, 1944  
(*Red Angle, Grey Feather*)  
ensamblaje y óleo sobre lienzo  
52,6 × 47 cm.  
obra n.º 1944. 964
168. Tiburón, 1944  
*Haifisk*  
relieve  
22,7 × 35,5 cm.  
obra n.º 1944. 985
169. Vagabundo, 1944  
*Fant*  
madera pintada, metal y escayola  
29 cm.  
obra n.º 1944. 1006



164 Los esbirros de Hitler, 1944





169 Vagabundo, 1944



163 (Jam Uit Standard), 1944





165 Relieve con media luna y bola, 1944



171 Ty. P. Hoo Tea, 1944

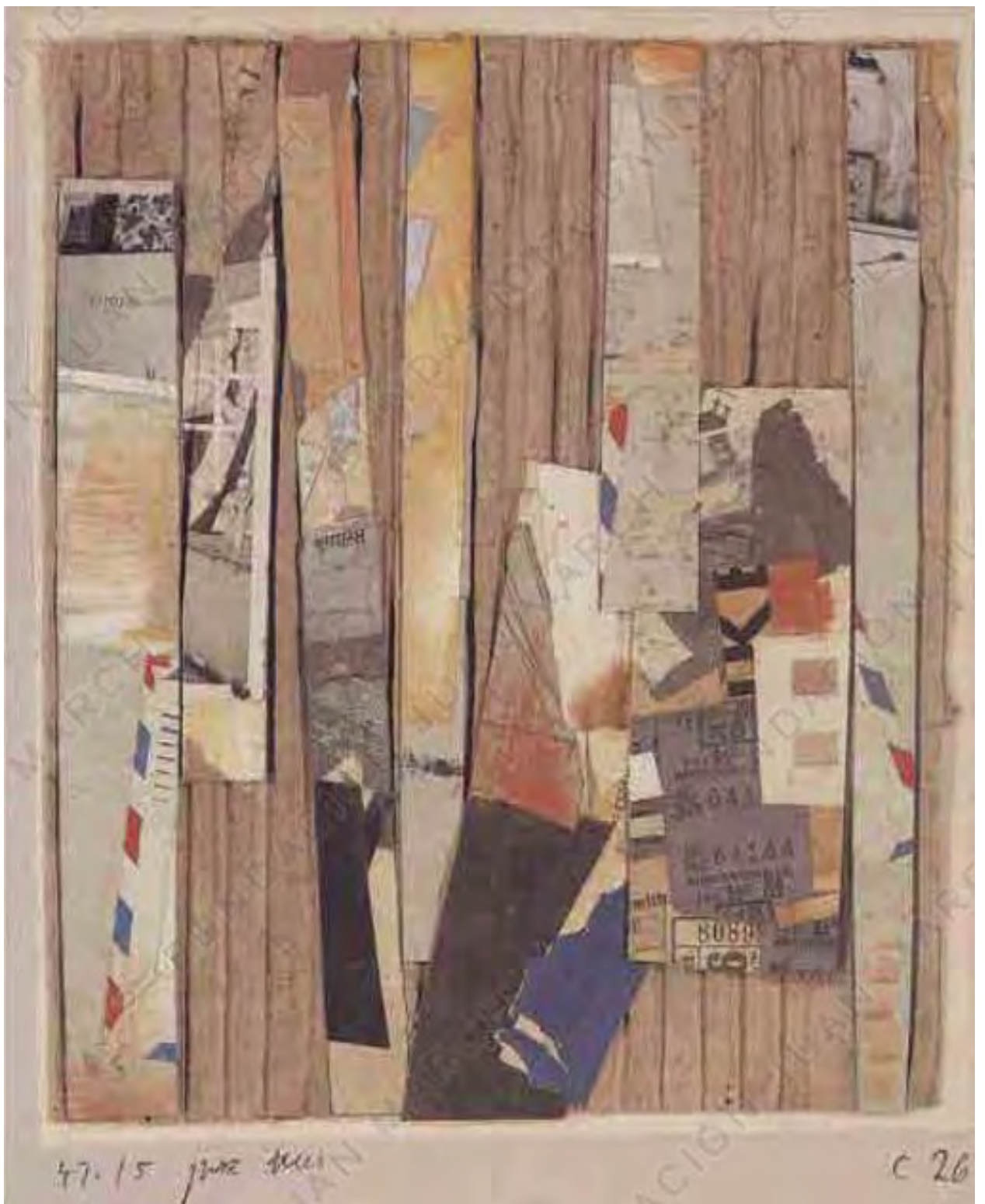




173 Nosotros alimentamos y vestimos al pueblo de Florencia, 1945

170. Uno erguido, 1944  
(*Stehende Einz*)  
bronce pintado a mano  
15,2 cm.  
obra n.º 1944. 1008
171. Ty. P. Hoo Tea, 1944  
collage  
37,2 × 26,7 cm.  
obra n.º 1944. 1062
172. Relieve coloreado con «O», 1944/46  
(*Farbiges Relief mit Plastischen «O»*)  
técnica mixta  
20,1 × 15,3 cm.  
obra n.º 1944/46. 1021
173. Nosotros alimentamos y vestimos al pueblo de Florencia, 1945  
(*We feed and clothe the people of Florence*)  
collage  
42,3 × 35,6 cm.  
obra n.º 1945. 879
174. Al mar, 1945  
(*To sea*)  
collage  
34 × 16,2 cm.  
obra n.º 1945. 885
175. El cuadro de las suelas de zapatos, 1945  
(*Das Schuhsohlenbild*)  
técnica mixta  
54,2 × 45 cm.  
obra n.º 1945. 925
176. Pequeño Merzbild de muchas partes, 1945/46  
(*Kleines Merzbild aus vielen Teilen*)  
técnica mixta sobre madera  
35,9 × 29,2 cm.  
obra n.º 1945/46. 314
177. Pirámide curvada, 1945/47  
(*Verbogene Pyramide*)  
bronce pintado a mano  
