

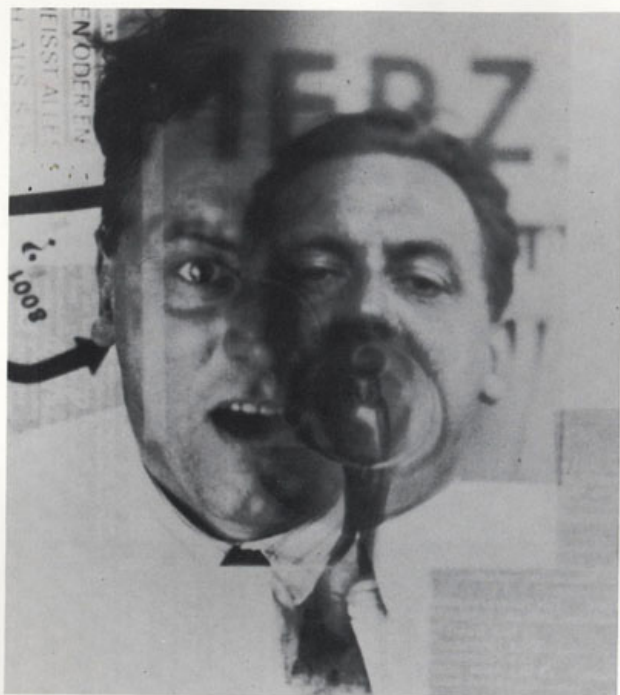
KURT SCHWITTERS



CENTRE JULIO GONZALEZ

IVAM

KURT



El Lissitzky, Retrato de Kurt Schwitters, 1924. Cortesía Houk Friedman, Nueva York

IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA

SCHWITTERS

6 abril / 18 junio 1995

IVAM

Itinerario:

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
[Grande Galerie]
24 noviembre 1994-20 febrero 1995

IVAM Centre Julio González, Valencia
6 abril-18 junio 1995

Musée de Grenoble
16 septiembre-27 noviembre 1995

Comisariado general: Serge Lemoine y Didier Semin
con la colaboración de: Isabelle Ewig, Jacqueline Chevalier y Merja Laukia

Comisario en el IVAM: Vicente Todolí
Coordinación: Josep Salvador

Diseño del catálogo: Manuel Granell y Josep Hortolá
Coordinación: Maria Casanova

Reconstrucción de Merzbau: Peter Bissegger

Colaboran:



Deutsche Bank

Agradecimientos:

Agradecemos muy especialmente a Ernst Schwitters cuyo apoyo entusiasta nos ha permitido llevar a término este proyecto.

Sin la generosidad de Ulrich Krempel y de Dietmar Elger del Sprengel Museum y la colaboración de la ciudad de Hannover, una exposición así no se hubiese podido llevar a cabo. La muestra debe mucho, igualmente, a la ayuda de Gilbert Lloyd, a Maria Haldenwanger y a su equipo, que nos han facilitado los archivos de Kurt Schwitters, a Katie Ashley y Sarah Wilson que nos han puesto sobre la pista de numerosos documentos inéditos, referentes a la estancia de Schwitters en Inglaterra.

A los museos, instituciones, galerías y coleccionistas que han aceptado prestarnos sus obras, a pesar de su fragilidad, expresamos aquí nuestra profunda gratitud:

Aichi Prefectoral Museum of Art, Nagoya; The Armitt Trust, Ambleside, Reino Unido, Berlinische Galerie, Berlín, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur; Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus, Museum für zeugnössis-

che Kunst, Fotografie, Plakat und Design; Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid; Fundación Arp, Clamart; Fries Museum, Leeuwarden; Fukuyama Museum of Art; Göteborgs Konstmuseum, Suecia; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Haags Gemeentemuseum, La Haya; Historisches Museum am hohen Ufer, Hannover; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Landeshauptstadt, Stadtbüchereien, Hannover; Moderna Museet, Estocolmo; Musée d'art moderne de la Ville de Paris; Musée d'art moderne, Saint-Étienne; Museum of Fine Arts, St. Petersburg, Florida; Museum für Gestaltung, Basilea; Musée de Grenoble; The Museum of Modern Art, Nueva York; Newcastle University, Hutton Gallery; Pinacoteca Casa Rusca, Locarno; Sezon Museum of Modern Art, Tokio; Sprengel Museum Hannover y la Starkasse Niedersachsen; Staatliche Museen zu Berlin: Nationalgalerie; Stadtarchiv, Hannover; Stedelijk Museum, Amsterdam; Tate Gallery, Londres; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Yale University Art Gallery; Galerie Gmurzynska, Colonia; Sidney Janis Gallery;

Galerie Natalie Seroussi, París; Galerie Michael Werner, Colonia y Nueva York; Marlborough International Fine Art; Helge Achenbach, Düsseldorf; Timothy Baum, Nueva York; Peter Bissegger; Daria y David Brandt, Nueva York; Deutsche Bank AG, Francfort a.M.; Fine Art Consulting FACS SA, Suiza; Krystyna Gmurzynska-Bischer, Colonia; Philip Granville, Londres; Maria Haldenwanger; Werner Heine; Dr. Dietrich Helms, Hamburgo; Annelly Juda, Londres; Elaine Lustig Cohen; Dr. Werner Schmalenbach, Düsseldorf; Geoff Thomas; Ruth Tillard-Arp, París; Nicholas Wadley.

Y todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

Queremos también agradecer a las siguientes personas su ayuda en este proyecto:

Carole Agis; Rudolf Altmüller; Mme Andresen; Jean-Louis Andral; Glen Baxter; Armin Bienger; Agnès de Bretagne; Fred Brookes; Hans Buijs; François Chapon; Line Courtois; Peter Daniel; Laurent Delaye; Willy Devos; Michel Droguet;

Consellera de Cultura
de la Generalitat Valenciana:
Pilar Pedraza Martínez

Director del IVAM:
J. F. Yvars

Consejo Rector del IVAM

Presidente:
Pilar Pedraza Martínez

Vicepresidente:
Antonio Asunción Hernández

Secretario:
Vicent Todolí Femenia

Vocales:
Valeriano Bozal Fernández
Francisco Calvo Serraller
Román de la Calle
Felipe V. Garín Lombart
Tomàs Llorens Serra
Salvador Aldana
Francisco Pérez Garcia
Alfonso Pérez Sánchez
Margit Rowell
J. F. Yvars

Maria d'Ebneth-Scholten; John Elderfield; Dr. Michael Erhoff; Serge Fauchereau; Thomas Fernandez; Marcel Fleiss; Elke Friederich; Krystyna Gmurzynska-Bischer; Philip Granville; Elisabeth Guelton; Edith Hogenguth-Werner; Werner Heine; Sieghard Hennig; Klaus E. Hinrichsen; Gabriel Hotopp; Georg Jankowicz; Mme Pierre Janlet; Annelly Juda; Christel Kardes; Friedhelm Loch; Roger C. Lawson; Jean-Jacques Lebel; Arthur Lehning; Gilbert Lloyd; Gabriele Mahn; Annette Mahro; Jean-Claude Marcadé; Dr. Karin von Maur; Günter Metken; Jacqueline Munck; Jutta Nestegard; Dr. Karin Orchard; Anthony Parton; Geneviève Poisson; Sean Rainbird; Mathias Rastorfer; Dr. Volker Rattemeyer; Jasna Reichardt; Colin Richmond; Gavin Robson; Rona Roob; Dr. Dieter Ronte; Barbara Rosellieb-Jahns; Dr. Werner Schmalenbach; Dr. Uwe Schneede; Klaus Stadtmüller; Samy Tarica; M. Teeuwisse; Geoff Thomas; Lucien Treillard; M. Van Dam; Nicholas Wadley; Giorgia Wagner; Sylvia Weber; Sarah Wilson; Dr. Eva Züchner.

A la Biblioteca del Goethe Institut, y al equipo de Documentación del Mnam.

Presentación	J. F. Yvars	7
Kurt Schwitters -padre de Merz- mi padre	Ernst Schwitters	9
Schwitters, ahora	Serge Lemoine	13
Cronología		19
■ ANTES DE MERZ 1887-1918		
Poner en relación todas las cosas del mundo	Beatrix Nobis	38
Obras		43
Documentos		51
■ MERZ O DADÁ 1919-1923		
El florecimiento cultural de Hannover en la época de Kurt Schwitters	Maria Haldenwanger	54
Kurt Schwitters: "Crear algo nuevo a partir de los residuos"	Hanne Bergius	58
Los escritos de Kurt Schwitters	Friedhelm Loch	67
Kurt Schwitters y Jean Arp	Gabriele Mahn	79
Acción directa en lugar de florituras artísticas	Michael Erlhoff	85
La obra de una vida: los Merzbau	Dietmar Elger	89
Deconstrucción de Kurt Schwitters	Patricia Falguières	104
Obras		113
Dossier: La revista Merz		167
Dossier: Tarjetas Postales		174
Dossier: Anna Blume		176
Documentos		181
■ EL MONSTRUCTIVISMO 1924-1932		
Kurt Schwitters y "los abstractos de hannover"	Arta Valstar-Verhoff	194
¿Cuándo se produjo el encuentro entre Merz y el cuadrado negro?	Wulf Herzogenrath	203
Kurt Schwitters en Holanda	Isabelle Ewig	210
Merz, Futura, Din y Cicero	Serge Lemoine	217
Vanguardia y administración o de Merz a Kommerz	Werner Heine	232
El Circulo de los "nuevos publicistas gráficos"	Konrad Matschke	238
Kurt Schwitters y la música	Katia Baudin	244
Obras		249
Dossier: La Ursonate		286
Documentos		293
■ EXILIOS 1933-1948		
Los años noruegos. Obra figurativa	Jutta Nestegard	312
Kurt Schwitters en Inglaterra. El "Anglismo" o la dialéctica del exilio	Sarah Wilson	318
Obras		337
Dossier: Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, P.I.N., Poetry is now		407
Documentos		411
Conflictos con el modernismo o la ausencia de Kurt Schwitters	Rudi Fuchs	415
Notas sobre la reconstrucción del Merzbau y de tres esculturas de Schwitters	Peter Bissegger	421
"La inmortalidad no es asunto de cualquiera"	Harald Szeeman	425
Cómo Kurt Schwitters regresó a Hannover	Werner Schmalenbach	437
Obras en exposición		441
Bibliografía		449
English texts		457

KURT SCHWITTERS EN INGLATERRA EL "ANGLISMO" O LA DIALÉCTICA DEL EXILIO

Sarah Wilson

Tres son las ortodoxias que han dictado las historias previas de la vida de Kurt Schwitters en Inglaterra: que Inglaterra fue sólo un "exilio," un desierto cultural, que se sentía solo, poco apreciado, que su última obra figurativa es demasiado vergonzosa para ser expuesta en cualquier retrospectiva autorizada. Los eruditos se preguntan "¿Qué hubiera pasado si..." ¿Qué hubiera pasado si Schwitters hubiera conseguido un pasaporte para los EEUU y se hubiera unido a otros artistas del exilio? Hubiera seguido haciendo Merz con material americano. No hubiera "necesitado" pintar figuración.¹ ¿Hubiese adaptado su pasado a un molde más "modernista," como su amigo Naum Gabo, para agradar a los neoyorquinos? Seguramente no.

"La emigración es la mejor escuela de dialéctica" declaró Bertolt Brecht.² El último período de Schwitters ha de investigarse no en términos de "exilio" sino de la dialéctica del exilio: como un futuro que cercena un pasado que continúa intensamente vivo en la memoria, la repetición, la recreación. El "exilio" además, es un término puramente negativo, que niega toda posibilidad de inspiración de un nuevo "genius loci," un espíritu del lugar: Inglaterra. La Alemania que Schwitters conocía ya no era la misma, estaba desintegrándose, autodestruyéndose. Anhelaba un lugar que ya no existía. Su *Merzbau* había sido destruido por las bombas aliadas en 1943; Helma murió en 1944: "Hannover, un montón de ruinas, Berlín, destruido, y no se te permite decir lo que sientes."⁴ El período inglés fue uno de muerte y renacimiento, una cuestión de identidad a través del tiempo, de lenguajes nuevos y antiguos. "Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past."⁵ La sonoridad nostálgica de T. S. Eliot ha de substituirse por los sonidos y planos más ásperos, robustos y angulares en el "poeting and paintry" del período inglés. "Sólo el material equivocado usado de manera errónea creará la imagen correcta si la miras desde el ángulo adecuado. O el ángulo malo. Eso nos lleva a un nuevo ismo: el anglisto. El primer arte que se inicia en Inglaterra con excepción de las antiguas formas del arte."⁶

El periodo Manx, la Isla de Man: 1940-1941

Tranquilidad, seguridad. Tras una difícil huida de Noruega, Schwitters y Ernst llegaron a Gran Bretaña el 19 de junio de 1940. A continuación hubo de permanecer en varios centros de recepción en Midlothian, Edimburgo, York y Manchester. Schwitters se encontró recluido a finales de verano en el Hutchinson Camp de la Isla de Man, como uno de los "más leales enemigos extranjeros de Su Majestad." (Recordemos que la familia de Su Majestad provenía de Hannover, desde 1714).

