
Kurtz Schwitters en su Laberinto

Gonzalo Cordova¹
Daniel Quaranta²

Merz significa crear relaciones,
de preferencia entre todas las cosas del
mundo (Karin Orchard)

Delimitación del Laberinto - Artes de frontera

A lo largo del siglo XX podemos observar una creciente disolución de límites entre los diferentes medios de expresión y también del concepto de arte en general. Es posible imaginar un cuadro sin lienzo, una música sin sonidos, un libro sin escritura, una poesía sin palabras o una obra de teatro sin narración aparente. Algunas obras que demuestran estas premisas serían, por ejemplo, *4'33"* (1952) de John Cage; *La canción nocturna de los peces* (1924), de Christian Morguenstern; *El Poema Fónico Mudo*, de Man Ray, o la *Ursonate* (1932), de Kurt Schwitters, cuyas instrucciones para su interpretación recuerdan las guías que, comúnmente, son utilizadas para instruir a los intérpretes de la música contemporánea en la ejecución del texto musical. La apertura gradual entre los medios de expresión, a lo largo del siglo XX, permitió una interpenetración de los campos creativos e interpretativos, abriendo el camino a nuevas configuraciones de obras cargadas de indeterminación y especificidad discursiva. Umberto Eco en *Obra Abierta* comenta que “toda forma artística es un complemento del conocimiento científico, es una metáfora epistemológica del sistema que lo genera” (ECO, 1990, p. 198). Así, en cada momento histórico, el arte refleja la forma en que la ciencia y el universo cultural de la época observan su mundo. Pensando en la poesía sonora, William Burroughs observó que:

(...) en la poesía sonora, donde las palabras pierden lo que se suele llamar sentido y se pueden crear nuevas palabras de forma arbitraria, surge la pregunta sobre la frontera que divide la música de la poesía, en referencia específica a la música de compositores como John Cage, que construyen sinfonías de sonidos yuxtapuestos. La respuesta es que no existe tal frontera. Las fronteras que separan música y poesía, escritura y pintura, son totalmente arbitrarias, y la poesía ha sido diseñada

¹ Universidad de las Artes (UNA), Buenos Aires, Argentina.

² Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

precisamente para romper estas categorías y liberar la poesía de la página impresa, sin eliminar dogmáticamente su conveniencia (BURROUGHS, 1979, p. 10).

Esta transfiguración del género poético al que se refiere Burroughs podría complementarse con el concepto de escritura en voz alta de Roland Barthes al observar que “escribir en voz alta no es hablar, sino una mezcla erótica de timbre y lenguaje (...), el material de un arte, el arte de conducir el propio cuerpo” (BARTHES, 2004, p, 77).

La poesía sonora podría definirse como aquella que evita utilizar la palabra como vehículo de significados. La composición del poema o texto fonético se estructura con sonidos que requieren realización y ejecución acústica. Esta se diferenciaba de la poesía declamada, o recitada tradicionalmente, por la introducción de técnicas fonéticas, el ruido y, sobre todo, por su carácter experimental en el uso del lenguaje (o por evitar el uso de palabras como lenguaje). Esta mezcla de timbre y lenguaje es quizás la clave para encontrar un puente entre la música que podríamos llamar poética y la poesía que se basa en la materialidad del sonido. Esto sucede en la *URSONATE* como un proto-gesto de lo que será la poesía sonora del siglo XX.

Al leer las citas de Burroughs y Barthes, inmediatamente pensamos en cómo fue el proceso en el que la poesía entraba en el siglo XX, tanto expandiéndose en el espacio geográfico³ del papel, como en su intento de exploración de elementos sonoros, es decir, enriqueciendo a sí mismo con ciertos parámetros históricamente otorgados a la música. Recordamos, por ejemplo, a Cage “interpretando” poética y musicalmente las lecturas de sus libros *Silence* (1961) o *A Year From Monday* (1967). También el tratamiento de la voz en obras como *Gesang der Jünglinge* (1955) de Stockhausen o en la *Sequenza III* (1965), para voz femenina, de Berio.

Con estas primeras premisas observamos que existen expresiones artísticas que exploran los límites de sus técnicas y cuya identidad nace del uso de objetos “tomados” de otros ámbitos. Esto es lo que ocurre en el poema sonoro o en la polipoesía, ya que estas prácticas van más allá

³ Recordemos la obra inaugural de experimentación espacial: “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*” de 1897 donde la espacialidad y la ortografía adquieren una importancia sustancial. Haroldo de Campos dice: “Mallarmé es el inventor de un proceso de organización poética que nos parece estéticamente comparable al valor musical de la serie, descubierto por Schoenberg y depurado por Webern (...)” (CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D, 1974, p. 23).

del campo formal y específico de la poesía, para proponer una intervención que transgrede el signo gráfico, el significado del lenguaje, el rol del espacio, y tiende a un tipo de interpretación que irrumpe en el dominio de lo sonoro. Este cambio de enfoque produce una transformación en el que el sonido es el elemento que ocupa el lugar de la palabra al convertirse en el protagonista de las obras. Entonces, en el límite de esta frontera inespecífica, ¿qué es música y qué es poesía? ¿Cómo definir el poema cuya materialidad principal es el sonido registrado mucho más en la granulación de la voz que en el registro escrito? ¿Qué pasa con la palabra, que ya no es sólo un vehículo de significados?