16 × 16,2 × 12,8 cm.  
obra n.º 1945/47. 1151
178. Escultura con gancho, 1945/47  
(*Plastik mit Haken*)  
bronce pintado a mano  
10,5 × 18,6 × 18,1 cm.  
obra n.º 1945/47. 1230
179. Escultura de la construcción Merz de Elterwater, 1946  
*Skulptur aus dem Merzbau in Elterwater*  
escayola y bambú sobre piedra  
65 cm.
180. Escultura de la construcción Merz de Elterwater, 1946  
*Skulptur aus dem Merzbau in Elterwater*  
escayola y bambú  
77 cm.
181. Mosaico, 1946  
(*Mosaic*)  
óleo sobre panel  
48 × 38 cm.  
obra n.º 1946. 382
182. c57 sonriendo, 1946  
*c57 smiling through*  
collage  
19 × 16 cm.  
obra n.º 1946. 627
183. Campo de entrenamiento de Toronto en Canadá, 1946  
(*Training Camp Toronto in Canada*)  
collage  
26 × 20,8 cm.  
obra n.º 1946. 638
184. 47.15 Pinos c 26, 1946  
*47.15 pine trees c 26*  
collage  
25,1 × 20,3 cm.  
obra n.º 1946. 641
185. c22 Luces profundas, 1946  
*c22 profound lights*  
collage  
25,1 × 20,3 cm.  
obra n.º 1946. 643
186. c63 Cuadro antiguo, 1946  
*c63 old picture*  
collage  
36,7 × 30,9 cm.  
obra n.º 1946. 822
187. c59 Sobre canadiense, 1946  
*c59 (Canadian Envelop)*  
collage  
15,9 × 12,9 cm.  
obra n.º 1946. 1035
188. Para Edith Tschichold, 1946  
*Für Edith Tschichold*  
collage  
13,6 × 10,3 cm.
189. c21 John Bull, 1946/47  
collage  
19,1 × 16,2 cm.  
obra n.º 1946/47. 1028
190. Escultura de cantos rodados, 1946/47  
(*Pebble Sculpture*)  
escayola pintada a mano  
14,4 cm.  
obra n.º 1946/47. 1442