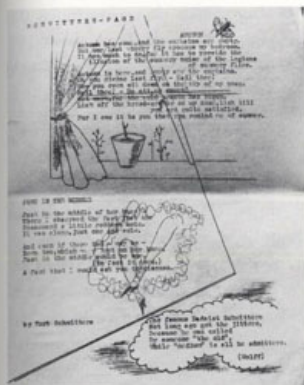
La Isla de Man, a cuatro horas de Liverpool en el Mar Irlandés, es un lugar fascinante con una antigua cultura celta propia, su lenguaje y yacimientos arqueológicos; huellas de la invasión romana, gatós sin cola, el "friskele" de tres patas, emblema de su grado de autonomía del gobierno británico.⁷ Durante la Primera Guerra Mundial se usó como campo de prisioneros de guerra. La situación entre los internos en 1940 era tensa, y los problemas de administración entre esta comunidad segregada condujo a injusticias muy reales que desafiaban el "decoro" del "juego limpio". Los problemas nacionales generaban actitudes complicadas: el desempleo afectaba a tres millones de personas en 1933, una situación que avivó los excesos de la Unión Británica de Fascistas de Oswald Mosley. Las leyes de la inmigración, sometidas a controles durante los treinta, fueron modificadas tras los sucesos de 1938, en especial tras la noche de los cristales rotos, y en septiembre de 1939 ya había alrededor de 75.000 inmigrantes de origen alemán en Gran Bretaña; de ellos, 60.000 eran refugiados de Hitler.⁸

El 18 de agosto, Schwitters le escribió a su madre "Voy a conferencias de filosofía y arte, a conciertos, y pinto cabezas muy interesantes."⁹ El misterio envuelve una pista posterior de su vida en aquella época, el paquete de cigarrillos Players Navy Cut, decorado con ojos, una nariz y dos agujas,⁸ dedicado, según la manera "Artstutterer" de Schwitters, a "mmmeinem Freunde, Roland Peppenrose... 5 de septiembre, 1940." Este primer ejemplo de amistad estaba dirigido al más activo de los coleccionistas ingleses de dada y surrealismo que había co-organizado la reciente exposición *German Art of the Twentieth Century*, 1938.⁹

Tanto Schwitters como Ernst firmaron una carta de protesta desde el Hutchinson Camp publicada durante el debate sobre el internamiento en el *New Statesman and Nation* el 28 de agosto de 1940: "El arte no puede vivir tras una alambrada... el sentimiento de la injusticia ominosa que se nos ha infligido, el descontento que genera el vivir hacinados con miles de hombres... hacen imposible cualquier trabajo y creatividad." A ellos se unieron otros catorce artistas de Alemania y Austria.¹⁰ Schwitters solicitó formalmente la libertad en octubre, declarando que se había inscrito para emigrar a los Estados Unidos en diciembre de 1939 con su hijo y su nuera, pero sin ningún resultado positivo. Las navidades fueron penosas: "Voy a misa incapaz de creer en el amor entre los hombres" su estudio fue destrozado por el fuego a principios de enero de 1941.¹¹



Dibujo en un paquete de cigarrillos dedicado a Roland Peppenrose, 5 de septiembre, 1940



Página de la revista *The Camp, Hutchinson Square Camp*

No obstante, la actividad artística de Schwitters en el Hutchinson Camp se enfrentó a los momentos de "dolorosa desilusión," de "humillación innecesaria" y los ataques de epilepsia que sufrió por primera vez desde su adolescencia, tal y como su hijo recordaba (Ernst fue liberado cuatro meses antes que su padre.) De hecho, fue un período fértil y estimulante para Schwitters; aunque ya era el más famoso de los modernistas, también pintó paisajes que había visto en Noruega (a pesar de los maravillosos paisajes locales ante el mar) y trabajaba con postales y fotografías de soldados noruegos en Inglaterra, que Esther —la mujer de Ernst que trabajaba en la embajada noruega— le enviaba. Los retratos de Schwitters de los oficiales del campo y los internos le permitieron el lujo del vino y los cigarrillos. Fue capaz de trabajar con regularidad cada día y obtuvo un ático como estudio en un edificio de la administración del campo, fuera del recinto vallado.¹² A pesar del régimen de dianas, revistas, y toques de queda, es también cierto que Schwitters no tuvo: "Ninguna preocupación material, comidas regulares, descanso en horas normales y prácticamente cada tarde reuniones con intelectuales en las que se intercambiaban opiniones a propósito del arte y se discutían cuestiones filosóficas. Allí Kurt pudo brillar en todo su esplendor."¹³ Las propias memorias del interno Fred Uhlman confirman el "embarras de richesse" de "más de treinta catedráticos de universidad y profesores, principalmente de Oxford y Cambridge" que aportaban nivel intelectual a las veladas.¹⁴ La impresionante variedad de personalidades y talento era tal que la Isla de Man, como un "Menscheninsel" se convirtió en el microcosmos simbólico de la novela del interno Richard Friedenthal: *Die Welt in der Nusschale*, el mundo en un pañuelo del bien y el mal, de la existencia del hombre a través del "idilio y el terror" en el que Schwitters era parodiado cómicamente como el excéntrico artista Baby Bitter.¹⁵

Para muchos, Schwitters era básicamente, un artista actor, capaz de atrapar —literalmente— a su público de habla germánica. Las veladas dadas se sucedían y se recitaban la *Ursonate* y *Anna Blume*; se celebraban representaciones de "Leise" ("Suavemente"), repitiendo esa palabra que culminaba en un climax estrepitoso en el Café de los Artistas. Las representaciones también eran semiprivadas, incluso más subversivas: ladridos salvajes a la luz del crepúsculo en respuesta a los ladridos de un viejo hombre de negocios vienés, por ejemplo, cuando no se permitían animales en el campo. Schwitters escribió en inglés canciones rimadas y obscenas para la revista del campo, y editó con multicopista una versión de *An Anna Blume* en 1941. También vio reproducidos algunos de sus dibujos e historietas en la invaluable multicopista, como *The Flat and Round Painter* (La historia del pintor plano y el redondo, traducida por Heinz Beran); figuras redondas dibujadas en el aire, que conducían a una explosión y a la necesidad de pintar "figuras planas con pinceles planos sobre el lienzo plano."

No obstante, cuando Fred Uhlman o Klaus Hinrichsen se convirtieron en temas de los retratos de Schwitters vieron las curiosas condiciones en que trabajaba el artista, una buhardilla adornada con collages, esculturas hechas en parte con porridge apesetoso, comida pasada y fragmentos robados de muebles rotos por el suelo usados "para la construcción de una cueva alrededor de una pequeña ventana" (¿otro proto-Merzbau?) Era inevitable que Uhlman le hablase a Schwitters de su vida en Londres, de cómo fundó el FDKB (Freier Deutscher Kulturbund) organizado desde su hogar en Hampstead con Oskar Kokoschka a partir de febrero de 1939, y de su programa de conferencias, cabaret, exposiciones, reuniones sociales, etc. La aristocrática esposa de Uhlman, Diana, era Secretaria del Comité de Artistas Refugiados (fundado en octubre de 1938) en estrecho vínculo con los grupos de expositores ingleses.¹⁶ El correo (aunque censurado) llegaba al campamento con regularidad desde Liverpool. A pesar del desaliento de Schwitters, hemos de concluir que, antes de abandonar el campo, tenía un conocimiento de la activa vanguardia londinense durante la guerra mucho mayor de lo que las referencias previas sugerían.

Anécdotas aparte, ¿de qué modo se vio afectado el arte de Schwitters durante el período Manx? En primer lugar, bajo las condiciones del confinamiento, las circunstancias crearon formas incluso más bajas de Merz; antes de que los materiales de pintura comenzasen a llegar procedentes de la Artists' International Association o de los proveedores de la isla, usó como pigmentos ladrillos molidos; "pintura al óleo a partir de minerales molidos y tintes extraídos de las raciones de comida mezclados con aceite de oliva de las latas de sardinas... gelatina de huesos hervidos (mezclados) con harina y hojas para barnizar periódicos"¹⁷; fragmentos del techo, cajas de té desmontadas, y linóleo sacado del suelo eran los soportes más precarios de su arte. En *Das Schachbild* (El cuadro de ajedrez), 1941, un trapo raído y deshilachado, manchado con cuadros de algún pigmento —un tablero de ajedrez rudimentario— se convierte en una imagen Merz; en *Brown and Green* (Marrón y verde), 1941, una suela de zapato agujereada con clavos y un pedazo de tweed se pegan en un cuadrado de linóleo rescatado, montado a su vez sobre un áspera pieza de madera. La alegría lingüística de Schwitters se cuela en estas composiciones minimalistas. Un argumento para fechar *Bild mit Filmspule und Draht* (Cuadro con bobina de película y alambre) en 1937-40 dentro del período del campo Hutchinson es la manera en que la bobina crea una "I" con la "Q" de una ramita torcida: los "I. Qs" (coeficientes de inteligencia) eran una preocupación obsesiva de los que clasificaban y dividían a los hombres en grupos y estadísticas.¹⁸



Bild mit Filmspule und Draht [Cuadro con bobina de película y alambre], 1940-41
Ensamblaje sobre madera, 19,8 x 14,8 cm
Insel Hombroich, Neuss



Brown and Green [Marón y verde], 1941
Relieve, 31 x 32 cm. Insel Hombroich, Neuss

Aunque Schwitters conservaba sus preciosas pinturas al óleo para los retratos, la visible degradación de sus materiales de Merz en las condiciones del campo añadieron intensidad a su obra experimental y a su status privado de diario secreto. El minimalismo de estas obras habla de una dialéctica entre la posesión y la desposesión, una forma de coleccionar —en el exilio— “como un proyecto existencial que busca conferir forma a circunstancias desventuradas.”¹⁹

Paralelamente a la cuestión de los materiales surgió el problema del lenguaje. Schwitters, como modernista internacional, había tenido un pasado preeminentemente políglota; la *Ursonate* puede vincularse, obviamente, a los intentos utópicos de recapturar un “Ursprache” trascendental, un estado de armonía anterior a Babel.²⁰ Sin embargo, ahora, el mismo idioma alemán se había convertido en una forma de herencia cultural que unía a los confinados, y, de manera esquizofrénica, un recordatorio del tiempo pasado que debía ser olvidado. Como Fred Uhlman expuso: “El lenguaje en que Goethe y Hölderlin y Moencke habían hablado y escrito había de resultarme extraño”²¹ Klaus Hinrichsen, el compañero de confinamiento de Schwitters, confirmó que la mayoría de los prisioneros se negaba a hablar en alemán: “Duele demasiado”. El inglés, una nueva lengua, era parte del nuevo mundo que había de asimilarse; el *Almanach 1941* del campo, que incluía la mordaz pieza de Ernst Schwitters *Bromeo and Julia or a mystic fairy tale* [Bromeo y Julia o un cuento de hados místico] contiene tan sólo un breve poema en alemán. Schwitters se encontraba entre dos caminos: durante esta época, en privado, escribía poesía de amor sentimental en alemán a Helma, y el poema del doloroso verso: “Denn ich bin gefangen, Im Kriege gefangen,” [Pues soy un prisionero, apresado por la guerra] que usa el tropo de la misma muerte para expresar su desamparo. El Schwitters público, sin embargo, se encontraba en una “tierra de nadie” lingüística. “Roll-call,” “rations” “coal-fetching” “reading-room” “parcel-office” entraron en la sintaxis alemana; alternativamente, palabras como “Kaffeewautscher,” se transcribía fonéticamente “coffee voucher” (bono de café). Michael Seyfert ha tratado este problema del lenguaje y su relación con la identidad de los internos, de las personalidades que fluctuaban entre la confusión y la “resistencia.” “Schrifter ohne Sprache” (Los escritores sin lengua) fue el tema de una discusión en el PEN club de Londres en una reunión de septiembre de 1941. Algunos escritores hablaron de este cambio de idioma como una destrucción simbólica de la gruta más profunda de su conciencia.²²

Hubo, probablemente, dolor en este cambio de lenguaje de Schwitters: después de que Ernst regresase a Noruega, su correspondencia fue toda en inglés, a pesar de toda una vida anterior en alemán. Las nuevas amistades de Schwitters, sus amores, su irrefrenable sentido del humor y el absurdo lingüístico aliviaron su situación, como resulta evidente a través de sus múltiples prácticas —escribir en inglés, en alemán y en su propia “Ursprache” fonética. La “tierra de nadie” del interlenguaje se convierte en la parte más importante de un collage como *Mier Bitte* [Kendal Art Gallery] en el que la etiqueta de cerveza inglesa “Premier bitter” se transforma en el imperativo alemán de Schwitters “Mir bitte” (para mi, por favor), un comentario irónico en una era obsesionada por la ruptura de los códigos. El lenguaje, el tiempo, la memoria; Schwitters recreó el pasado en el presente al tiempo que su nuevo presente anticipaba un futuro pasado.

Merz en el Blitz: Londres 1941-1945

¿Acaso Schwitters pasó por Londres sin amigos y sin ningún reconocimiento público? Era su primera experiencia, como artista, de una ciudad inmensa aunque muy privada, una “colección de pueblos” sin ningún “centro” obvio ni vida de cafés, totalmente diferente de Hannover o París. Primero se instaló en Bayswater, una zona muy bien comunicada, muy cercana a Kensington Gardens y el West End. Allí vivió con Ernst y Esther Schwitters; pronto tuvo lugar su romántico encuentro con Edith Thomas o Wantee (“Want tea?”), pues vivía en el mismo inmueble.²³

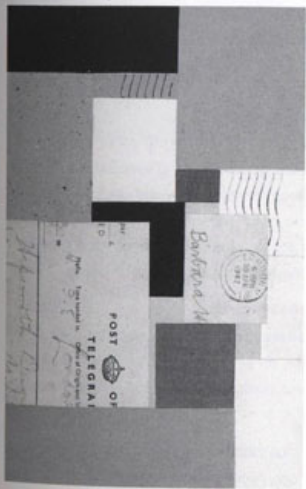
Después de obtener la libertad y abandonar el campo, Schwitters, al principio, se sintió solo en Londres, y estos sentimientos han de respetarse: “las casas estaban vacías, bombardeadas en parte... Tras de mí había dejado montones de alambradas, porque había una guerra... La vida es triste. ¿Por qué ni siquiera quiso el director de la National Gallery verme? No sabe que pertenezco a la vanguardia artística. Ésa es mi tragedia... He estado buscando un trabajo desde hace siete meses, y hemos de comer cada día.”²⁴ Schwitters se sintió mucho mejor, según se desprende de su pieza en prosa “On the bench,” tras el regalo de un lápiz rojo Royal Sovereign. De hecho, Sir Kenneth Clark, en la National Gallery, hacía lo que buenamente podía: Presidente del War Artists’ Advisory Committee, coordinaba no sólo a los académicos, sino también a los surrealistas y los neorrománticos en sus proyectos de arte de guerra. Fue uno de los períodos más creativos del arte inglés de este siglo; asimismo la vida literaria en el Londres de la guerra fue igualmente intensa, competitiva y colorista. Además de los emotivos registros

topográficos y bocetos de los War Artists, Henry Moore estaba creando sus *Shelter Drawings* (Dibujos del refugio), y Graham Sutherland y John Piper sus amargas representaciones del daño de las bombas durante el Blitz. Los artistas refugiados también contribuyeron: Felix Topolski o Edward Ardizzone, por ejemplo, pero no Schwitters.²⁴

La vida artística en Londres había estado muy influida por los artistas inmigrantes con anterioridad a la oleada de los treinta. Ha de señalarse que la vida cultural de entreguerras se distinguió por la división entre los intelectuales francófilos y los germanófilos. Los críticos de arte como Roger Fry y Anthony Blunt eran francófilos, como también Nancy Cunard o Roland Penrose y también los surrealistas británicos; por otra parte, D.H. Lawrence, los poetas W.H. Auden, Stephen Spender y los jóvenes artistas como Francis Bacon, que habían estado en Berlín a finales de los veinte, eran germanófilos, como también lo eran algunos grupos de la aristocracia inglesa como la familia Mosley —fascinada por Hitler— e, incluso, se dice que el mismo rey Edward VIII (que abdicó en 1936). El público, no obstante, consideraba el expresionismo alemán como algo crudo y “feo” tras verlo en la exposición *Twentieth Century German Art* en las New Burlington Galleries en julio de 1938; la respuesta de Londres a la exposición de Hitler en Múnich de *Entartete Kunst* incluía grandes obras de Max Beckman, el *Portrait of a Degenerate Artist* (Retrato de un artista degenerado) de Oskar Kokoshka, la construcción de Schwitters *The Golden Ear* (La oreja dorada), 1935, y un collage sin fecha (las dos piezas procedían de colecciones particulares en Londres).²⁵ Con la transferencia del Warburg Institute de Hamburgo a Londres en 1933, la historia del arte alemán había transformado las tradiciones de la erudición inglesa y la crítica; Ernst Gombrich era residente de Hampstead —como también lo fue Sigmund Freud a partir de 1938— y muy pronto los artistas alemanes y austríacos lograron establecerse entre sus contemporáneos ingleses. En casa de Uhlman vivió durante siete años el artista refugiado John Heartfield: la presencia de Francis Klingender o Friedrich Antal confirió un distinguido tono marxista a sus discusiones.²⁷ A pesar de la tradición del liberalismo británico y las exposiciones propagandísticas como *Allies inside Nazi Germany* (1942) de gira por Gran Bretaña al año siguiente bajo el título de *We accuse, Ten Years of Hitler Fascism*, las sospechas de judíos, comunistas y nazis camuflados afectaron las percepciones de los refugiados alemanes en el exilio —y Schwitters no fue ninguna excepción.