En el campo de la creación de la poesía sonora se utiliza habitualmente el término “composición” porque existe una gran proximidad entre este proceso y la música, al desarrollar, fundamentalmente, cualidades consideradas básicas de la música: intensidad, altura, ritmo, estructura temporal, exploración del timbre, formas variadas como, en el caso de la *Ursonate*, la forma sonata. La poesía sonora, o “música poética”, son expresiones fronterizas, muchas veces fruto del collage de técnicas verbo-voco-visuales⁴, donde los elementos acústicos, visuales y performativos cruzan la frontera entre sus “*technès*” y determinan un valor estético que se redefine a partir de esa fusión.

Del futurismo a la poesía fonética - límites imaginarios para una poesía del sonido

Si bien un amplio estudio de la poesía fonética nos lleva a culturas alejadas de Europa (ZUMTHOR, 2010, p. 23), antes del siglo XX fue el futurismo italiano y el futurismo ruso los que marcaron una línea de ruptura, especialmente en la literatura y la música⁵. El manifiesto que Filippo Tommaso Marinetti publicó en 1916, *La declamación dinámica y sinóptica, Manifiesto futurista*, estaba dirigido principalmente a los poetas, y estos fueron los primeros en unirse al movimiento. Los futuristas italianos consideraron indispensable la creación de un nuevo lenguaje para expresar la nueva realidad. Luego proponen la abolición del adverbio, la supresión de gramática y sintaxis, el uso de verbos en infinitivo, para suprimir el "yo", el cambio de signos de

⁴ Término utilizado para la poesía concreta dónde el texto es leído como imagen, como figura, como performance comprometiéndose con una infinidad de dimensiones del proceso comunicativo de la poesía.

⁵ Existen muchos registros de poesía onomatopéyica desde los siglos XVI y XVII, como se puede consultar en el artículo de Dick Higgins, “Los Orígenes de la Poesía Sonora” (HIGGINS, 1992).

puntuación por signos matemáticos o signos musicales y el uso de instrumentos musicales como el martillo, las bocinas, los motores o las máquinas de escribir. También proponen utilizar poéticamente las onomatopeyas y los ruidos. Luigi Russolo apela al “ruidismo”, justamente, en el manifiesto de 1913 llamado *El Arte de los Ruidos*.

Para los futuristas, el poema no estaba destinado a una lectura silenciosa, sino proponía salir de la página (del registro de lo escrito) para ser escenificado, invitando, de esta forma, a una participación activa del público. Un recital poético futurista era, ante todo, un espectáculo visual y fonético. En el Manifiesto de 1916, los futuristas rusos presentaron *La declamación de la palabra* en la que afirmaban que el lenguaje común esclavizaba y proponían un nuevo lenguaje llamado *Zaum* (MARINELLI, 2005, p. 197). Esta propuesta, más conceptual que real y vacía de sentido racional, mostró las posibilidades de un lenguaje que sus fundadores denominaron “transmental”, por lo que elaboraron tres fases de la escritura: verbocreación, habla-escritura y alfabetización. Estas fases se basaron en la construcción de una nueva materialidad sonora, contribuyendo a romper con la regulación retórica de la poesía tradicional y a crear una desautomatización del lenguaje y del sentido común de las palabras.

El Dadaísmo, a su vez, genera una ruptura con el lenguaje tradicional. En 1916, en Zurich, surge como punto de encuentro de Hugo Ball, y Tristan Tzara, el Cabaret Voltaire y en Alemania Raoul Hausmann y Richard Hülsenbeck.

Ball creó el concepto de antipoesía, de "versos sin palabras" y de "poemas de sonidos". Mientras Ball utilizaba cadenas de neologismos, los poemas de Hausmann se basaban directa y exclusivamente en combinaciones de letras. Para este el poema era un conjunto de acciones respiratorias, guturales y sonoras, desarrollados en el tiempo (MARINELLI, 2005). Sus poemas fonéticos contenían sucesiones de vocales y consonantes sin la intención de ofrecer un significado semántico. En el caso de los poemas de Ball eran construidos a partir del uso de neologismos y onomatopeyas concebidas musicalmente. Esto es, pensados más como “objetos sonoros” silábicos que como palabras en sí. En los primeros intentos dadaístas podemos observar poemas basados en metáforas musicales. Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hausmann y Hülsenbeck declararon que hacían "poemas de sonidos", "poemas sin adjetivos" y "collages acústicos", incluso "ruidos poéticos". Tristan Tzara creó poemas basados en "un sistema

polifónico de sonidos" (MARINELLI, 2005, p.185). Simultáneamente al desarrollo de las vanguardias europeas, en América Latina encontramos otras manifestaciones. En 1920, surge en México un movimiento llamado Estridentismo que tuvo como protagonistas principales a Maples Arce y Liza Arzubide (MARINELLI, 2005, p. 187). Es importante mencionar que, en este movimiento, al igual que en el futurismo y el dadaísmo, se utilizaron metáforas musicales para determinar las directrices estéticas e ideológicas de la poesía estridentista. Algunas de ellas fueron las siguientes: "somos las notas del pentagrama" y también, "queremos convertir la poesía en una música de ideas".