184 47.15 Pinos c. 26, 1946



187 c59 Sobre canadiense, 1946





186 c63 Cuadro antiguo, 1946

191. Cuadro aromático, 1947  
*(The dotted picture)*  
óleo sobre tabla  
57,6 × 45,8 cm.  
obra n.º 1947. 110
192. ESIR, 1947  
collage sobre tabla  
24,2 × 16,5 cm.  
obra n.º 1947. 118
193. De E. y E. Schwitters, 1947  
*(From E. + E. Schwitters)*  
collage  
33,3 × 27,4 cm.  
obra n.º 1947. 293
194. Plomo, 1947  
*(ry laid)*  
collage  
40,8 × 28,5 cm.  
obra n.º 1947. 294
195. 47.12 Muy complicado, 1947  
*47.12 very complicated*  
collage  
24,4 × 21 cm.  
obra n.º 1947. 629
196. Bandera noruega, 1947  
*Norwegian Flag*  
collage  
20,7 × 17,4 cm.  
obra n.º 1947. 1050
197. Dibujo, 1947  
*Drawing*  
collage  
19 × 15,2 cm.  
obra n.º 1947. 1056
198. Wa, 1947  
collage  
26,7 × 21,7 cm.  
obra n.º 1947. 1071
199. Trozos amarillos, 1947  
*yellow bits*  
collage  
22,6 × 18,7 cm.  
obra n.º 1947. 1078
200. Ataque a Creta, 1947  
*(Hit at Crete)*  
collage  
26,2 × 20 cm.  
obra n.º 1947. 1086
201. Dos formas rítmicas, 1947  
*Two forms in rhythm*  
bronce pintado a mano  
6,7 × 11,4 × 16,2 cm.  
obra n.º 1947. 1335

## RELACION DE PROPIETARIOS

### GALERIA GMURZYNSKA, Colonia

Números 14 - 15 - 16 - 40 - 41 - 54 - 55 - 68 - 71 - 85  
86 - 105 - 111 - 115 - 128 - 136 - 137 - 142 - 152  
153 - 154 - 179 - 180.

### KUNSTMUSEUM, Hanover

Números 26 - 36 - 45 - 53 - 63 - 65 - 81.

### KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, Düsseldorf

Número 30.

### COLECCION PARTICULAR, Colonia

Números 2 - 11 - 66 - 87 - 188.

### COLECCION Dr. S. CHARLES LEWSEN, Londres

Número 182.

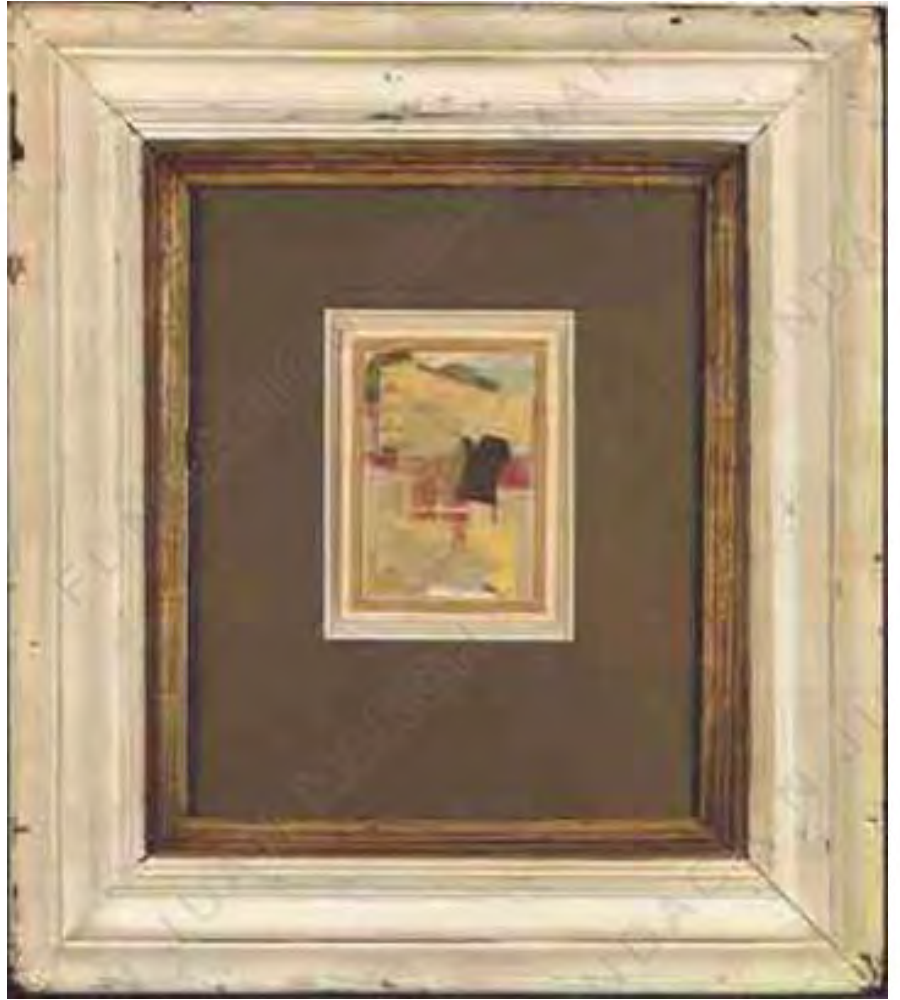
### COLECCION THYSSEN-BORNEMISZA, Lugano