Gracias al contacto con Roland Penrose y a su profunda amistad con Fred Uhlman en los días de su confinamiento, Schwitters pronto estableció contacto con la comunidad artística de Hampstead, donde se le dispuso una buena acogida. En febrero de 1942, Schwitters ya se había convertido en miembro de la Artists' International Association (A.I.A.) y expuso *Memory of a Lady we never knew* (Recuerdo de una dama que nunca conocimos) junto a obras hechas por el más amplio espectro de artistas de izquierdas de Londres. En mayo de 1942, Schwitters ya había conocido a Ben Nicholson y Barbara Hepworth; el posible choque de personalidades no evitó que Nicholson le rindiera un homenaje en forma de collage. Nicholson modificó su rigurosa construcción constructivista con carbón, gases y un billete de autobús. Los dos siguieron en contacto durante la estancia de Nicholson y Hepworth en Cornwall, donde Nicholson realizó un pequeño collage que incorporaba los materiales efímeros de Schwitters: un sobre de Hampstead y un telegrama de correos (se lo regaló a Hepworth como tarjeta de felicitación en su cumpleaños, el 10 de junio de 1943).²⁸ En junio de 1942, Schwitters ya había conocido a la mayoría de los intelectuales de vanguardia que todavía residían en Londres, en una exposición colectiva celebrada en los edificios modernistas del arquitecto refugiado Erno Goldfinger en Willow Road, Hampstead, en ayuda de la Rusia aliada. Se mostraron obras de la Escuela de París —algunas de las cuales pertenecían a la colección de Roland Penrose— junto a otras de la Rusia aliada, Henry Moore, los surrealistas británicos y los neorrománticos. Sorprendentemente, Janco Adler fue el único artista refugiado, con Schwitters, que expuso *Blue and Gold* (Azul y dorado), 1942, *Brown and Green*, y dos esculturas: un bajo relieve y *Mother with egg* (Madre con huevo). *Artists Aid Russia Exhibition*, un evento más ecléctico, tuvo lugar en la colección Wallace desde el 1 de julio hasta el 4 de agosto de 1942. Aquí Schwitters expuso con sus amigos del campo Hutchinson, Uhlman y Georg Ehrlich, el escultor concreto abstracto Peter Peri (cofundador del A.I.A.) y una amplia variedad de artistas ingleses en una colectiva en solidaridad con los aliados.

1942 fue un extraordinario año para la obra de Schwitters, tanto en los collages como en la poesía. Tal vez, y debido al aspecto victoriano de las calles y los pubs, la carencia de arte de los pisos amueblados, plagados de cuadros baratos y antimacasares, el gusto de una joven de la clase obrera como Wantee en la era de *Picture Post*, los collages de Schwitters, en particular las series que usaban reproducciones de Franz von Drefregger de las publicaciones de la Galerie Moderner Meister, como *Die Brautwerbung*, 1942 o *Merz 42, Like an Old Master* (Merz 42, a la manera de un maestro antiguo), estaban llenos de ternura en las escenas tradicionales que mostraban. Bodas, maternidad, infancia, días de antaño, mezclados, como en la misma memoria, en contraste con los billetes de autobús de la vida diaria y el mundo de fantasía de los anuncios contemporá-



Ben Nicholson. Carta de cumpleaños para Barbara Hepworth, 1942
13 x 20,5 cm. Colección particular



Bridge House (Casa del puente), años 40
Colección particular



Langdale Pikes, 1945
Óleo sobre madera, 38 x 50 cm. Museo de Grenoble

neos. Mientras los dadaístas habían estado obsesionados con el patriarcado y el parricidio, Schwitters evoca aquí un mundo femenino, y anticipa de forma curiosa el Pop inglés.²⁹ Como "antiguo maestro" que era, con la ayuda de Wantee, Schwitters ajustó su oído y su ojo a Londres y a su nuevo entorno; su poema, *London Symphony*, es una cacofonía de melodías de anuncios, números de teléfono, pequeños anuncios, eslóganes de guerra: "Dig for victory," "ABC" (Aerated Bread Company [Compañía de pan aireado]) y el evidente grito auto-referente del hombre traperero:

Sell us your waste paper
Rags and Metals

Any rag any bones any bottles today.

[Véndenos tu papel viejo / Trapos y cacharros / Cualquier trapo, trasto o botella].

Estos son collages verbales, pero collages que evocan, de manera inmediata, equivalentes visuales en un orden tumultuoso. "Bank" sugiere la señal roja, blanca y azul del metro; "Bovril es bueno para ti... Lo que quieres es Watney's" y todos los eslóganes familiares tenían sus propios colores distintivos y letras sobre las señales de los negocios familiares, y por supuesto los carteles y pósters, que surgían casi a diario para esconder el creciente número de objetivos de las bombas.

Además, interpretar los escritos en prosa de Schwitters en este período como "llenos de tristeza..." y sobre gente "frustrada por la vida... viviendo sin esperanza" es, precisamente, no "oír" a Schwitters: el perverso oído para el diálogo capturado en *Five girls on the Switchboard*, 1942 (hablando de hombres, por supuesto); o la ironía composiva y el humor de *The Landlady* (La casera), tan orgullosa de los métodos de ahorro que emplea para superar las restricciones de la austeridad en Londres. Por otro lado, existe ternura y elementos mágicos en historias como *Twopenny-Novel about an Ugly Girl* (Historia de dos peniques sobre una joven fea) que se refiere, de manera interesante, a una escultura abstracta del mismo nombre (*Ugly Girl*).

En septiembre Schwitters veraneó en el Lake District preñado de colores otoñales; caminaba buscando motivos, y decidió regresar en febrero para pintar paisajes nevados. "Es como Noruega, pero más romántico," escribió a su amiga Edith Tschichold.

A finales de diciembre de 1942 Schwitters se había mudado a otro "pueblo" de Londres, Barnes, al sur del Támesis, con Ernst y Gert Strindberg (un pariente de August Strindberg). Tenían una radio, teléfono y Schwitters compró un piano. Wantee iba los fines de semana a cocinarles. La vida continuaba; Schwitters exhortaba a sus nuevos conocidos a que se hicieran un retrato.

Alejado de las actividades de las comisiones oficiales del War Art (arte de guerra), el movimiento surrealista británico floreció con intensidad incestuosa en Londres, continuando sus hostilidades con los generalmente comunistas realistas de la A.I.A. Cada agrupación se modificaba por el impacto de los refugiados coloristas —Jacques Brunius, Toni del Renzio, Felix Topolski— los cuales lograron dejar su marca en el mundo artístico de Londres. Pero no más que el extravagante Jack Bilbo, "el guardaespaldas de Al Capone," londinense desde finales de los treinta y compañero de confinamiento en la Isla de Man (Campo Onchan), que incluyó a Schwitters en su primera exposición colectiva en Londres. La galería de Bilbo se convirtió en un "hogar lejos del hogar" para muchos de los artistas refugiados y una sofisticada élite de escritores y estrellas de cine de Londres; sus *soirées*, que reunían a una multitud de poetas y artistas, vieron los primeros recitales poéticos de Schwitters en Londres: "la poesía dadaísta, una mezcla de sinsentido ilógico basado sólo en el sonido, y la locura lógica. El mismo Kurt, al ser bastante patológico, se lo pasaba muy bien. Y también mis invitados, porque fuera seguían los bombardeos, que parecían lógicos y, por tanto, no eran tan divertidos, y dentro de la casa Kurt Schwitters seguía con su i-lógica, que era divertida."³⁰

Cuatro obras de Schwitters, entre ellas *Parrot* (Loro), *Stork* (Cigüeña) y *Tears* (Lágrimas) se expusieron en *The World of Imagination. An exhibition of "Oodles," Abstracts, Surrealism, "Merz" Sculpture, Constructivism and Symbolism. The Most Advanced and Original Show in Town* en la Modern Art Gallery de Bilbo en Haymarket, en enero de 1944.³¹ La introducción de Bilbo reconocía la posición histórica de Schwitters, y consideraba el principio Merz como un "mogollón... una creación humorística hecha de basura, algo positivo a partir de algo negativo."

En febrero de 1944 se dieron los bombardeos de Londres más violentos desde 1941; las bombas voladoras aparecieron en junio. En agosto de 1944, en una importante reunión internacional del PEN Club —"con escritores de todo el mundo... y el sonido de los aviones por encima del techo."— Schwitters conoció a dos espíritus afines que habían trabajado en el cine dadaísta y de vanguardia en Polonia desde finales de los veinte: Stefan y Franciszka Themerson. Su película *Calling Mr. Smith* se había exhibido con gran éxito en Londres y Edimburgo a finales del año anterior. Al igual que el collage más explícitamente



Portrait du Dr. George Ainslie Johnston, 1946
Óleo, 68 x 50,6 cm. Con la autorización de Trustees de l'Amitt Trust



Parte posterior del retrato del Dr. George Ainslie Johnston

anti-nazi de Schwitters, (*The Hitler Gang*) ([La banda de Hitler]), 1944, yuxtapone un anuncio de la película de Hitler en letra gótica con una evocación del más famoso de los fragmentos que hacen referencia a la invención del collage modernista —el azote de la silla impresa— *Calling Mr. Smith* de los Themerson, aunque diseñada para conmover al “hombre común,” denunciaba la atrocidad nazi a través de referencias fragmentarias a la cultura europea, en particular la alemana y la polaca. Incluía todo el vocabulario experimental del arte en una película-collage: objetos artísticos, fotografías de alto contraste, siluetas, sombras de colores, repeticiones rítmicas.³² En septiembre, Schwitters señalaba que su vida social iba mejorando gracias a sus visitas semanales al Dr. Walter Dux, que había vivido en Hannover y ahora lo hacía en Richmond, cerca de Barnes. Dux fue un espléndido mecenas, pues enviaba a Schwitters cinco libras cada semana “para las pinturas.”³³ Más o menos por esta época, Schwitters realizó un collage en el estudio de Franciszka Themerson, en el que incorporó una fotografía de Herbert Read, recortada de una copia del *Picture Post*; el caballero inglés, un busto flotante, sonríe con educación mientras la madre-odalisca detrás suyo aparece desfigurada con dos cabezas masculinas amenazantes.

Herbert Read era el crítico de arte más influyente de los que trabajaron en Londres durante la guerra. Poeta imaginista, novelista surrealista, adepto de Worringer, editor de Kropotkin, Read había sido el árbitro de las belicosas facciones del surrealismo y la abstracción en el Londres de finales de los treinta. En el contexto de una inminente guerra en el continente, había llegado a señalar a Londres como la nueva capital mundial de las artes (*Living Art in England*, London Gallery, 1939) y aceptó ser director del posible Museum of Modern Art for London de Peggy Guggenheim con anterioridad al fracaso del proyecto y la salida de Inglaterra de figuras tan internacionales como Mondrian y Naum Gabo. A finales del otoño, Read ultimaba los preparativos de la primera exposición individual de Schwitters en Londres en la galería de Jack Bilbo, en diciembre de 1944. Sería una exposición sustancial de once collages, dieciocho pinturas al óleo con construcciones y diez esculturas, incluyendo el objetivo de las bombas *Air and Wire Sculpture* (Escultura de aire y alambre), doblada a partir de una percha, probablemente, durante la reunión del PEN club. El prefacio de Herbert Read le añadió autoridad: “Schwitters es el maestro supremo del collage.” Su histórica introducción situó al artista y a “Merz” entre los grandes modernistas de los veinte, y sin embargo, con su sensibilidad característica, Read percibió la tozudería de Schwitters, su “protesta contra la cromoplateada concepción del modernismo,” su “filosófica, incluso mística” justificación del uso de los materiales de deshecho, el amor a la belleza en “una roca, una formación de nubes o un rostro humano.” La exposición recibió una crítica entusiasta en *The Studio*, que establecía el contraste entre los collages levemente coloreados y sus no comprometidas “intelectuales” esculturas de cable y madera; Schwitters vendió cuatro obras y recibió tres encargos.³⁴ Con anterioridad al recital poético de la inauguración del 4 de diciembre, Read percibió, de forma crucial, que la poesía de Schwitters era, en esencia, un arte oral, similar al *Finnegans Wake* de Joyce: “oír a Schwitters recitar su poesía es convencerse de que ha inventado otra forma de arte.”³⁵

La felicidad de Schwitters ante este reconocimiento de un creciente público de amigos y admiradores se vio cruelmente truncada por la llegada de un telegrama que le informaba de la muerte de su esposa Helma. Había muerto en octubre como consecuencia de un cáncer de pecho. Supo, asimismo, que su casa en Hannover y su *Merzbau* habían sido destruidos. Un ataque le paralizó temporalmente la mitad de su cuerpo; Wantee estaba al borde de un ataque de nervios. Al final de la guerra, Ernst Schwitters había regresado a Noruega y Schwitters ya no podía permitirse vivir en Barnes. Con los ahorros de Wantee y el dinero de la venta de la colección de sellos de Schwitters decidieron regresar al Lake District. Estaba a punto de comenzar una nueva fase en la vida de Schwitters.

El romanticismo redescubierto: el Lake District, 1945-1948

Llegaron a Windermere el 26 de junio de 1945. En comparación con la Noruega de los fiordos abruptos y los glaciares, el Lake District es una zona montañosa más verde y suave, colonizada en primer lugar por los romanos, después por los vikingos y convertida, finalmente, por los santos del norte. Lejos de un lugar desierto, aislado, Schwitters se encontró a sí mismo en una región impregnada de historia y cultura. El paisaje se hallaba dividido por “muros de piedra seca” de pizarra y diorita de los lagos, coronadas, a veces, con fantásticas masas irregulares de piedra caliza procedentes del lecho de los ríos que eran llevadas a los pueblos hechos de pizarra gris y púrpura: véase el muro en la fotografía de 2, Gale Crescent, Ambleside, primera vivienda de Schwitters y Wantee.

La vida podía ser austera, pero Ambleside estaba rodeado de un paisaje de sublime belleza natural que había inspirado a los grandes románticos ingleses, desde Thomas de Quincey hasta John Ruskin y William Wordsworth.³⁶ No sólo era un lugar para

los peregrinos románticos, sino también un centro del arte durante la guerra. El mismo valle Langdale, donde más tarde Schwitters trabajaría en el *Merzbarn*, era el centro de una comunidad artística, y eran frecuentes las conferencias de profesores llegados de Liverpool, Manchester y Edimburgo. Y el mismo Ambleside se vio frecuentado por estudiantes de vestimentas excéntricas del Royal College of Art, Londres, evacuados hasta allí para escapar de los bombardeos. Un catedrático del College, pintor retratista, vivía en la misma casa que Schwitters, pero, aparentemente, era demasiado tímido para presentarse; Schwitters tomó el té con uno o dos estudiantes; sin embargo, a pesar del fascinante potencial para el intercambio de ideas, no establecieron ningún contacto importante.