Hasta ahora hemos observado una serie de movimientos que utilizan la poesía como forma de explorar al máximo los elementos fonéticos utilizando metáforas sonoras (y musicales) para inspirar la creación de nuevas formas de renovación poética. A partir de los años 50, y con la llegada de ciertos avances tecnológicos que permitieron grabar los sonidos en cintas magnetofónicas, llegamos a la exploración de la fonética en el contexto de la grabación. Así nació la poesía sonora.

El Laberinto de Schwitters

Kurt Schwitters se atrevió a casi todas las áreas del arte: la pintura figurativa y la pintura abstracta, el dibujo, el diseño, la mezcla del *assemblage* y *collage* en el plano bidimensional y la escultura. Incursionó también en lo que se conoce como artes aplicadas: la tipografía, la escenografía, propuso proyectos de iluminación y también proyectos arquitectónicos. Por otro lado, incursionó en la literatura - poesía y prosa - en el arte de la declamación y lo que podríamos llamar una proto-performance y el teatro. Sus intereses artísticos fueron resbaladizos porque pasaron de unos a otros casi sin ninguna mediación aparente. Pero lo que contiene toda este "tema con variaciones" de la experiencia artística es el concepto total – y totalizante – de MERZ. Este es un movimiento artístico (quijotesco) de un hombre sólo. El Merz - como propuesta - no conoce los límites disciplinarios - y cabe aquí la doble acepción de este concepto.

Por eso, analizar la obra de Schwitters nos propone un desafío, ya que es el estudio de un artista y su obra, anclados en los modos y los conceptos en una época renovadora y dinámica,

en la cual, no sólo se cuestionaron los temas sino la forma constitutiva de las obras y los procedimientos de su realización.

El período de entreguerras es el campo de encuentros y prácticas cuya característica principal es el cruzamiento de los géneros artísticos y la practica multidisciplinaria. La hipótesis que este trabajo propone es observar la forma sonata en el poema *Ursonate*, utilizada por Schwitters. Esta obra desarrolla un procedimiento de vanguardia (en términos de contenido poético) que es bastante peculiar, ya que se apropia de toda la convencionalidad arquetípica “exportada” del campo y la tradición musical. El artista, aquí, crea un despliegue de diferentes procedimientos compositivos como collage, el diseño estructural milimétricamente mensurado desde lo formal, la apropiación de una frase de un poema de Raoul Hausmann, la ratificación de procedimientos dadaístas-non sense, un performance y como un poema con métrica y rima. Esta mezcla no es otra cosa que la propia metáfora de lo MERZ, en el sentido que el dispositivo compositivo para esta obra adhiere a procedimientos musicales, pero, al mismo tiempo, propone una ejecución en un escenario teatral y al mismo tiempo es un poema y así podríamos continuar con un proceso semejante al de las muñecas rusas.

Una de las características más interesantes de esta obra es que al constituir al dadaísmo dentro de un procedimiento convencional, organiza los componentes creativos en unidades específicas e inaugura formalmente una obra/montaje que será base de nuevos géneros y nuevas miradas sobre el objeto artístico. Por eso, la *Ursonate* se encuentra en la frontera entre la poesía, el performance y la composición musical. Esta, consiste en fonemas aislados, vocales, consonantes, propuestos como un recitado - o como una declamación poética convencional - y organizados a partir de una forma de sonata clásica. El poema, surge como collage - recortado y pegado - de un poema anterior de Raoul Hausmann (de 1918):



Figura 1. Poema de Raoul Hausmann, 1918⁶.

El procedimiento para situar al *Ursonate* dentro de la crítica del desarrollo escénico consiste, en primer lugar, en localizar analogías de producción musical y plástica que señalen un origen común y luego analizar aspectos hipotéticos de su producción en el marco de los textos escritos por Schwitters con respecto al escenario y a lo visible en él. En ese sentido, el contexto artístico vanguardista de la obra pone en crisis las estructuras de lo compositivo, en dos grandes organizaciones epistemológicas (lo poético y lo musical). Este proceso encuentra su correlato en ciertos aspectos intrínsecos de la obra visual y escénica del movimiento MERZ. Por un lado, en la producción de sentido, el tema, en términos de adecuación a lo social y a la construcción utópica del arte y por el otro, en la forma de interrelación (llámese yuxtaposición, simultaneidad, ruptura del punto de vista) de los materiales que constituyen la infraestructura de la obra de arte. La *Ursonate* conjuga en toda su extensión la idea de forma - sonata - estructurada a partir de la materialidad poética - letra, sílaba, palabra y sonido - como los elementos que determinan las unidades temáticas y el juego de lo formal.