Números 17 y 60.

### MARLBOROUGH FINE ART, Londres

Números 1 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 12 - 13 - 18  
19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 27 - 28 - 29 - 31 - 32  
33 - 34 - 35 - 37 - 38 - 39 - 42 - 43 - 44 - 46 - 47 - 48  
49 - 50 - 51 - 52 - 56 - 57 - 58 - 59 - 61 - 62 - 64 - 67  
69 - 70 - 72 - 73 - 74 - 75 - 76 - 77 - 78 - 79 - 80 - 82  
83 - 84 - 88 - 89 - 90 - 91 - 92 - 93 - 94 - 95 - 96 - 97  
98 - 99 - 100 - 101 - 102 - 103 - 104 - 106 - 107  
108 - 109 - 110 - 112 - 113 - 114 - 116 - 117 - 118  
119 - 120 - 121 - 122 - 123 - 124 - 125 - 126 - 127  
129 - 130 - 131 - 132 - 133 - 134 - 135 - 138 - 139  
140 - 141 - 143 - 144 - 145 - 146 - 147 - 148 - 149  
150 - 151 - 155 - 156 - 157 - 158 - 159 - 160 - 161  
162 - 163 - 164 - 165 - 166 - 167 - 168 - 169 - 170  
171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178 - 181  
183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 189 - 190 - 191 - 192  
193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 201.