En noviembre de 1945, Schwitters y Wantee viajaron a Londres para celebrar la nueva boda de Ernst. En este feliz momento, suponemos, y en honor de Eve, la nueva esposa de Ernst, la versión inglesa de *Anna Blume* se transformó en "Eve Blossom has wheels". Eve era adecuadamente palíndroma y optimista: "E-V-E/Easy Victory Easy"³⁷ Los cuatro regresaron al Lake District para su luna de miel; Ernst y Schwitters fueron a Tarn Howse y escalaron la "silla de montar" de Old Man Coniston. Se deslizaron en los títulos de Schwitters nuevas palabras de los lagos, como *Windswept* (Azotado por el viento), 1946; sus coloristas pinturas abstractas se llenaron de curvas y sombras afiladas de las montañas y valles (*Grasmere*); los ensamblajes más domésticos se referían a acontecimientos locales como *Y.M.C.A.* Todo ocurrió bajo los auspicios de su musa, de aquí *Wanteeside*, 1945-46. Y Schwitters, por supuesto, volvió a pintar los motivos que le rodeaban. Igual en número a las abstracciones de la vida de Schwitters fueron sus obras naturalistas, unas cuatro mil en total de cada, según el cálculo de Ernst Schwitters.³⁸ ¿No deberían éstas atraer, asimismo, la atención de los críticos? Como en Noruega, Schwitters se mostraba encantado de vender paisajes y retratos a los residentes de la zona o a los turistas de paso. Muchos se exponían en la pintoresca Bridge House, que era una tienda de antigüedades. Schwitters reiteraba una y otra vez que consideraba a Rembrandt como el artista más grande de la humanidad.³⁹ La calidad de los mejores retratos supera la de aquellos realizados en el campo Hutchinson. A pesar de su comentario a Raoul Hausmann "en Inglaterra nunca has de ver ninguna marca de pincel en la superficie del cuadro. Mis cuadros tienen marcas de pincel y por eso tengo dificultades,"⁴⁰ estas obras son consistentemente expresionistas. El retrato del Dr. George Ainslie Johnston, su fiel médico y compañero de ajedrez es un triunfo de una mano energética. Posee una gravedad natural, aunque los tonos cálidos del verde y marrón que predominan estén enfrentados a la sorprendente formación en diamante del tablero de ajedrez.

El retrato del Dr. Johnston es una obra especialmente importante: hoy en día se encuentra en la Armit Trust Library, de la que el Dr. Johnston fue un activo miembro, y contradice el mito del aislamiento intelectual de Schwitters. Johnston era un experto en Ruskin, el gran crítico de *Modern Painters*, pintor de paisajes alpinos y amigo de Turner y Wordsworth. Fue el inglés Ruskin, podría decirse, quien precipitó —con el famoso juicio Ruskin/Whistler— el punto de partida originario del modernismo, no sólo en términos anglo-americanos.⁴¹ ["Los dadaístas pertenecían a un mundo en el que, todavía, se recordaba y se leía a John Ruskin" escribió Stefan Themerson, explicando a Schwitters.⁴²] El retrato era el tema de una carta, típicamente extraña, a Christof Spengeman, en relación a la expresión de Johnston de si Schwitters le dejaría ganar o perder la partida de ajedrez. Más significativamente, los incongruentes recortes de prensa referentes a Noruega pegados en la parte posterior del retrato del Dr. Johnston, marcan un estadio de transición, más o menos, entre la pintura figurativa y el collage "convencional" *Norwegian Flag* (Bandera noruega), 1947. El pasado se contiene en el presente: la permanente pasión de Schwitters por su segundo país perdido se contiene en estas curiosas prácticas conmemorativas; pistas para una autobiografía dispersa.⁴³

Como en el célebre comentario de Schwitters a Raoul Hausmann: "En mi alma viven tantos corazones como años he vivido. Porque nunca puedo abandonar u olvidar por completo ningún período de tiempo en el que haya trabajado con gran energía. Todavía soy un impresionista, incluso cuando soy Merz. Con el gángster de Picasso puedes preguntarte ¿a qué artistas copia hoy? Conmigo puedes preguntarte ¿qué logros ha obtenido? No me avergüenzo de poder hacer buenos retratos y todavía los hago. Pero eso no es vanguardia."⁴⁴

De manera similar, los paisajes de Schwitters de los valles y montañas, de los lagos y las rocas, como sus mejores paisajes nevados de Noruega, marcan el redescubrimiento de sus raíces expresionistas: los trazos energéticos y guiones de sus bocetos, el uso fluido y decidido de sus óleos, en los que la paleta púrpura verdosa está manchada del amarillo de los arbustos de aulagas de las colinas y el blanco de los soles empastados; es como si Schwitters retrocediera de Wordsworth a Worringier. Como Ernst Schwitters señaló: "Siempre tuvo la convicción —y así lo decía— de que la mente humana acaba por secarse si no recibe constantemente nuevas impresiones a través del estudio de la naturaleza."⁴⁵ Las obras, en ocasiones, no estaban firmadas, cuando

THE LONDON GALLERY
1947 SERIES OF POETRY READINGS

TWO MERZ POETRY RECITALS
BY
KURT SCHWITTERS

FIRST RECITAL WEDNESDAY, 26th MARCH	SECOND RECITAL FRIDAY, 7th MARCH
1. Presentation of Kurt Schwitters by E. J. Mears.	1. Short Introduction by Robert Mullin.
2. First of Evening.	2. Scherzo.
3. Small Poem for Big Shutter.	3. Der Papagey.
4. Eve Blossom has Wheels.	4. Kleine Gedichte für Grosse Schutteren.
5. Anna Blume.	5. Small Poems.
6. Hello, Baby!	6. Mein neues Lied.
7. First of Sonnet.	7. Westphälische Predigt.
8. Variations on Four Themes. (a) A-1 Large surrounding a Scherm. (b) Themes from the Bonds. (c) Finale.	8. Extracts from First of Sonnet.

THE RECITALS WILL COMMENCE AT 8 p.m.
ADMISSION BY TICKET ONLY

Invitación a la exposición Kurt Schwitters en la Modern Art Gallery, Londres 1944

Schwitters no podía encontrar el bermellón para su característica firma "KS" —con certeza una marca por la que deseaba que estas pinturas se reconocieran y distinguieran de las producciones locales o de sus propios ejercicios inacabados.⁴⁶

El expresionismo en las manos de algunos de sus adeptos —Edvard Munch, Oskar Kokoshka, David Bomberg en Inglaterra— era un estilo que duraba toda la vida; Kokoshka fue contemporáneo de Schwitters en Londres, y se convirtió en ciudadano británico en 1947. Siguió pintando en Londres y también en Viena e Italia, Alemania y Suiza tras la guerra. La tradición expresionista británica, generada por Bomberg, se encuentra en el origen de la Escuela de Londres de hoy en día, que incluye a artistas de la talla de Frank Auerbach y Leon Kossoff. De hecho, mientras Kokoshka pintaba paisajes en Escocia, Hilde Goldschmidt, su discípula entre 1920 y 1923 en la Dresden Academy, vivía y trabajaba al mismo tiempo que Schwitters en el Langdale Valley, creando turbulentos paisajes expresionistas de Elterwater en óleo y pastel. Inmediatamente tras la guerra, el crítico de arte emigrado, J. P. Hodin teorizó sobre el expresionismo como un constituyente del modernismo para la intelectualidad de Londres. Sus artículos ocuparon un lugar dentro de la reevaluación liberal de la cultura alemana del siglo veinte en la revista literaria *Horizon*. "El artista expresionista se asocia con la fuerza constructiva de los mitos, esa fuerza espiritual, auténticamente creadora y primordial de la que surgieron los símbolos que dieron forma a la concepción de los hombres de la vida y del mundo." "El arte moderno," afirmaba Hodin, ofrecía una manera de escaparse de la "total desilusión del período de post-guerra" con su existencialista "melancolía que rechaza al mundo."⁴⁷ Al tiempo que las ruinas y los lugares bombardeados se cubrían de verde y Europa entraba en su segundo período de reconstrucción, las analogías con las permanentes empatías románticas de Schwitters y las prácticas expresionistas se hicieron obvias.

Poetry and Paintry (Poetura y Pinsia): La aventura de PIN, 1946-47

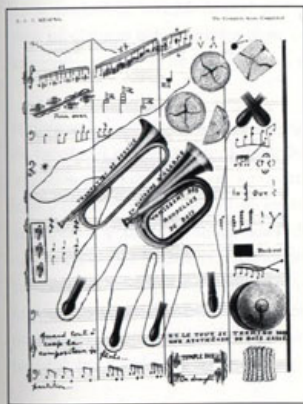
Incluso en el Lake District, Schwitters dio un recital de su *Ursonate* a Hilde Goldschmidt, y *The Fury of Sneezing* (La furia del estornudo) parece que tuvo mucho éxito en los pubs locales. Más seriamente, gracias a las amistades de Goldschmidt entre la comunidad artística de Langdale durante la guerra, el bailarín y coreógrafo Rudolf van Laban visitó a Schwitters, y le propuso crear un ballet basado en el nuevo *Scherzo* de Schwitters.

Durante 1945 y 1946, la vida de Schwitters se amplió enormemente al poder reestablecer contacto postal con sus amigos de Europa y América. El servicio internacional era extremadamente eficiente; Schwitters escribía cartas con pasión. Al igual que enviaba sus collages a sus amigos y dejaba montones de obras en diversos lugares, como si las enviara a la posteridad, así enviaba sus poemas a lejanos destinos para que fueran guardados: envió su *Fury of Sneezing* a Kate Steinitz en agosto de 1945, y *I build my time* (Construyo mi tiempo) a Nelly van Doesburg en mayo de 1947. Celebraba sus amistades con poemas-collage:

Par Avion
Herbert Read
Naoum Gabo
Tuntagrö
Nelly
My dear Friend
Par Avion⁴⁸

Immortalizó a un tal Andrew Invergowrie en su delirante nueva sonata *Ribble Bobble Pimlico* (probablemente refiriéndose a una visita a la recién reabierta Tate Gallery)⁴⁹ y a otras amistades con equivalentes pictóricos: fragmentos de correspondencia transformados en collage (*G. Strindberg*), 1945. En el período de su correspondencia con Raoul Hausmann, en 1946-47, su optimismo y entusiasmo se hacen evidentes en el collage, construido con tensión, con su tira de papel central "*De Stijl - Le Style - Der Stijl / le seul organe d'une nouvelle conscience plastique.*" Fragmentos de sobres de Ambleside son mezclados con sellos franceses, grabados con la hermosa cabeza con bonete frigio de "La France" / "Liberté."

A Schwitters le resultó tremendamente excitante restablecer contacto con Raoul Hausmann en junio de 1946 y tener noticias de los avances de la vanguardia en París. La mente de Schwitters hervía con ideas de un proyecto común —un proyecto "fanta-



E.L.T. Mesens. *Partition Complète Complétée* (Partitura completa completada), 1945
Collage

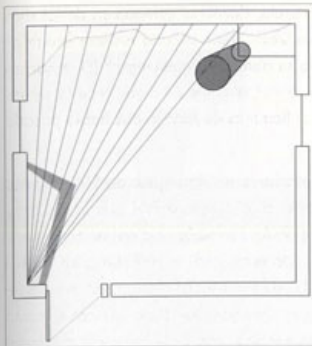
sia", *PIN*, sobre el curioso y finalmente imposible eje entre Ambleside y Limoges en Francia, donde su compañero de los días dadaístas de Berlín vivía ahora en la pobreza. Fue la continuación epistolar de una amistad "como si nada hubiese ocurrido" y sin embargo, aunque se escribía en alemán con sus amigos de Hannover y escribió su obra *Die Familiengruft* (El mausoleo familiar) en ese idioma en noviembre de 1946, Schwitters se escribía con Hausmann principalmente en inglés (con la ayuda de Wantee). De nuevo, esto significaría el reconocimiento implícito por parte de los dos hombres de todo lo que había pasado con anterioridad, y de la urgencia del "presente" en sus nuevas vidas.

En un principio elaboraron grandiosos planes. Hausmann le sugirió a Schwitters que escribiera un libro épico de 500 páginas sobre Merz: "Piensa en ello: *La Odisea*, el *Quijote*, *Ulysses*, *Merz*." Pero pronto adoptaron el proyecto *PIN*, con otro motivo desde el punto de vista de Hausmann. El *FMSBW* de Hausmann, un punto de arranque de la *Sonate in Urlauten* de Schwitters, era motivo de controversia en el nuevo escenario del París de la postguerra: una segunda vanguardia desafiaba a los "abuelos". El debate surgió entre Iliazd (Iliia Zdanevich, el emigrante ruso futurista y poeta "zaoum") e Isidore Isou, promotor de un nuevo movimiento "letrista". Schwitters, ciertamente, estaba al tanto de los temas que se discutían, tanto por sus cartas como por las antagonistas contrapropuestas fonéticas establecidas en *PIN*.⁵⁰ Hausmann se escribía con Schwitters y con Isou al mismo tiempo. Puso en conocimiento del joven rumano la existencia de su propio "poème-affiche" *FMSBW* de 1918 (uno se encontraba en la colección de César Domela en París) y le envió la dirección de Schwitters en Ambleside con la siguiente recomendación: "L'Ursonate de Schwitters se compose surtout de mon 'fmsbutézeu' qu'il a employé comme thèse de fond". La propuesta inicial de Hausmann a Schwitters era de "una cosa fantástica que se llamaría *Schwittmail* o *Pinhole mail* que se publicaría en cuatro idiomas en París." Entre los nombres que sugería como colaboradores estaban Arp, Tristan Tzara y Ernst Schwitters (fotógrafos abstractos) Pero era demasiado ambicioso. *Pinhole* (agujero de alfiler) era una metáfora: "abandona tus sentimientos humanos controlados y, por favor, pasa a través de nuestro agujero de alfiler y te percatarás de que vale la pena." "*PIN* es el ojo por el que ha de pasar la gente para ver de qué trata el arte." Se intercambiaron borradores entre Ambleside y Limoges; las cuestiones de producción fueron para Hausmann; la disciplina de la edición mutua condujo en ocasiones a una completa reescritura en el caso del *Cauchemar* fonético de Hausmann que se transformó en el *The real disuda* de *the nightmare* de Schwitters.

El surrealista belga, E. L. T. Mesens, promotor en Inglaterra del dadaísmo anterior a la guerra y del surrealismo, fue propuesto como punto de contacto y editor. Schwitters lo conocía desde los años veinte, y lo visitó después de un viaje a Blackpool en julio de 1946, pero Mesens no se mostró demasiado favorable a *PIN*. Finalmente, la penuria y las enfermedades que afectaban a los dos colaboradores —Schwitters tuvo una pierna rota entre octubre y las navidades de 1946— pusieron punto y final al proyecto. Su propuesta de vender los manuscritos al coleccionista sueco Hjalmar Gabrielson quedó en nada, y a mediados de octubre Schwitters decidió retirar su nombre de *PIN*. Paradójicamente no fue la derrota formal o intelectual sino el puro agotamiento físico por parte de la generación más vieja lo que facilitó el triunfo de Isou y los letristas en París. No obstante, el debate sobre los orígenes de la poesía de la letra fue regulado para la posteridad por la magníficamente ilustrada producción tipográfica sobre pergamino, *Poésie des mots inconnus* de Iliazd en 1949. En ella se incluían tanto el *FMSBW* de Hausmann como el poema de Schwitters *Fury of Sneezing*. El mismo año presencié la publicación en francés en la revista *K* del *Scherzo* de la *Sonate Présyllabique*.