La cuestión de la forma en algunos poemas experimentales del movimiento Dada y Futurista

Moi poète j'entends des voix qui ne sont plus du monde des idées.
Car là où je suis il n'y a plus à penser.
(Antonin Artaud)

En esta sección, observaremos de qué manera la cuestión formal fue importante para las vanguardias históricas vinculadas al dadaísmo poético-sonoro y los movimientos surgidos alrededor de la primera mitad del siglo XX. También, de qué manera estas manifestaciones artísticas - muchas veces híbridas - influenciaron al campo de la experimentación vocal en lo que

⁶ <https://www.merzmail.net/ivan1ursonate.htm> (consultado el 12/10/2021)

respecta a todo el siglo XX y, en especial, al amplio territorio de performances vocales, tanto a la música de concierto como a la música experimental.

El término forma es una paradoja. O se toma como una estructura general, en donde sus características representan relaciones - y comportamientos - entre los elementos que son comunes a un gran número de obras, así como, a la estructura aplicada a una obra en particular. Esto es: la forma es estructura y, al mismo tiempo, procedimiento.

Pero, y si nos dejamos llevar por esta corriente y extendemos la paradoja del objeto de estudio para este trabajo performatizado bajo las dos acepciones de FORMA, ¿qué encontramos? Nos debatimos entre la forma como soporte, como metáfora, como elemento de cohesión y legitimación de los contenidos, la forma como propuesta del equilibrio racional entre las partes frente a un contenido que sorprende a cualquier espectador distraído, la forma como un campo de disputa entre elementos que la componen, la forma como espacio de experimentación teórica, la forma como codificación de la estructura del lenguaje a partir de la cual le permite al creador experimentar y poder dar su salto al vacío - pero, al mismo tiempo, bajo el resguardo de esta.

Para Kurt Schwitters, la forma, le permite arriesgarse y jugar con los objetos sonoros-vocálicos sin soltarse del soporte. Como poeta, elabora una estructura silábica abstracta, pero lo hace en una "tela" enmarcada. Las medidas son precisas, la división del espacio es minucioso. Cada sílaba balbuceada en su poema corresponde a una pieza de esa tela que ocupa un lugar preciso y responde a una estructura dentro de los diferentes andamios de su obra. Eso le permite experimentar - y jugar - con todos sus collages e *assemblages*, en el marco definido por la forma más codificada de la historia de la música: La Sonata.

La paradoja de la forma también se expresa en dos poemas visuales como son el *La Canción Nocturna del Pez* (1924) de Christian Morguensten y el *Poema Fónicos Mudos* (1924) de Man Ray. La escritura determina la puesta en silencio de la palabra. Además, el silencio en la escritura se ha manifestado como desconfianza y también como rebeldía contra el lenguaje. En este caso, la forma lucha entre la "banalidad" del lenguaje común y lo inefable. De alguna forma, este es el desafío de la poesía desde siempre: empujar el límite del sentido, enunciar con palabras

aquello que la palabra es incapaz, en definitiva, encontrar imágenes para el vacío y el silencio. Esa falta, entonces, se presenta como una fuerza productora de un sentido pleno al que, a las palabras, se les ha vedado el acceso y que, por acción del gesto poético, en el mejor de los casos, se concretiza como procedimiento de aproximación. En el poema de Morgenstern, la forma es por excelencia el contenido, ya que este se mimetiza con parte del significado (implícito en el título), al mismo tiempo, las líneas curvas se asemejan a escamas. En el poema de Man Ray, las líneas se agrupan en versos, pero no son palabras, colocando el énfasis en la idea de representar fonemas “mudos”. La pregunta que subyace aquí es, en estos poemas, el lenguaje, ¿se transforma o se suprime?



Figura 2. El poema del Pez (C. Morgenstern) y Poema Fónico Mudo (M. Ray)⁷.

Apelar a las formas "tradicionales" para repensar el contenido fue un gesto común en los poemas dadaístas. Un ejemplo son los poemas de Christian Morgenstern, *Das Grosse Lalula* y Paul Scheerbart, *Kikakokú*. Estos se aproximan, desde lo formal, a los poemas del siglo XVII, XVIII y XIX. Las rimas, los trabalenguas, las glosalalias, el simbolismo sonoro y el uso de onomatopeyas, por ejemplo, son algunos de los recursos utilizados en medio de una construcción silábica sin ningún sentido que pudiese ser anclado al lenguaje.