188 Para Edith Tschichold, 1946



189 c21 John Bull, 1946/47





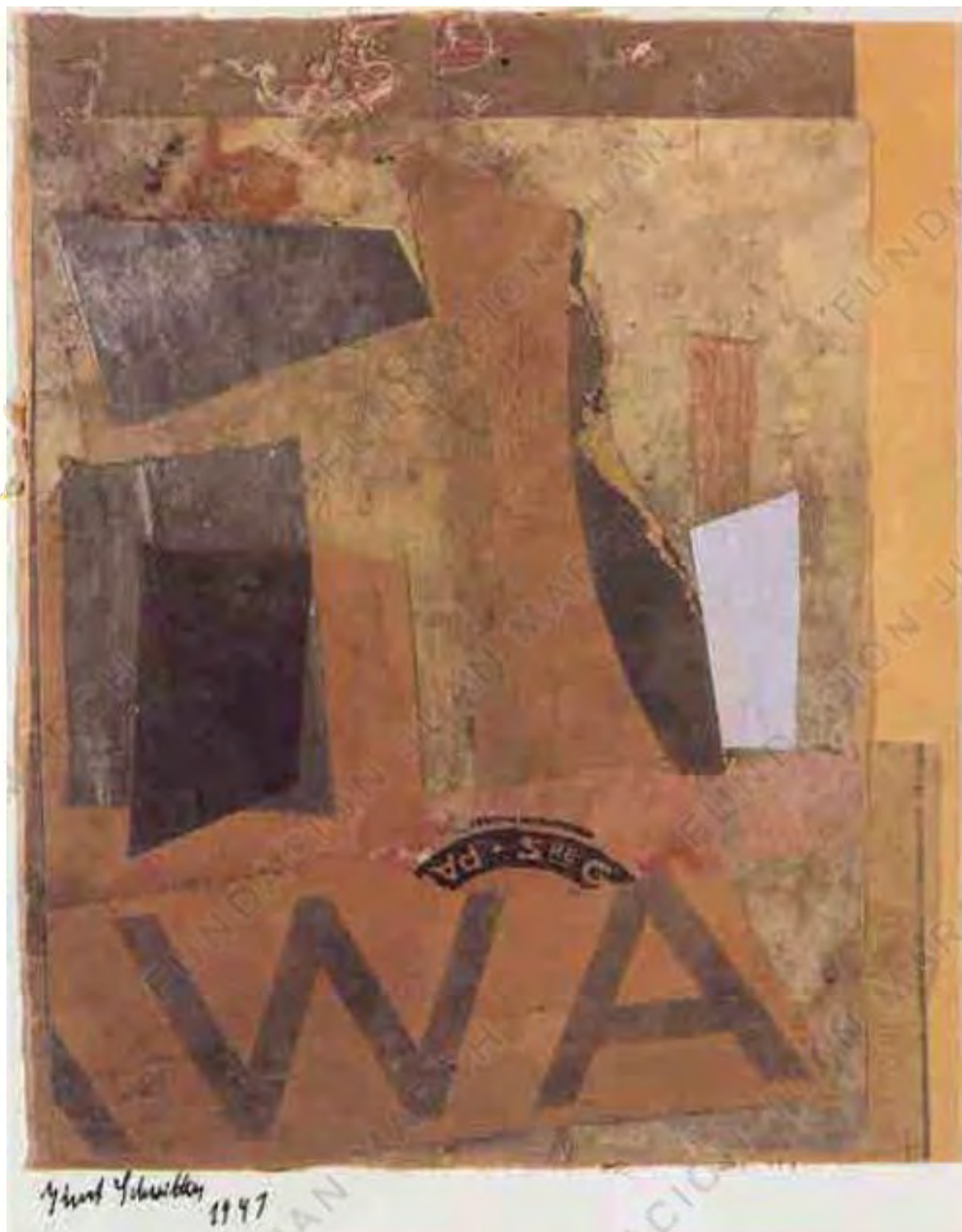
Giant Schwitters  
1947

193 De E. y E. Schwitters, 1947



196 Bandera noruega, 1947





Hans Schwitters 1947



199 Trozos amarillos, 1947

200 Ataque a Creta, 1947











**Arte Español Contemporáneo, 1974.**

**Oskar Kokoschka,**  
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974.

**Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,**  
con textos de Antonio Gallego, 1975

**I Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1975/76.**

**Jean Dubuffet,**  
con textos del propio artista, 1976.

**Alberto Giacometti,**  
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

**II Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1976/77.**

**Arte Español Contemporáneo, 1977.**  
Colección de la Fundación Juan March.

**Arte USA,** con textos de Harold Rosenberg, 1977.

**Arte de Nueva Guinea y Papúa,**  
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

**Marc Chagall,** con textos de André Malraux  
y Louis Aragon, 1977.

**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, 1977.

**Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,**  
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1977/78.**

**Francis Bacon,**  
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978.

**Arte Español Contemporáneo, 1978.**

**Bauhaus, 1978.** (Goethe-Institut).

**Kandinsky,** con textos de  
Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978.

**De Kooning,**  
con textos de Diane Waldman, 1978.

**IV Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1978/79.**

**Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,**  
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

**Goya, Grabados,**  
(**Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia**),  
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

**Braque,** con textos de  
Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos,  
Georges Salles, Pierre Reverdy  
y André Chastel, 1979.

**Arte Español Contemporáneo,**  
con textos de Julián Gallego, 1979

**V Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1979/80.**

**Julio González,**  
con textos de Germain Viatte, 1980.

**Robert Motherwell,**  
con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

**Henri Matisse,**  
con textos del propio artista, 1980.

**VI Exposición de Becarios de Artes  
Plásticas, 1980/81.**

**Minimal Art,**  
con textos de Phyllis Tuchman, 1981.

**Paul Klee,**  
con textos del propio artista, 1981.

**Mirrors and Windows:**  
**Fotografía americana desde 1960,**  
con textos de John Szarkowski, 1981.  
(MOMA).

**Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,**  
con textos de Jean-Louis Prat, 1981.

**Piet Mondrian,**  
con textos del propio artista, 1982.

**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, 1982.









KURT SCHWITTERS, FUNDACION JUAN MARCH, 1932