El 5 y el 7 de marzo de 1947, el público de postguerra de Londres pudo asistir a una pequeña exposición de Schwitters y dos recitales poéticos del mismo artista en la reabierta London Gallery en Brook Street, la misma calle en la que Handel había compuesto el *Messiah*, apuntó un crítico en su reseña de *Surrealist Shakespeare*.⁵¹ La asistencia al primer recital fue de dieciséis personas, doce al segundo, recordaba Mesens.⁵² La BBC se negó a grabar la *Primeval Sonate* de Schwitters, y se salió. Sin embargo, Schwitters causó un gran impacto. Mesens, que "adoraba a Schwitters" según su ayudante George Melly, había vuelto a la realización de collages durante un breve período animado por Schwitters: su soberbia *Partition Complète Complète* de 1945, en la que usa eslóganes sobre pentagramas como "Black-out" y "On draught" puede compararse con los lemas de Schwitters "Dig for Victory" y "Watney's Ales" en el poema *London Symphony*.⁵³ Schwitters informó a Hausmann de su representación del 5 de marzo, pero a finales del mismo mes le explicó la negativa de Mesens a publicar *PIN*.

PIN, que generó el epíteto inmortal "poeting and paintry" fue un experimento consciente de la nueva vanguardia, internacionalista, formalista y situada contra el *Zeitgeist*: "se ha liberado de la agonía del mundo... La poesía del PRESENTE está fuera de la historia restringida, fuera de la antropofagia cobarde y las utilizaciones antropomórficas



Fred Brookes. Plano del Merzbarn, antes de su traslado a la Hatton Gallery, Newcastle

El Merzbarn de Elterwater, Swan Lake, 1947

A pocas millas de Ambleside, en el fértil valle de Great Langdale, había un pueblo llamado Elterwater, en antiguo nórdico "Elpt Vatn" o Swan Lake, rico en diorita del Lakeland y rodeado de bosques. En la antigua situación del Elterwater Gunpowder Works (Fábrica de pólvora de Elterwater) había una zona llamada "Cylinders" a causa de los bidones de metal que allí fabricaban para guardar la pólvora. Harry Pierce, un jardinero de paisajes, prendió fuego a las estructuras existentes impregnadas de pólvora antes de construir una modesta vivienda en ese espacio a la que trasladó su colección de antigüedades. A su alrededor cultivó plantas exóticas: eucaliptos, rododendros, encinas, bambú. Al otro lado de la carretera de Cylinders había un edificio de piedra, y un poco más lejos, un granero de paredes de piedra construido durante la guerra. Este edificio, infinitamente humilde, se convertiría en el último Merzbau de Schwitters, el Merzbarn, una calculada apuesta locamente heroica con la posteridad.

La correspondencia de Schwitters revela que a pesar de sus frágiles huesos y su reclusión en la cama a finales de 1946, mantuvo durante algún tiempo esperanzas de regresar a Francfort y reconstruir el Merzbau a partir de sus ruinas. También se sentía cada vez más interesado en un pretendido viaje a Nueva York, y, por primera vez, le escribió negativamente sobre Inglaterra y el arte inglés (y, de manera significativa, de sus propios retratos) a Katharine S. Dreier, intentando reafirmar ante ella sus propias credenciales internacionalistas, todavía vanguardistas.⁵⁵ Éstas habían de contextualizarse para el público londinense en la exposición dadaísta de E. L. T. Mesens, planeada para junio.⁵⁶ Schwitters se mostró exultante cuando el 20 de junio de 1947, al cumplir sesenta años, recibió un premio de 1.000 dólares del Museum of Modern Art, Nueva York, "para continuar con su obra en campos creativos, incluyendo la restauración del Merzbau, si ello es posible."⁵⁷ No obstante, le comunicó a Christof Spengeman el 25 de junio que su "asma del corazón se había convertido en asma del Merz" y que su corazón estaba dañado; el 15 de julio padeció una hemorragia de pulmón durante doce horas. Su salud le obligó a reconocer que sus horizontes estaban ya fijados por las montañas de Langdale. Por esta época, Harry Pierce, que gracias al encargo de un retrato se había convertido en un buen amigo y espléndido anfitrión de Schwitters y Wantee, ya había accedido a que Schwitters usara su granero como estudio.⁵⁸ El primer cheque por 250 dólares llegó el 31 de julio.⁵⁹ No sabemos con certeza la fecha exacta en que Schwitters comenzó el Elterwater Merzbarn, pero con Harry Pierce llegó a ciertos puntos de acuerdo sobre un Merzbarn: fijaron un alquiler de 52 libras anuales y se formalizó que su propósito había de ser "la finalización y exposición de esculturas y pinturas," mientras Schwitters, preocupado, escribía a Nueva York solicitando su aprobación.⁶⁰

Schwitters no podía esperarse a que Mr. Pierce acondicionara el techo del edificio, y reparara los agujeros que habían servido de ventanas para las balas de heno; la luz dentro del granero se reducía a una vela; la calefacción a una estufa de parafina. Las paredes del granero eran las típicas "paredes de piedra seca," ásperas, desiguales y sin ningún cemento que mantuviera pegada la pizarra local; así resultaba especialmente difícil y caro rellenarlas e igualarlas en un intento de crear superficies lisas. Schwitters hizo uso del yeso comercial de los decoradores con una espátula, una cuchillo de cocina y sus manos en los ásperos relieves cuyas superficies crearon un modelo de sombras como la zona angulosa de las pinturas abstractas como *Grasmere*. "Las partes en relieve fueron reforzadas con cañas de jardín, cuerda, alambre, pequeñas ramas y cualquier cosa que cayera en nuestras manos."⁶¹ Schwitters se mostró entusiasmado, a pesar de los largos viajes de cada día y el lento ritmo del trabajo: "Estoy construyendo un granero Merz. En Elterwater. La escultura más grande de mi vida... Espero acabar mi obra en tres años," escribió a Ludwig Hilberseimer en octubre.⁶²

Mr. Pierce construyó un nuevo techo para el edificio, y a petición de Schwitters abrió una nueva ventana en la parte superior derecha por encima de su relieve. La luz rebotaba desde la pared, cayendo a través de un hueco diseñado para iluminar la superviviente pieza central, cuidadosamente compuesta, de la pared del Merzbarn. En contraste con las paredes de piedra seca que servían de oscuro marco "rústico," el área más suave —que requería tanta pintura blanca enviada, en parte, desde Noruega— brotaba con obstinación en un relieve que incluía: "Un fragmento de pizarra, trozos de metal, marco de ventana, la alcahofa de una regadera de niños, pelucas, un trozo de la llanta de un carro, una parte de una cañería, un huevo de por-

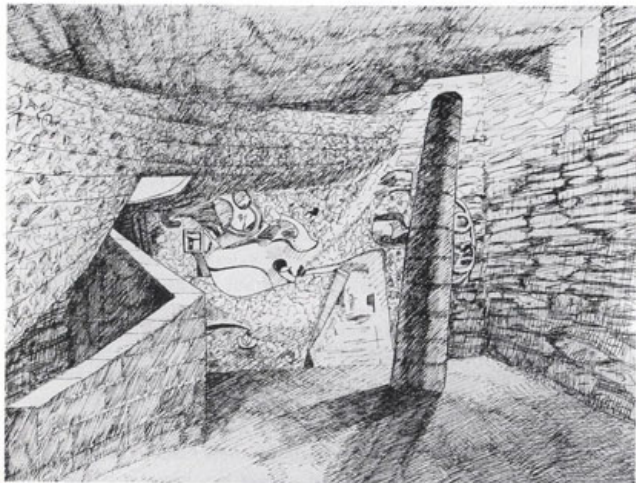


Vista general del Merzbau



Vista lateral

Fred Brookes. Dibujo del Merzbau, tal como lo proyectó Schwitters



Detalle





Cicero, 1944. Obra desaparecida



Lofy (Altanero), ca. 1945-47.
Yeso pintado, 25,2 x 16 x 13 cm. Tate Gallery, Londres

celana, una pieza de un adornado marco dorado de espejo, una malla de metal, una pelota de goma, raíces, piedras, cuerdas y algunas gencianas que, por supuesto, ahora han desaparecido.⁶³ No obstante, la pared en cuya creación colaboraron Schwitters, Wantee, Harry Pierce y Jack Cook era tan sólo una parte de la concepción. Mr. Pierce dijo que Schwitters pretendía completar las cuatro paredes del granero como murales.⁶⁴ A semejanza de una cueva, dominada por su monumento central, fue, no obstante, concebida como un entorno completamente tridimensional. Como la pintora Hilde Goldschmidt recordaba más adelante: "Arriba en la pared quería una ventana, que se suponía que funcionaba como la única fuente de luz y el punto de apoyo de toda la idea. Desde allí surgían diversas cuerdas que se esparcían por toda la habitación para indicar cómo podía interpenetrarse el espacio del granero... En su cabeza todo estaba muy claro"⁶⁵ Para el *Merzbarn* se crearon esculturas abruptas, independientes,⁶⁶ pero también aquí, como en sus otros *Merzbauten*, se diseñó un sistema de estanterías y nichos, en la pared oblicua construida por Schwitters, para la exposición de pequeñas esculturas.

Aunque la mayoría de las pequeñas esculturas de Schwitters de finales de los cuarenta son característicamente excéntricas, "bricolages" extraños, algunas de las obras que nos han llegado —como también algunas obras que hoy en día sólo existen en fotografías— son creaciones geométricas, suavemente curvas. A menudo, la inspiración de una escultura a partir de un material poco noble, residuos —piezas de huesos, por ejemplo— se desarrolla de tal manera que pierde sus características de origen. Aparecen, entonces, pintadas con colores constructivistas: blanco con rojo y negro; o rojo, amarillo y azul. Las piezas más solemnes, como *Cathedral* (Catedral), 1941-42, o *Arabesque* (Arabesco), 1943-45; se relacionan, deliberadamente, como microcosmos y miniaturas con la concepción del *Merzbau* como "Zukunftskathedrale"; no obstante, cualquier solemnidad arquitectónica es contradecida por el referente a lo orgánico en obras biomórficas como "Opening Blossom" ("Capullo en flor"); por las relaciones emocionales, personales íntimas en las pequeñas y delicadas piezas de color como *Togetherness* (Unión), o por la atrevida insolencia de los guijarros pintados y las piedras a rayas. Es más, *Fant* (una palabra noruega que significa "diablo") de 1944, y la posterior y magnífica *Lofy* (Arrogante) son descaradamente fálicas: en *Lofy*, los severos colores constructivistas son cómicamente desafiados: un marchito, pero impertinente pene a punto de levantar su cabeza. Por muy pobre o enfermo que estuviere o pudiera estar Schwitters, *Lofy* y sus hermanos, dentro del conjunto del *Merzbarn*, no son las obras de un hombre desesperado: son las extensiones escultóricas de una personalidad que acepta el deseo sexual, la ironía y un sentido del humor a menudo escatológico. El *Merzbarn* de Elterwater, realizado con Wantee y rodeado de la naturaleza, no es ninguna repetición del *Merzbau* de Hannover; no sólo a causa de sus aspectos rurales o su conexión con las pintorescas grutas, sino porque ya no es una "Catedral de miseria erótica"; es una celebración de una sexualidad madura y de un amor ya logrado, así como de la misma vida y del deseo de sobrevivir.

Sin pausa, 1947-1948

¡Ay! La voluntad no bastó, a pesar del *Valentine Merz relief* (Relieve de Valentine en el Merz), 1947: "Si no puedes conseguir un poco de CHISPA / de la vida / Enciéndete / ¡Sé mi Valentine!" a lo que Kate Steinitz había añadido: "y sigue ardiendo sin pausa;" *On and on* (Sin pausa) sería el título de su último collage. Sobre la misma muerte, su obra *Die Familiengruft*, 1946, había mostrado un punto de vista paródico y pesimista a propósito de una disputa familiar en la otra vida, una anomalía perturbadora en la obra del Lakeland. En una fecha tan temprana como julio de 1947, Schwitters hizo un borrador de su testamento y última voluntad.⁶⁷ En constante correspondencia con el Museum of Modern Art, Schwitters también estaba al tanto de los preparativos de su exposición en Nueva York en la Pinacoteca. El reconocimiento en Europa no estaba lejos: dio el visto bueno al artículo en *Die Wltwoche* de Carola Giedion-Welcker publicado en Zürich, el 15 de agosto de 1947, que recogía sus actuaciones en Londres y su participación en la próxima exposición de collage en el Museum of Modern Art, Nueva York. "Ha de estar muy satisfecho de que Inglaterra, la tierra del sinsentido y la inmortal Alicia en el País de las Maravillas, hayan apreciado su trabajo como poeta y artista."⁶⁸

En septiembre Ernst escribió: "Es tan horrible sentir la tristeza que subyace en tantas de tus últimas cartas... Escribe: 'Es una maravilla que siga viviendo, corporal y económicamente,'" pero, no obstante, le envió más zinc blanco para el *Merzbarn*, como se le solicitaba, y propuso visitar Lysaker.⁶⁹ A finales de noviembre, Ernst escribió "Estoy muy contento de leer que tu *Merzbarn* va mejor que el *Merzbau I* y *II*" y le agradecía a Schwitters que le enviase las descripciones tan detalladas del *Merzbarn* con dibujos, etc.⁷⁰ Sin embargo, un mes más tarde, con el agua corriendo a través del *Merzbarn*, los días más cortos, el frío amargo, Schwitters se sintió cada vez más débil; escribió una carta casi de despedida a Ernst el nueve de diciem-

bre, en la que le comunicaba que podía morir en cualquier momento. Ernst se vio en la necesidad urgente de viajar a Inglaterra, las notas desesperadas a Wantee nos informan de los ataques previos de Schwitters a medida que comenzaba a delirar;⁷¹ Schwitters, finalmente, fue trasladado al Kendal Green Hospital, donde murió, en la pobreza, el 8 de enero de 1948 con Ernst a su lado. No se cumplió su deseo de que se erigiese la escultura *Die Herbstzeitlose* (El cólico), 1926-28, en su tumba de Ambleside; sin embargo, una copia del original —destruida en un ataque aéreo en 1943— se alza sobre su último lugar de descanso en Engesohder Friedhof, Hannover, como monumento en honor de este "Hombre sin otoño."⁷² Como Kate Steinitz le escribió a Wantee el 24 de marzo de 1948: "¡Nuestro Pfitzer: Nuestro Kurt! Escribo con este rojo Valentine: Uno se quema sin pausa —y él lo hace. Vive entre nosotros y arde sin pausa."⁷³

Epilogo

Desde Newcastle a Nueva York: El *Merzbarn* y el "Modernismo"