⁷ <https://www.merzmail.net/fonetica.htm> (consultado el 21/12/2021)

Las onomatopeyas son bastante exploradas en el Capítulo final de las *Sirenas* de *El Ulises*. J. Joyce. La cuestión central que diferencia este tipo de lenguaje poético, respecto del lenguaje experimental de la poesía sonora, es hacia dónde apunta. A pesar de que James Joyce explora y explota la musicalidad del lenguaje, su obra es predominantemente literaria, en tanto que, en las manifestaciones poéticas del dadaísmo o del propio Kurt Schwitters, hay un diálogo hacia fuera de la literatura, esto es, hacia la música. Recordemos las palabras de Marinetti al referirse a estas cuestiones:

Destruir en la literatura el “yo”, es decir, toda la psicología. El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. Por lo tanto, debemos eliminarlo de la literatura y sustituirlo finalmente por la materia [,] cuya esencia se debe alcanzar a golpes de intuición, cosa que no podrán hacer jamás los físicos ni los químicos (MARINETTI, 1912).



Figura 3. Marinetti. Zang, Tumb, Tumb⁸.

El elemento como letra señala una decisión proyectual y una constitución de sentido. El proyecto con la técnica de collage, pero sin la función temática, una acumulación secuencial de características fonéticas y rítmicas organizadas – como sucede con la *URSONATE*.

⁸ <https://www.merzmail.net/fonetica.htm> (consultado el 21/12/2021)

Es importante, de forma brevemente, referirnos a la forma musical, ya que, el poema al que nos referimos es una sonata. Tanto en el campo de la performance musical como en el de la composición, la génesis de la forma está en el campo de la retórica. El término retórica se refiere a la manera particular en que los oradores hablan para persuadir a su audiencia. Por definición, la retórica es una "comunicación persuasiva" y propone diferentes figuras y técnicas a través de las cuales se consigue el objetivo de influenciar las respuestas emotivas de la audiencia de manera a cooptar la atención y la opinión de la audiencia (TARLING, 2004).

El repertorio y los conceptos de la retórica musical fueron establecidos y codificados (predominantemente) entre los siglos XVI a XVIII y anclados en la tradición aristotélica. Durante este período es donde se establecen las bases de la retórica y la oratoria. Durante el siglo XVIII el uso de la retórica permaneció como la principal herramienta compositiva de estructuración formal de la música tonal, utilizando la idea de los objetos sonoros temáticos desarrollados dentro de una estructura musical con el fin de transmitir emociones a través de utilizar ritmos, melodías, andamento, armonía, de forma retórica. Por otro lado, esta intersección permitió una revaluación de las prácticas analíticas, enriqueciéndolas a partir de la introducción de la metáfora de la oración y la función persuasiva que integran el proceso compositivo. Mediante estos procedimientos se intuye un universo "semántico" a partir de una codificación sintáctica.

La *Ursonate* es un poema sonoro en forma sonata. Para Zamacois, una obra musical es un conjunto de organización de ideas (ZAMACOIS, 1979, p. 3). Para Hugo Riemann, el término "formas musicales" deriva de las artes plásticas o la arquitectura, en donde la realidad visual y tangible toma la dimensión del espacio, en tanto que, en la música, la dimensión privilegiada es el tiempo. En ese sentido, es la memoria que aprende la forma (RIEMANN, 1943, p. 17). Schoenberg propone la organización y la coherencia en términos de estructura. Dice:

Sin organización, la música sería una masa amorfa tan ininteligible como un ensayo sin puntuación o tan desconectada como un diálogo en el que los argumentos saltasen de uno para otro sin ningún propósito. Los requisitos para que una forma sea comprensible son la lógica y la coherencia: presentación, desenvolvimiento e interconexión de las ideas, que deben estar basadas en relaciones internas y las ideas deben diferenciarse de acuerdo con su importancia y función (SCHÖNEBERG, 1991, p. 27).

Pero si la música es un arte del tiempo, su forma puede ser aprendida en tanto que la memoria pueda retener las relaciones internas. Por eso, el juego entre repetición y contraste es fundamental para que esto suceda. Repetición para retener y contraste para no aburrir. Schoenberg sugería que el equilibrio entre estos opuestos garantizaría que una obra de arte genere interés y, al mismo tiempo, ofrezca coherencia. En ese sentido, la organización de las ideas sonoras (musicales) presupone estructuras de jerarquías, grados de importancia entre los materiales, parámetros sonoros donde se exploran ideas y varían sus elementos. Algo que cambia y algo que se mantiene. Algunos prototipos formales tuvieron un desarrollo histórico que les proporcionaron una supervivencia a lo largo del tiempo con sus debidas mutaciones. La forma

musical, de esta manera, nunca fue algo congelado en el tiempo – a pesar de que ciertos discursos escolásticos así lo quisieran.