Mientras los preparativos de la retrospectiva de Schwitters en Nueva York en la Pinacoteca seguían adelante, en enero de 1948,⁷⁴ las preocupaciones de Wantee y Ernst se centraban en sus respectivos *Merzbauten*. Wantee informó a Ernst de la trágica muerte del hijo de Mr. Pierce, que acababa de completar la reconstrucción del suelo del *Merzbarn*. Mr. Pierce "acabó" las paredes, y solicitaba de Wantee que fuera a ayudarlo con los toques finales;⁷⁵ ella le negó su ayuda cuando se enteró que había derruido la pared oblicua que Schwitters había alzado. "Creía que echaba a perder la visión de la parte más importante de la obra en el granero y había decidido derruirla. Pienses lo que pienses, ahora ya es demasiado tarde." Ella continuó "dispuesta a ayudar a Mr. Pierce prestándole cuadros y pequeñas esculturas."⁷⁶ Ernst no se sintió tan irritado por la intervención, y así escribió que "finalmente, desde un punto de vista práctico, si consideramos que el granero iba a convertirse en un café, (la pared) ocupaba demasiado espacio, y la "idea del café" sigue pareciéndome la única y mejor solución práctica."⁷⁷ Un año más tarde, Ernst seguía preocupado por el *Merzbau* de Lysaker: "Está en un lamentable estado de conservación y es difícil de reparar, toda la casa necesita un nuevo techo... Sin embargo, este *Merz-Bau* es, sin duda, un supremo esfuerzo de las muchas obras que conservamos de papá... es muchísimo más importante y más rico que el *Merzbarn*. Ojalá pudiera trasladarlo a América a un 'Kurt Schwitters Merz-Museum,' o, si eso no pudiera ser, a una especial 'Habitación Kurt Schwitters' en el Museum of Modern Art."⁷⁸

Diez años más tarde, tras el "redescubrimiento" de Schwitters en Londres, gracias a la exposición de Philip Granville en la Lords Gallery en 1958, una lista que se conserva en los Wantee Archives bajo el título de "Pictures taken from the Barn" (Cuadros sacados del Granero), 1959 revela que nueve obras abstractas, de 1940 a 1947, un retrato y cuatro esculturas —entre ellas *Chicken and egg* (Gallina y huevo)— habían sido colocadas en el granero como parte de la "instalación de Schwitters" durante más de una década.⁷⁹ Sin embargo, los años y el tiempo se cobraron su impuesto. Se había de tomar una decisión: trasladar el *Merzbarn* o permitir que pereciera. En mayo de 1967, los Trustees of the Tate Gallery decidieron que no podían reunir el capital necesario.⁸⁰ También habían fallado, a principios de 1964, las negociaciones con la Gulbenkian Foundation para reunir los fondos para su traslado a la Abbot Hall Art Gallery. En octubre de 1964, la exposición *Kurt Schwitters in the Lake District*, celebrada en la Abbot Hall Art Gallery, Kendal, reveló la amplitud de la última producción de Schwitters; la primera de las exposiciones británicas que han sido las primeras muestras que han revelado el alcance de su obra figurativa.⁸¹

La herencia de Schwitters fue recogida desde el principio por la generación de artistas británicos de los sesenta. A través de su correspondencia con Kate Steinitz había recibido comida americana, envoltorios y cómics (véase *For Kate* [Para Kate], 1947) que en sus últimas obras anticiparon los entusiasmos del Pop británico —con bastante ironía. (*En Morn*, 1947) no quiere decir "One Morning" (Una mañana), un error de título muy común, sino "La rubia coge pavias," que junto con la rubia tipo Marilyn se etiquetaron como "Estas son las cosas por las que estamos luchando"). Eduardo Paolozzi, cuya primera exposición individual se celebró en la Mayor Gallery en enero de 1947, se mostró similarmente fascinado en su serie *Scrapbook* (Album de recortes), 1947-53, un precursor crucial del pop británico.⁸² Nigel Henderson, protegido de la Guggenheim Jeune Gallery antes de la guerra, creador de collages y más tarde fotógrafo documental del East End encontró en Schwitters un espíritu hermano. Y el proyecto de "Observación masiva", nacido del surrealismo en el Londres de preguerra y de la guerra, que había investigado la comida, la vivienda y la industria, los sueños, la astrología, el comportamiento sexual, era extraordinariamente similar en sus bocetos antropológicos de la "verdadera" vida inglesa al mundo en miniatura de los collages de Schwitters.⁸³ Anticipaba las implicaciones más amplias de la nueva cultura de masas conducidas por el Independent Group en los sesenta.⁸⁴ Fue uno de sus miembros más brillantes, Richard Hamilton, quien diseñó el rescate del *Merzbarn*.



For Kate (Para Kate), 1947
Collage, 9,8 x 13 cm. Colección particular



Zebra, 1947. [Wantee trabajando en el *Merzbarn*]
Gouache y collage, 18 x 15 cm



Nigel Henderson. *Portrait East London, 1942-52*
Fotografía, 20,3 x 25,4 cm. Colección del artista



Eduardo Paolozzi. *I was a rich man's plaything*
(Yo fui el juguete de un hombre rico)
Collage. Tate Gallery, Londres

Hamilton, profesor en Newcastle y que trabajaba sobre Marcel Duchamp, recibió la llamada del Arts Council of Great Britain. En mayo de 1965, junto a tres estudiantes, diseccionó el *Merzbau* en dibujos, medidas, moldes, ejemplos de color, fotografías, recuperación de los viejos colores del yeso, etcétera. antes del proceso de ingeniería que alzó la pared del *Merzbau* de su ubicación desigual y lo trasladó —en camión— 120 millas a través de Inglaterra hasta su actual lugar de descanso, la Hatton Gallery, en la University of Newcastle-upon-Tyne.⁸⁵ Se presentó en la Newcastle University en 1965. Fred Brookes, el ayudante de Hamilton, recogió el traslado con el máximo de detalle, antes de su importante artículo en *Studio International*, mayo de 1969.⁸⁶

Unos pocos meses más tarde, un joven inglés, John Elderfield, publicó "Kurt Schwitters' last Merzbau" —completado con una reconstrucción axonométrica— en *Artforum*.⁸⁷ No obstante, es un artículo posterior de Elderfield el que ha de considerarse como el heraldo de la apoteosis de Schwitters en Nueva York en 1985 y el sacrificio de casi la mitad de su obra en el altar del modernismo americano. "Private objects, the Sculptures of Kurt Schwitters" versa sobre las complicadas relaciones entre el expresionismo alemán y lo orgánico, el retorno a un "Urbegriff," el origen primigenio de las formas de la arquitectura expresionista y los *Merzbauten*. "De aquí que el entorno expresionista de Schwitters sea de crucial importancia para una comprensión de su uso de los objetos... La evolución del arte de Schwitters culmina en el énfasis decididamente rural de su postrer estilo," declara Elderfield. Explora el diálogo entre el expresionismo y el dadaísmo, los aspectos urbanos, sádicamente autobiográficos del *Merzbau* de Hannover versus su condición de la "arquitectura orgánica o primitiva del temperamento." Sin embargo, las esculturas de los cuarenta que él ilustra no están contextualizadas por las bombas o las piedras y los élitos de la vida en el Lake District; las lecturas de imaginaria sexual son tentadoras. Finalmente, la ansiedad de ortodoxia prevalece sobre las iluminaciones iniciales de Elderfield: "Al huir de lo dogmático y lo urbano, se recluyó en lo permisivo y lo primitivo. En la urgencia de su huida dejó tras de sí la disciplina que no era dogmática pero sobre la que dependía la calidad de su arte." (Las itálicas son mías). "Su respeto por la tradición —por la pureza del arte— es traducido subtextualmente como "modernismo," una categorización que se usa para separar "lo que guardaba un significado personal y lo que era artístico." "En última instancia, una vuelta a lo primitivo fue para Schwitters una vuelta en contra de la tradición que lo había alimentado. Todos los collages y construcciones poseen la carga de estas esculturas, pero aún más tienen un lugar en la tradición modernista."⁸⁸

Tal vez, los análisis más cercanos a la época de Schwitters eran más perspicaces, no por su preocupación sobre la "calidad" pero, precisamente, por su intento de resumir las múltiples prácticas en un nuevo fenómeno histórico. En su ensayo de 1949 en *Horizon*, "Expressionism. Style and Periodicity," un año después de la muerte de Schwitters, J. P. Hodin distinguía las características del expresionismo de lo que él llamaba arte formalista, sus periodos de transición y sucesión. Estos contrastaban con las inquietantes implicaciones del pluralismo contemporáneo: "Dos estilos esencialmente diferentes, diferentes en técnica y tradición, y en la postura del artista ante su objeto y sus incentivos psicológicos, caracterizan el arte moderno. Tal fenómeno ha sido desconocido hasta ahora. Es la expresión de nuestra falta de raíces, cuando lo observamos desde el ángulo de los valores establecidos, o, tal vez, de nuestra conquista de nuevos territorios de la experiencia humana cuando lo contemplamos desde el ángulo de una cultura mundial basada en la nueva ciencia del hombre."⁸⁹

La doble práctica de Schwitters en el exilio ha de verse —y ha de exponerse— como tal, "la expresión de nuestra falta de raíces," los comienzos de la sensibilidad postmoderna. El expresionismo y el formalismo en co-existencia: un expresionismo que se basa en la empatía, "Einführung," tanto en la Noruega de los fiordos de Munch y sus paisajes nevados, y el romántico y verde Lake District, contrarrestados con un modernismo metropolitano, en Londres y a correspondencia, en el que las prácticas postcubistas del collage tanto con los objetos como con la poesía, fueron convirtiéndose poco a poco en diálogos con las vanguardias pasadas, presentes y futuras.

Suya fue, pues, una concepción de contrapunto de la historia del modernismo en el siglo veinte; el pop art de los sesenta seguido del neo-expresionismo de los ochenta han confirmado sus anticipaciones.⁹⁰ Y en cuanto a su propia "Geistesgeschichte," suya fue la forma musical con que invistió una vida que terminó, como debía, con la recapitulación, la esencia de la forma de la sonata. "Es alegre; es vital; es Schwitters."⁹¹

Mi más sincero agradecimiento a Bill Aitchison, Kate Ashley, Armin Bienger, Mary Burkett, Philip Dalziel, Laurent Delaye, Isabelle Ewig, Philip Granville, Klaus E. Hinrichsen, Andrew Murray, Dr. Anthony Parton, William Pierce, Sean Rainbird, Jasja Reichardt, Michael Sweeney, Tate Gallery Library and Archives, Geoffrey Thomas, Nicholas Wadley, Witt Library, Courtauld Institute of Art.

¹ Sin conocer el corpus de obra figurativa del periodo inglés, excluido de las retrospectivas de Nueva York y Londres, Jan van der Mark en su artículo "The Modernist Schwitters," en *Art in America*, octubre, 1985 no pudo dejar de alabar la "recuperación de su última obra" a cargo de EIDERFELD, J.: Kurt Schwitters. Die Späten Werke, de Siegfried Gohr, Ludwig Museum, Colonia 1985, también ostensiblemente "amplia," incluía das pequeños paisajes noruegos y nada de la obra figurativa del periodo inglés ni siquiera fotografías del Merzbau.

² Véase BUCHLOCH, B.: "Cold War Constructivism" a propósito de la auto-represión de Gobo y el travestismo de su pasado para adecuarse a los cánones modernistas en GUBAUT, S., ed.: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964*, Cambridge, Massachusetts y Londres, M.I.T. Press, 1990, pp. 85-110.

³ BRECHT, B.: *Flüchtlingsgespräche*, Franfurt, 1961, p. 112.

⁴ "Hansover ein Haufen Ruinen, Berlin zertrümmert. Und sie durfte nicht sagen wie sie fühlte," dicho por Böckchen, en la obra de Schwitters *Die Familiengruft*, 1946, en LACH, F., ed., *Das Literarische Werke*, Band 4, Du Mont Buchverlag, Colonia 1977, p. 317.

* "El presente y el pasado / son presente, tal vez, en el futuro / y el futuro se contiene en el pasado," T.S. ELIOT, *Four Quartets*, 1936.

⁵ SCHWITTERS, K., "My art and my life," 1944, en Friedhelm LACH, F., ed., *Das Literarische Werk*, Band V, Du Mont Buchverlag, Colonia 1981, p. 387.

⁶ Véase LAITTE, F.: *The Internment of Aliens*, Harmondsworth, Penguin Special, 1940 y CHAPPELL, C.: *Island of Barbed Wire. The Story of World War Two Internment on the Isle of Man*, Robert Hale, 1984; las estadísticas de Chappell, p. 25, son, presumiblemente, una actualización de la cifra de 55.000 refugiados procedentes de Alemania, Austria y Checoslovaquia que se cita en Peter y Leni GILMANN: *Collar the Laff How Britain interned and expelled its wartime refugees*, Quartet Books, Londres 1980, p. 24. De 27.000 internos, 7.350 fueron deportados y 650 se ahogaron (p. 255).

⁷ Carta a Henriette Schwitters, fechada el 18.8.1940, [P. Camp]: "Ich höre Verträge über Philosophie, Kunst und Konzerte, und male viele interessante Köpfe" en NÜNDEL, E., ed., *Wir Spielen, bis uns die Tod abholt. Briefen aus fünf Jahrzehnten*, Verlag Ullstein, Frankfurt a.M. 1974, p. 161. La esposa de un amigo artista enviaba pinturas desde Londres.

⁸ Compárese el motivo con el parecido ojo y aguja de *(fir's) hotel*, dibujo a tinta sin título fechado el 16.8.1939, reproducido en EIDERFELD, J.: "Private objects, the sculptures of Kurt Schwitters" *Artforum*, vol. 12, nº 1, septiembre de 1973, p. 49. De aquí que la fecha del paquete de cigarrillos, 5.9.40, no pueda ser un error por 5.9.46.

⁹ El paquete de cigarrillos [7,1 x 14,5 cm. Penrose Collection] se reproduce como fig. 318 con el imposible texto "Kurt Schwitters. Dibujado sobre un paquete de cigarrillos en el 21 Downshire Hill, 5.9.40" en Roland Penrose. *Scrapbook*, Thames and Hudson, Londres 1981, p. 131. Klaus Hinrichsen sugiere que el pianista Maryan Rawicz, que fue liberada pronto y a quien Schwitters le dio una lista de contactos en Londres, pudo llevarlo consigo (en conversación, 18 de julio, 1994). Penrose organizó la exposición internacional surrealista en Londres, 1936, y era un coleccionista riguroso que adquirió la colección completa de Paul Eluard en 1938; ya poseía *MZ 129* de Schwitters, 1920, en esa época.

¹⁰ Los otros firmantes fueron los escultores Ernst M. Blensdorf, Siegfried Charoux, Georg Ehrlich y Paul Hamann, junto a los pintores y artistas gráficos Hermann Fechenbach, Carl Felck, Erich Kahn, Fritz Froemer, Herbert Mankiewicz, Hermann Roessler, Fred Solomonski, Erich E. Stern, Fred Uhlman, Hellmuth Weissenborn. Véase HEINICHSEN, K. E.: "Visual Art Behind the Wire," en CESARINI, D. y KUSHNER, T., eds., *The Internment of Aliens in Twentieth Century Britain*, Frank Cass, Londres 1993, p. 188.

¹¹ Carta a Helma Schwitters, "Christabend 24.12.1240" e informe del incendio, 8.1.41, en NÜNDEL, op. cit. 161-162.