La forma sonata está conformada por cuatro grandes partes: La Exposición, el Desenvolvimiento, la Reexposición y la Coda. Cada parte de estas está subdividida por partes menores que cumplen una función específica. Kurt Schwitters se agarró de la forma más codificada de la historia de la música, justamente, para generar coherencia y una posible estructuración, en oposición a lo caótico (en términos lingüísticos) que había creado con su poema sonoro. Para evitar más caos o, quizás, para ofrecer una mayor información para el performer, el poema-partitura, está repleto de indicaciones de *andamento*, carácter, secciones, etc.

La *Ursonate* está compuesta por cuatro temas principales. Un Rondó, un Largo, Scherzo y Trio. Cierra con un movimiento Presto. A pesar de una ausencia de “significación”, en la obra de Schwitters existe un trabajo minucioso de forma y estructura y, de alguna forma, carece del carácter nihilista propuesto por el Dadaísmo, como puede ser observado en el manifiesto Dada de 1918. Por ejemplo, observemos las notas de performances de la obra. En 1927 el autor publica la primera versión con una explicación minuciosa de los temas y las variaciones de los cuatro movimientos que componen la obra. En las notas, el autor (¿compositor?) orienta minuciosamente al intérprete y, de forma musical, establece los *andamentos* y la fórmula de compás de las sílabas, precisa la pronunciación, de qué manera interpretar los agrupamientos sonoros - grupos de vocales o consonantes - así como la dinámica.

Indicación de compás:

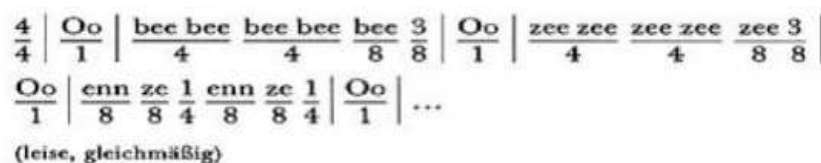


Figura 4. Indicación de compás en la URSONATE⁹.

⁹ Todas las imágenes de la *Ursonate* fueron extraídas de: <https://www.merzmail.net/index.html> (consultado el 08/03/2021).

Collage con la obra de Hausmann

Una de las características más interesantes del movimiento MERZ son los collages y las apropiaciones de objetos, muchas veces, encontrados al azar. Él, de alguna forma, inaugura esta idea de *objet trouvé*. Schwitters modifica el poema de Hausmann por desintegración del tema principal.

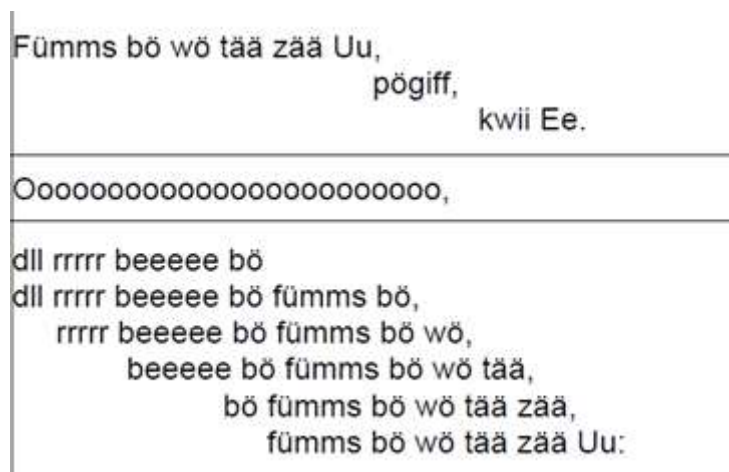


Figura 5. Desintegración del tema de Hausmann en la URSONATE.

Irregularidades rítmicas por adición o condensación de consonantes y vocales, como en los siguientes casos donde las letras repetidas deben adicionar tiempos regularmente.

“bee bee nnz krr”

“fümmsbö”

Figura 6. Irregularidades rítmicas del tema de Hausmann en la URSONATE.

Apropiación de recursos musicales

- Indicación de movimiento: En el segundo movimiento *LARGO*, encontramos la indicación 4/4.
- Indicación de altura: se debe "cantar $\frac{1}{4}$ de tono más bajo" (sic). También encontramos indicaciones de "cantar con entonación ascendente".
- Indicaciones de dinámica: En el poema-nota también encontramos indicaciones precisas de dinámica desde *ppp* (pianísimo) hasta *fff* (fortísimo) o gritos y susurros.
- Indicaciones de entonación (verbal): Como variación temática utiliza el mismo motivo dilatado, una vez con signo de interjección y después con signo de interrogación como en la figura RUM! Y Rrumppff? (signo de exclamación e interrogación sic.)

El motivo principal aparecerá en varios momentos con signos de interrogación:

Fümms bö fümms bö wö Fumms bö wö tää zää Uuuu?

Figura 7. Signos de Interrogación y exclamación

En el siguiente ejemplo observamos un elemento que podría ser considerado una "polifonía oculta".

fümmsböwö
böwörö
fümmsböwö
böwörö
fümmsböwö
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötää

Figura 8. Polifonía oculta.