¹² SCHWITTERS, E.: "Some points on Kurt Schwitters," carta del 16 de octubre, 1958, *Art News and Review*, vol. X, 20 de octubre, 1958, en respuesta al artículo de MESENS, E.L.T. (abajo) en el que se indicaba que Schwitters era "feliz como una alondra" en el Hutchinson Camp.

¹³ MESENS, E.L.T.: "A Tribute to Kurt Schwitters," *Art News and Review*, vol. X, 19, 11 de octubre, 1958, p. 6.

¹⁴ Véase UHLMAN, F.: *The Making of an Englishman*, Victor Gollancz, Londres 1960, p. 232. Para los dibujos de Uhlman de la vida en el campo, véase *Captivity*, con introducción de MORTIMER, R., Jonathan Cape, Londres 1946.

¹⁵ FRIEDENHAI, R.: *Die Welt in der Nusschale*, Piper Verlag, München 1956, prefacio.

¹⁶ El Comité de Artistas Refugiados reunía a representantes del New English Art Club, el London Group, el A.I.A. y los surrealistas, representados por Roland Penrose. Véase BROWN, D.: "Refugee Artists in Britain," *Art and Artists*, abril 1984, nº 211, p. 7.

¹⁷ HEINICHSEN, K.E.: "Visual Art behind the Wire," *The Internment of Aliens in Twentieth Century Britain*, op. cit., p. 192-193.

¹⁸ M. Philip Granville fue el primero que me avisó de la lectura inmediata que el joven David Hockney hizo de esta obra como "I.Q." cuando estaba en su colección. Véase UHLMAN, 1960, op. cit., p. 232: "Todos, excepto los de un I. Q. bajo, coincidieron en que era mejor ser bombardeado en Londres que estar a salvo en Douglas. Todo el mundo excepto los de un bajo I.Q."

¹⁹ Véase CARDINAL, R.: "Collecting and collage-making: the Case of Kurt Schwitters" en ELSNER, J. y CARDINAL, R., eds.: *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, Londres 1994, p. 70.

²⁰ Véase JAY, M. a propósito de cómo la "reconstitución stúpida de una Urisprache divina" fue tema de los debates en Alemania durante los años veinte, en este caso con relación a las "Politics of Translation: Siegfried Kraocauer and Walter Benjamin on the Buber-Rosenberg Bible" *Permanent Exiles, Essays on the Intellectual Emigration from Germany to America*, Columbia University Press, Nueva York 1985, p. 198 y sts.

²¹ UHLMAN, op. cit., 1960, p. 134.

²² Véase SEYFERT, M.: *Im Niemandsland: Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung. Ein unbekanntes Kapitel der Kulturgeschichte des Zweiten Weltkriegs*, Das Arsenal, Berlín 1984, p. 74, 76, 91.

²³ Véase THOMAS, E., manuscrito sin fecha y testamento formal de las gestiones relacionadas con el Estate of Kurt Schwitters, 1958, Wantee archives. Véase asimismo, "Wantee" ERHOFF, M. y STADTMÜLLER, K., *Kurt Schwitters Almanach nº 8*, Postskriptum Verlag, 1989, p. 175-180.

²⁴ SCHWITTERS: "On the bench" citada del manuscrito que se reproduce en THIEMERSON, S.: *Kurt Schwitters in England*, Gobenbochus Press, Londres 1958, p. 59, [para la versión "corregida" véase p. 43].

²⁵ Compárense las baratas series *War Pictures by British Artists: Air Raids*, 1941; *Blitz*, 1942; *War at Sea*, 1942; *RAF*, 1942; las segundas series: *Women*, 1943, *Soldiers*, 1943, *Production*, 1943, con las famosas monografías de Penguin Modern Painters producidas durante la guerra y editadas por Sir Kenneth Clark, como *Henry Moore* de GREGSON, G. o el *Graham Sutherland* de SACKVILL-WEST, E., ambos de 1943. Del *Blitz*, véase MILLER, L., *Grim Glory, Pictures of Britain under Fire*, Conde Nast publications, Londres 1941.

²⁶ Para una explicación detallada de la influencia de los emigrantes en la escena cultural inglesa, incluyendo la fotografía y la prensa, véase *Kunst im Exil in Grossbritannien, 1933-35*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlín 1986.

²⁷ Véase, no obstante, la oposición de Schwitters al tono comunista del cuestionario que le envió la "Artists Section of the Free German League of Culture" en BAILY, J.C., op. cit., p. 156, carta desde Ambleside fechada el 1.9.1945.

²⁸ La amistad se mantuvo durante varios meses; Nicholson presentó y dedicó el primer collage *Für Kurt Schwitters*, 1943 al año siguiente. Véase el apartado de Ben Nicholson, 1942 (bus *lickief* [exposto en otras partes como *Für Kurt Schwitters*] en LEWISON, J.: *Kurt Schwitters*, Tate Gallery, Londres, nº 77, p. 223. Las cartas de Barbara Hepworth del 2 de mayo de 1942 y la

carta a E.H. Ramsden, del 15 de mayo de 1943, testimonian la amistad y el enfrentamiento. Véase asimismo el apartado *Collage, 1942, Modern and Post-War British and Irish Art*, catálogo de subasta de Sotheby, 22 de junio, 1994, nº 117, p. 110.

²⁷ Véase la fascinante reconstrucción y el análisis de los elementos de *Musestunden, 1942*, y *Merz 42* (a la manera de un maestro antiguo), en E.DANASOURI, A.: "Vermerztzte almeisterliches Zitat," *Kunststoff und Müll, Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, Scania Verlag, Múnich 1992, p. 204 y sts. Véase asimismo la sección "Fragmente der Kunst," *Kurt Schwitters 1887-1948*, Sprengel Museum, Hannover 1986, op. cit., p. 182 en adelante. Posteriores obras de "maestro antiguo" como *Die Heilige Nacht von Antonio Allegri, worked through by Kurt Schwitters, 1947*, usan idéntico principios para las obras de mayor escala con mayor maestría.

²⁸ Berlín de nacimiento, Jack Bilbo [Hugh Baruch] fundó el *Modern Art Gallery* en 1941. A Schwitters se le unieron Simon Schames, Schiele, Kokoschka y una mezcla de "modernos maestros" en esta primera exposición colectiva. Véase BILBO, J., *An Autobiography*, *Modern Art Gallery*, Londres 1948, pp. 259 y 264, donde se describe el recital de Schwitters como parte de una velada en grupo en las instalaciones de Bilbo, 12 Baker Street, W1.

²⁹ El catálogo de *The World of Imagination*, cuyas ventas fueron destinados al Artists' General Benevolent Institution, 19 de enero-29 de febrero, 1944, incluía a Bilbo, Max Ernst, Rita Kern Larsen, László Moholy-Nagy [das Aluminium Pictures] y Simon Schames.

³⁰ *Calling Mr. Smith* fue producida por el Ministerio polaco de propaganda y documentación. Véase BORKOWSKI, A. M.: *Stefan and Franciszka Themerson - Avant-Garde Filmmakers*, M. A. Report, Courtauld Institute of Art, University of London, 1989, pp. 51-4.

³¹ Véase la carta en el archivo Schwitters, Hannover, "Lieber Herr, Liebe Frau Rose..." fechado el 8.9.44, en relación con las visitas a Dux: "Ich habe dort richtig gute Freunde gefunden"; véase asimismo "Dr. Dux," *Kurt Schwitters Almanach* nº 8, op. cit., p. 74-5.

³² Véase WOODSON, M. K.: *Jack Bilbo und seine "Modern Art Gallery," Londres 1941-1946, Kunst im Exil...* Berlin, 1986, op. cit., pp. 50-1. Su afirmación de que no se vendió ninguna obra se contradice con la carta de Schwitters a Marguerite Hagenbach, fechada el 27.2.45, que menciona incidentalmente una visita de Naum Gabo y Read a Schwitters, (BAILY, J.C., *Kurt Schwitters*, op. cit., p. 154-155).

³³ READ, H.: prefacio de "Kurt Schwitters" en *Paintings and Sculptures by Kurt Schwitters*, diciembre, 1944, que tuvo lugar en la excelente compañía de *Masterpieces by Great Masters*, *Modern Art Gallery*, Haymarket.

³⁴ El "Opium Eater," Thomas de Quincey, fue primero editor de la *Westmoreland Gazette*. Gracias a Philip Dalziel, *Abbot Hall Art Gallery* por sus conocimientos sobre la historia popular del Lakeside.

³⁵ LACH, F., en *Das Literarische Werk*, vol. 1, Verlag M. DuMont Schauberg, Colonia 1973, p. 150-1 indica las primeras traducciones inglesas de 1922 y 1927, y da una versión inglesa de "Anna Blossom hos Wheels" fechada en 1942. Su variante, "To Eve Blossom," p. 294 aparece citada como la traducción de Ernst y Philip y Ursula Granville para la grabación hecha en Londres en septiembre de 1958. Difiere de modo significativo de "Eve Blossom hos Wheels" tal y como se imprimió en THEMERSON, S., *Kurt Schwitters in England 1940-1948*, Gobenochus Press, Londres 1958, p. 25 (no en Lach). En la edición de BAILY, J.C. de la carta, op. cit., p. 161-162, "Wantee-Anna Blume-Eve Blossom hos wheels" está impreso al final de una carta a Christof Spengeman fechada el 3.4.46, que podría plantear una fecha posterior.

³⁶ De las cuatro mil obras abstractas se conservan, aproximadamente, unas 2.500, mientras que quedan unas 2.000 obras naturalistas y 30 de las 400 esculturas según la estimación de Ernst Schwitters que se cita en EIDERFIELD, J.: *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, Londres 1985, p. 393.

³⁷ Véase PERCE, H.: "Kurt Schwitters," *Prospects*, University of Lancaster, octubre 1965, p. 16. Según GOLDSCHMIDT, H., Schwitters cobraba "cinco guineas por una cabeza, 10 por el pecho y, si también se inclúan las manos, 15 guineas," citado en CASEY, R.: "Free and Happy in Lakeland Exile," recorte de periódico sin fechar y de origen desconocido (*Westmoreland Gazette*), *Wantee Archives*.

³⁸ Carta a Raoul Hausmann, 27 de junio, 1946, citado en REICHARDT, J., ed.: *PIN. Kurt Schwitters, Raoul Hausmann and the story of PIN*, Gobenochus Press, Londres 1962, p. 5.

³⁹ La Armit Trust Library fundada en 1912 por la erudita victoriana Mary Armit incorporó el Ambleside Book Club y la Ambleside Ruskin Society, y se convirtió en depositaria de libros antiguos, literatura y arte del Lake District. Posiblemente, Schwitters era demasiado pobre como para ingresar en ella, pero el Dr. Johnston fue un miembro muy activo. Véase THOMAS, M., "Learned Lakelanders. The Armit Trust Library, Ambleside," *Country Life*, 6 de noviembre, 1986, pp. 1424-1425, y CHAPMAN, S.T.: "Schwitters' portrait. Link in Art History," *The Westmoreland Gazette*, 10 de julio, 1987. El Dr. Johnston (que murió en 1949) heredó no sólo su consulta del Dr. George Parsons de Hawkshead, el médico de Ruskin, sino también documentos relacionados con el juicio por libelo Ruskin-Whistler, provocado por la notoria acusación de Ruskin de que Whistler había "arrojado un bote de pintura al rostro del público," una imagen usada por Camille Mauclair para condenar al fauvista Salon d'automne de 1905.

⁴⁰ Véase THEMERSON, S.: "Kurt Schwitters on a time-chart," *Typografica* 16, Londres, diciembre 1967.

⁴¹ Recortes de prensa como "El Rey de Noruega inspecciona Balham," *Balham News*, 2.7.43 y "Espere en la montaña" de Theodore Broch, Comandante de Narvik, Noruega, en la parte posterior del retrato [compárese "Jóvenes noruegues juegan al fútbol de barro" con otros recortes pegados en la parte posterior del *Portrait of Mrs. Crossley*, *Wantee Collection*] son irresistiblemente cómicos. Ernst Schwitters le enviaba largas cartas sobre sus vacaciones en Noruega para animar a Schwitters [21 de septiembre, 1947, *Wantee Archives*]. Sus fotografías se publicaron en *This Norway*, con un texto de Roi B. Nyquist, Hutchinson, Londres 1947.

⁴² Carta de Schwitters a Hausmann, mediados de 1946, en *PIN*, op. cit., p. 15.

⁴³ SCHWITTERS, E.: "Some points on Kurt Schwitters," *Art News and Review*, op. cit., 1958.

⁴⁴ Véase la carta de Klaus Hinrichsen a Mrs. Kassabian en Phillips (*Wantee Archives*): "Schwitters insistía en firmar y fechar con pintura bermeja, que resultaba imposible de obtener en 1945 en el Lake District."

⁴⁵ HOORN, J.P., "Goethe's Succession" *Horizon*, Londres, abril, 1949, reproducido en HOORN, J.P.: *The Dilemma of Being Modern. Essays in Art and Literature*, Routledge and Kegan Paul, Londres 1956, p. 158, junto a otros artículos contemporáneos sobre Munch, Kokoschka y el expresionismo.

⁴⁶ "Opinion," 1946, *Das Literarische Werk*, vol. 1, Verlag M. DuMont Schauberg, Colonia 1973, p. 270, Nelly es Nelly van Doesburg.

⁴⁷ Véase *Ribble Bobble Pimlico / Andrew Invergowrie 1946*, reproducido en DACHT, M., *Kurt Schwitters, Merz*, op. cit., p. 273-283. "Ribble" era el río local y la compañía de autocares del norte. "Pimlico" era una palabra que se encontraba en la mente de Schwitters probablemente por la situación de la Tate Gallery.

⁴⁸ Véase Reichardt, J. [ed.], *PIN and the story of PIN*, op. cit., "B.T.B." de Hausmann, entrevista "telecerebro" con las "dos docenas de francesas y extranjeros advenedizos [que] han fundado la 'dictature lettrée' en París," su "Declaración Fonética" y la "Sonorité lettrique française" y la "Key to Reading Sound Poems" de Schwitters en *PIN*, op. cit., pp. 48, 53, 54, 52.

⁴⁹ Véase "Ian Mackays' Diary," *News Chronicle*, 6 de marzo de 1947, *Schwitters Archives*, y una lista de obras de la mano de Schwitters: "In Mesens Gallery, 10.3.47" sobre papel azul, 1.5 y 6 a) b) c), más la carta de Robert Melville del 6 de mayo, 1947 a propósito de los precios, *Wantee Archives*.

³² MESENS, E. L. T., prefacio al catálogo, *Kurt Schwitters. Merzbilder, Reliefs, Constructions, Sculpture*, London Gallery, 1950.

³³ Confirmado por Jacques Brunius —compárese también los collages hiperrealistas del mismo Brunius "Commodity conscious" de 1942.

³⁴ Véase "Poeting", en PIN, op. cit., p. 24.

³⁵ Véase la carta a Katherine Dreier fechada el 31.12.46 [NÜNDEI, op. cit., p. 258]. A pesar de declarar aquí el genio de Herbert Read, éste escribe que Gabo es el único artista en Inglaterra; a gran distancia estarían Ben Nicholson o Henry Moore; los escritores ingleses han perdido el espíritu de Shakespeare. Schwitters señala que sólo puede ganarse la vida pintando retratos y que lo dejaría si pudiera vivir del verdadero arte.