Adición:

bö	böwöböpö	böwörötääböpö
bö	böwöböpö	böwörötääzääböpö
böwö	böwöböpö	böwörötääzääböpö
böwö	böwöröböpö	böwörötääzääböpö
	böwöröböpö	böwörötääzääböpö
		böwörötääzääUu böpö

Figura 9. Adición.

bö + fū = fö.

fö	bö
fö	böwö
fümmsbö	böwö

Fümms bö wö tää zää Uu,
Uu zee tee wee bee fümms.

Figura 10. Fusión silábica.

Aumentación: Aquí comienza con una célula del tema principal y va adicionando sílabas hasta llegar al tema principal. Utiliza más esquemas de “polifonía oculta”.

fö
böwö
fümmsbö
böwörö
fümmsböwö
böwörötää
fümmsböwötää
böwörötääzää
fümmsböwötääzää
böwörötääzääUu
fümmsböwötääzääUu
böwörötääzääUu pö
fümmsböwötääzääUu pö
böwörötääzääUu pögö
fümmsböwötääzääUu pögö
böwörötääzääUu pögiff
fümmsböwötääzääUu pögiff
kwiiEe.

Figura 11. Polifonía oculta.

Finalmente, Raoul Hausmann, al oír la obra que lo homenajeara a partir de la apropiación de su poema cartel expresó su descontento dadaísta diciendo: “Él creó una sonata clásica a partir de mi innovación y que, para mí, es una blasfemia”.

En algún sentido, las cuestiones vinculadas al ejercicio poético, al desarrollo formal de la poesía sonora y, en particular, a la construcción propuesta por Schwitters en la *Ursonate*, se encuentran asociadas a las preocupaciones de las llamadas vanguardias históricas. El ejercicio creativo propuesto en esta obra parece ser común a todos los movimientos artísticos de la época, en especial a la forma de producción y a la realización de objetos críticos y utópicos. En ese sentido, las vanguardias nos colocan frente al límite de un dios que ha muerto.

La *Ursonate* como expresión escénica

Las expresiones escénicas que organizan este tipo de performance en el comienzo del Siglo XX son herederas de dos tendencias: Aquellas ligadas al siglo XIX en la forma de un entorno plástico y aquellas ligadas a lo arquitectónico como objetos totalizantes. Ambas formas, y decimos formas en este caso como modos de producción, señalan particularidades específicas de los temas y sus modos de expresión, una reflexión sobre las técnicas y su uso y, finalmente, una idea de obra de arte. También encontramos herramientas comunes, como es el caso de la danza y la coreografía, y las infraestructuras escénicas, como es el caso de la electricidad y la iluminación que aún, en esos años, no están plenamente desarrolladas.

Con respecto a las temáticas de las obras, el agotamiento de los relatos naturalistas y simbolistas no sólo propician tratamientos críticos de los materiales, sino que también, proponen nuevas "técnicas" de dramaturgia que combinan aspectos del collage y del montaje por sobre el desarrollo lineal de un relato concluyente.

La tecnología es el campo de disputa de las estéticas de inicio del siglo XX en la forma de metáfora de la sociedad capitalista y en su uso como herramienta o como estructura. La estructura en términos escénicos indica el campo de relaciones entre las dinámicas de repetición

y reutilización de zonas, acciones y palabras dentro de un contexto de acto escénico. En este sentido, reconocemos a la arquitectura, a las técnicas de actuación y al cine como formas estructurantes de procedimientos escénicos novedosos. Concebir la tecnología como herramienta, por el contrario, supone principalmente la idea de función en la que tanto los conceptos como su expresión rodean a los temas y sus formas. Esta diferencia de la percepción entre tecnología como herramienta y la tecnología como estructura señala aspectos fundamentales de la forma. ¿Es ésta la resultante de un enclave histórico y social?

Merz, el dispositivo collage, o cuando el collage se sitúa en el marco

El collage como procedimiento artístico inaugura una técnica de disolución del fondo temático en una producción de superposiciones que reclamarán un fondo escondido¹⁰. Este fondo escondido funcionaba como cohesión y homogeneidad en la obra clásica. A partir del montaje, el acto de producir un collage, desarrollarán las artes un modo de expansión inimaginable. La idea de montaje en el cine, en la plástica y en la poesía atraviesan la historia del arte de producción de objetos en la década de 1920¹¹ legalizando la fragmentación de los objetos y colocando en ordenes similares objetos dispares y ruinas. Cuando el artista Dada opera sobre

¹⁰Escribiera Rosalind Krauss en relación con el procedimiento utilizado por Picasso en la realización de collages lo siguiente: “Una de las estrategias formales que Picasso desarrolla a partir del collage, tanto en el cubismo sintético como en posteriores obras cubistas, es la insistencia en la reversibilidad de la relación figura/fondo y la continua transposición entre forma negativa y forma positiva. Y este recurso formal deriva del control de la estructura de significación por parte del collage: no hay ningún signo positivo sin el ocultamiento o negación de su referente material. El collage supone una aportación extraordinaria ya que se trata del primer ejemplo con que encontramos en las artes pictóricas de algo parecido a una exploración sistemática de las condiciones de representatividad que acarrea el signo.” En el nombre de Picasso- La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. (KRAUSS, 1996 p.51)