³⁶ Véase la carta a Raoul Hausmann, escrita desde la residencia de vacaciones de Schwitters, Broadstairs, Kent, fechada el 16.2.47. Schwitters cuenta que expondrá una escultura, 24 MZ y ocho pinturas (presumiblemente abstracciones contemporáneas) en la exposición de Mesens.

³⁷ Carta del Assistant Secretary del Museum of Modern Art, 16 de junio, 1947; véase la correspondencia mantenida, Museum of Modern Art archives, Nueva York.

³⁸ FEAYER, W., op. cit., p. 33. Aunque Nicholas Watley y otros dicen que Pierce vio un retrato expuesto en Ambleside e inquirió acerca del artista antes de encargarse su propio retrato. Feaver escribe que Hilde Goldschmidt (a quien entrevistó) realizó las presentaciones entre Schwitters y Harry Pierce.

³⁹ BROOKES, F.: "Schwitters" Merzbarn, *Studio International*, vol. 177, nº 911, mayo 1969, p. 224, da esta fecha, implicando que Schwitters no hubiese podido permitirse comenzar hasta ahora.

⁴⁰ Véase la carta a Otto Rolf, fechada el 3.7.47, en NÜNDEI, op. cit., p. 283, diciendo que la ayuda del MOMA es "zur Vollendung des Merzbarnes in Oslo gegeben." En los Wantee Archives existe una copia no firmada y sin fecha del contrato entre Pierce y Schwitters. En los archivos de la Tate Gallery existe la segunda página no fechada de una ansiosa nota de Schwitters al MOMA, en la que les solicita que le confirmen que puede trabajar en el Merzbarn con el dinero. [K.S. 7212.1 23060]: "Ya no me siento fuerte. La condición es que será el propietario de mi obra durante cincuenta años y después pasará al National Trust [a Mr. Pearce [sic]]. Es una buena idea donarlo al National Trust. Yo así lo creo, y también se adecua a las ideas de Mr. Pierce. / Ahora quiero que me confirmen que su subvención es para ayudarme en este propósito." Así pues, Schwitters sólo trabajó en el Merzbarn entre finales de julio y diciembre de 1947.

⁴¹ BROOKES, F.: Schwitters in Exile. *The Rural Art of Kurt Schwitters, 1937-1938*, disertación de licenciatura de Fred Brookes para el Bachelor's Degree in Fine Art, University of Newcastle on Tyne, 1967. Manuscrito de la tesis, Hatton Gallery, University of Newcastle, sin paginar; una narración fresca basada en el trabajo de Brooke con el Merzbarn y entrevistas con Edith Thomas, Harry Pierce y Jack Cook.

⁴² Carta en inglés a HUBERSEMER, L., fechada el 25.10.47 [Wantee Archives y NÜNDEI, op. cit., p. 292].

⁴³ BROOKES, F., op. cit., 1967, nota 8, p. 43.

⁴⁴ Harry Pierce al periodista del Daily Telegraph: "Mural removed in one piece from off barn," *Daily Telegraph*, 23 de septiembre, 1965. Éste cita que Pierce había rechazado una oferta de 10.000 libras de una galería comercial de Londres.

⁴⁵ FEAYER, W., op. cit., p. 33 [entrevista con Hilde Goldschmidt]. Véase asimismo BROOKES, F., 1967, op. cit., nota 9 a propósito del diseño según Mr. Pierce y Mr. Cook.

⁴⁶ Véanse los dos yesos ilustrados como "Plaster and bamboo sculptures from Mr. Pierce's collection", en *Kurt Schwitters in the Lake District, Abbot Hall Art Gallery, Kendal, 1964*, que apareció en *Kurt Schwitters. Die Späten Werke*, Museum Ludwig, 1985, nº 98, 99.

⁴⁷ Nota escrita a mano con fecha 15.7.47, causa de mucha controversia; véase SCHWITTERS, T.V., correspondencia original. Wantee Archives.

⁴⁸ GEDION-WITCKER, C., "Kurt Schwitters," *Die Weltwoche*, 15 de agosto, Zürich 1947. Véase Dachy, M., *Kurt Schwitters, Merz*, op. cit., p. 323-327. La exposición de collage en el Museum of Modern Art, Nueva York, 21 de septiembre-6 de diciembre, 1947, incluyó 19 obras de Schwitters entre ellas ocho piezas de 1946-47, cedidas por el Estate of Kurt Schwitters.

⁴⁹ Carta de Ernst a Schwitters y Wantee, 21 de septiembre, 1947. Wantee Archives.

⁵⁰ Carta de Ernst a Schwitters y Wantee, 23 de noviembre, 1947, en la que describe la belleza del Merzbau de Lysaker: "¡Tan claro y elegante en su lineal ¡¡¡De verdad deseo que puedas acabarlo en seguidá!!!" Wantee Archives.

⁵¹ Carta de Ernst a Wantee, 27 de diciembre, 1947, Wantee Archives.

⁵² Véase la carta de Sean Rainbird a Edith Thomas, 27 de junio, 1988. Wantee Archives.

⁵³ Carta de Kate Steinitz a Wantee, 24 de marzo, 1948. Wantee Archives.

⁵⁴ *Kurt Schwitters, The Pinacoteca*, Nueva York, 19 de enero-febrero 1948, textos de Kate Steinitz, Naum Gabo y Charmion Wiegand. Quince de las veintiséis obras expuestas correspondían al período 1946-47.

⁵⁵ Carta sin fechar (principios de 1948) de Wantee a "Eve and Ernst" desde Old Mill House, West Drayton, Middlesex, Wantee Archives.

⁵⁶ Carta de Wantee a Ernst Schwitters, 1 de febrero, 1948, Wantee Archives. Sobre Pierce: "Su decisión, sin embargo, ha afectado mi fe en él. Y es que, la obra que ha destruido era un símbolo de la energía y la dura lucha final de Jumbo..."

⁵⁷ Carta de Ernst Schwitters a Wantee, 12 de febrero, 1948, Wantee Archives.

⁵⁸ Carta de Ernst Schwitters a Wantee, 12 de febrero, 1949, Wantee Archives. En esta carta se niega a colaborar en "el folleto impreso, propuesto por Mr. Themesson [sic]," consecuencia de una propuesta que éste había recibido para publicar una biografía ilustrada en Wittenborn, Inc., Nueva York. Wantee archives.

⁵⁹ "Pictures taken from Born 1959" "A," lista, Wantee Archives. Philip Granville llegó a conocer la poesía de Schwitters mientras trabajaba para el ejército británico en Hannover en 1945; descubrió su obra artística más tarde en Londres. Ernst Schwitters ayudó en esta exposición, toda una sorpresa para Wantee. Véase *Kurt Schwitters*, Lord Gallery, octubre-noviembre, 1958, prefacio de Alan Bowness; coincidente con la publicación de THEMERSON, S., *Kurt Schwitters in England*, Galberbochus Press.

⁶⁰ "Kurt Schwitters. 1887-1948. The Merzbau at Langdale" texto mecanografiado, fechado el 13.5.63, Abbot Hall Art Gallery, Kendal.

⁶¹ *Kurt Schwitters in the Lake District, Abbot Hall Art Gallery*, 24 de octubre-29 de noviembre, 1964; BURKETT, M.E.: *Kurt Schwitters, Creator of Merz*, Abbot Hall Art Gallery, 1979; *Kurt Schwitters in England, Abbot Hall Art Gallery*, 1982; *Kurt Schwitters in Britain, 1940-1948*, exposición del centenario organizada por la Mappin Art Gallery, Sheffield, y Abbot Hall Art Gallery, Kendal, que exponía la obra británica y Manx de Schwitters, 1987 [sin catálogo].

⁶² Los collages de Nigel Henderson [que incorporan paquetes de cigarrillos Players Navy Cut] expuestos en la Guggenheim Jeune en 1938, donde también había trabajado Schwitters, también mostraban la influencia de Laurence Vail. Véase MURRAY, C.: *Heads Eye Wyn*, Norwich School of Art Gallery, 1982, y para Paolozzi los famosos Scrapbooks de 1947-53 (Victoria and Albert Museum).

⁸³ Véase *The Mass Observation archive – a guide for researchers*, reunido por Dorothy Sheridan y Colin Dixon. The Tom Harrison Mass Observation Archives, University of Sussex Library, 1985.

⁸⁴ *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, Massachusetts y Londres, MIT Press, 1990, contextualiza, de forma admirable, la situación.

⁸⁵ Conversación con Richard Hamilton, 12 de octubre, 1993. La escultura fue recibida bajo la provisión del 1% para la nueva ampliación. Marc Lancaster, Fred Brookes y otros se vieron involucrados con los estudiantes en el verano de 1965. El traslado se celebró inmediatamente, pero la pared hubo de secarse, y Hamilton hubo de irse antes de su reconstrucción e instalación en 1966.

⁸⁶ En "The Elterwater Merz construction by Kurt Schwitters," Hatton Gallery, Newcastle upon Tyne, texto mecanografiado sin fecha, se mencionan las becas del Victoria and Albert Museum y el Rathley Trust. Véase BROOKES, F.: "Moving the Merzbarn," texto mecanografiado, Department of Fine Art, Newcastle University, 30 de noviembre, 1966 reproducido como "Moving the Merzbarn," *Quarto, Abbott Hall Art Gallery Quarterly Bulletin*, vol. V, nº 1, abril 1967; y los detalles técnicos sobre el traslado y la necesaria restauración en "Schwitters's Merzbarn" *Studio International*, 1969, op. cit., el artículo de MOHOLY-NAGY, L., "Der Dritte Merzbau von Kurt Schwitters," *3 Werk Chronik*, marzo, 1966, p. 110-112 fue la primera publicación en alemán.

⁸⁷ ELDERFIELD, J.: "Kurt Schwitters' last Merzbarn," *Artforum*, vol. 8, nº 2, octubre 1969, p. 56-65. Elderfield presentó una tesis sobre Schwitters en el Fine Arts Department, University of Leeds, y su doctorado sobre el collage de Schwitters en el Courtauld Institute of Art, University of London. En aquella época era profesor en la Winchester School of Art, Hampshire, Inglaterra.

⁸⁸ ELDERFIELD, J.: "Private Objects. The Sculpture of Kurt Schwitters," *Artforum*, vol. 12, nº 1, septiembre 1973, p. 256-261.

⁸⁹ HOON, J.P.: "Expressionism. Style and Periodicity. The Psychological Background of Expressionism," *Horizon*, Londres, enero 1949, reproducido en HOON, J.C.: *The Dilemma of being modern*, op. cit., p. 59. Véase DIETRICH, D.C., op. cit., p. 61 en adelante, donde se señala la "concepción invariable de la utilización artística de las oposiciones simétricas".

⁹⁰ Véase STEINIZ, K.: "Kurt Schwitters and America," capítulo 16 en *Kurt Schwitters: A Portrait from Life*, op. cit., p. 110-121 y BAILEY, G.: *The impact of Kurt Schwitters in England, France and America*, disertación B. A., Courtauld Institute of Art, diciembre 1988.

⁹¹ PERCE, H.: *The Abstract Art of Kurt Schwitters. "The Story of the Merzbarn,"* folleto, Cylinders Farm, Elterwater, Ambleside, mayo, 1948.

IVAM INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO

Dirección:
J. F. Yvars

Área artística:
Vicente Todolí

Administración:
Julia Artal

Comunicación y didáctica:
Encarna Jiménez

Publicaciones:
Manuel Granell

Biblioteca:
M.ª Victoria Goberna

Servicio fotográfico:
Josep Vicent Manzó

Registro:
Remedios Grande

Restauración:
Jesús Marull

Mantajes:
Julio Soriano

Seguridad:
Manuel Bayo

Mantenimiento:
Baltasar Rodríguez

Cronología, dossiers y bibliografía: Isabelle Ewig

Fotografías: Abbot Hall Art Gallery, Kerdal; Aichi Prefectoral Museum of Art, Nagoya; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York; Anders, Jörg; Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin; Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Tristan Tzara, París; Bissegger, Peter; Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus, Museum für zeitgenössische Kunst, Fotografie, Plakat und Design; Brookes, Fred; Centraal Museum, Utrecht; Città di Locarno, Pinacoteca Casa Rusca; Collection Werner Heine; Daniel, Peter; Elger Dietmar, Hannover; Fondation Arp, Clamart; Fondation Procultart; Fotostudio Bartsch, Berlin; Friedman, Houk, Nueva York; Friedrich, Reinhard, Berlin; Fukuyama Museum of Art; Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid; Fundación Juan March; Galería Gmurzynska, Colonia; Galerie Natalie Seroussi, París; García Rosell, Juan, IVAM; Gementmuseum, La Haya; Göteborgs Konstmuseum; Granville, Phillip; Grauel und Uphoff, Hannover; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo; Hatton Gallery, Newcastle-upon-Tyne; Historisches Museum am hohen Ufer, Hannover; Hoerner, Hannover; Hyde, Jacqueline; Indiana University Art Museum, Bloomington, U.S.A.; Insel Hombroich, Neuss; Klaus Stadtmüller; Klein Walter, Düsseldorf; Kunsthandel Wolfgang Werner K. G., Bremen; Kunsthau, Zürich; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Kupferstichkabinett, Biele; Lauri, Peter, Berna; Lord Gallery, Londres; Los Angeles County Museum of Art; Mahn, Gabriele; Marlborough International Fine Art; Mohanson, G., Molde; Morin, André; Musée alsacien, Estrasburgo; Musée d'art moderne et contemporain, Estrasburgo; Musée d'art moderne, Saint-Étienne; Musée de Grenoble; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Museum für Gestaltung, Basilea; Museum of Modern Art, Nueva York; Museum Wiesbaden, Walter; National Gallery of Art Library, Washington DC/Schwitters-Steinitz Collection; Nestegard, Jutta; Öffentliche Kunstsammlung, Basilea; Philadelphia Museum of Art; Photothèque des musées de la Ville de Paris; © SPADEM; Pollitzer, Eric, Nueva York; Rheinisches Bildarchiv, Colonia; Rijksdienst Beeldende Kunst, Archives van Doesburg (donación van Moorsel), La Haya; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; Schwitters Archiv, Hannover; Schwitters, Ernst, Leicester; Sezon Museum of Modern Art, Tokio; Sidney Janis Gallery, Nueva York; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; Sothebys'; Sprengel Museum, Hannover; Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek; Staatsgalerie, Stuttgart; Stadtarchiv, Bonn; Stadtarchiv, Hannover; Stedelijk Museum, Amsterdam; Studio Kiemer, Hamburgo; Tate Gallery, Londres; The Armit Trust, Ambleside; TMR/ADAGP, Colección Lucien Treillard; University of Newcastle-upon-Tyne; VG Bild Kunst, Bonn; Wadley Nick, Londres; Wakonigg, R.; Witt Library, Courtauld Institute of Art, Londres; Yale University Art Gallery.

Traducciones: del alemán: Elisa Renau y Santiago Sanz; del inglés: Ferran Estellés; del francés: Anna Montero; al inglés: Karel Clapshaw

© de la presente edición: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995

Fotocomposición: Fotalino, C.B.

Fotomecánica: Fotolitos Ernio, S.L., San Sebastián

Impresión: Pentagraf Impresores, S.L.

I.S.B.N.: 84-482-0886-2

D.L.: V-1338-1995