¹¹En Fragmentos del discurso inaugural del programa de talleres de trabajo del Proletkult, en 1922, Sergei Eisenstein: “El espectador se considera la base material del teatro: la formación del espectador en la dirección dada (orientación) es la tarea de cualquier teatro funcional (agitación, propaganda, educación sanitaria etc.) Una atracción (desde el punto de vista del teatro) es cualquier momento agresivo del teatro, esto es, cualquiera de los elementos que someta al espectador a una influencia sensitiva o psicológica, experimentación regulada y matemáticamente calculada para producir determinados choques emocionales, en su lugar en el conjunto de la obra; única posibilidad que permite percibir el aspecto ideológico de lo que se quiere demostrar: la conclusión final. (...) Este enfoque cambia de un modo radical las posibilidades en los principios de creación de una “construcción influyente” el espectáculo como un todo): en lugar de un “reflejo” estático de un evento dado necesario según el tema, y la posibilidad de su resolución únicamente mediante influjos lógicamente conectados con tal evento, se propone un nuevo método: un montaje libre con influjos (atracciones) arbitrariamente escogidos, independientes (también fuera de una composición dada y de los sketches de los personajes), pero con una precisa orientación hacia determinado efecto temático final: el montaje de atracciones. Teatro y cine, textos y miradas, Rosa de Diego y Eneko Lorente, Universidad del país Vasco, p. 105.

el collage, el nombre *de la obra* sitúa al objeto artístico en la búsqueda definida de un artefacto oscurecido. En el caso de Schwitters, podemos decir que al nombrar la sonata la oculta, produce una doble expansión de la obra, por un lado, hacia la búsqueda de los elementos trascendentes del esquema (su historia, su valor como forma musical) y, por otro, para situar la pregunta en el marco como soporte de frases. En el nombre de la obra también utiliza el prefijo Ur que alude a a idea de origen, multiplicando las capas de significados y proponiendo una vocación modernista por las causas. El marco es aquí el prototipo de unidad, el índice de la historia del siglo XIX, la forma de un límite necesario.

Como vemos, Schwitters se coloca sobre todos los tópicos que propone un dadaísmo en su tiempo y sencillamente los usa. La resultante es un collage sospechoso de sonata, donde los objetos superpuestos se aplanan y suponen un eje artificial (la idea de unidad) simulando una obra y un sentido. Schwitters se sitúa siempre sobre el dispositivo que resulta del collage y realiza a partir del mismo una trama, o retícula, donde los elementos usados referirán al recorte primitivo, a una operación que no sugiere otra cosa que incrementar por los cortes, los lugares de escondite donde buscará multiplicar su identidad artística. Por eso, se aproxima a la proyectualidad y al neoplasticismo racionalizando la ausencia, reconstruyendo el futurismo y deteniéndose cuando el mundo occidental se dirigía al surrealismo y a la guerra. Esta múltiple identidad constituye la marca y también los límites en los cuales desplegará lo formal como origen y como superficie, como estructura y textura.

Transcrear el texto de Haussman, como hizo Xul Solar con Baudelaire (SCHWARTZ, 2013) p. 181)¹², es reutilizar un material descolocándolo en otro soporte semántico para originar una lectura sobre los pedazos, sobre el soporte y sobre el artista.

¹²Donde, sin lugar a duda, Xul ejerce con más empeño esta operación traductora es en sus visiones, inicialmente transcritas en español y posteriormente vertidas al neocriollo. Un ejemplo en el cual podríamos con interés es en la transcreación al neocriollo del soneto de Baudelaire “La Mort des Amants” (de Les Fleurs du Mal, 1857). Antes que cualquier otra cosa, Xul es recreador de sí mismo. Traduce con imágenes visionarias, en texto escrito, pasa el mismo texto al neocriollo y lo reescribe ad infinitum. No podemos hablar de versiones definitivas, ni siquiera entre las publicadas: no hay una única página, manuscrita, dactilografiada o impresa, que no sufra el constante, e irrefrenable proceso correctivo de Xul. Y cuando se detiene en otros textos y los transcrea como éste de Baudelaire, podemos descifrar una relectura, más que de Baudelaire, de una extensión de los intereses y preocupaciones del propio Xul (SCHWARTZ, 2013, p. 181).

Una de las influencias, en la utilización del collage como herramienta, viene del cubismo, de la mano de Picasso y Braque, en la que se observa una estrategia práctica de materiales y de multiplicación de puntos de vista, que básicamente cierran el período impresionista y también, una idea de recorte y exposición en 3d que serán una de las bases del collage dadaísta. El collage en el marco propone que la mirada no se sitúe ni en el objeto plástico como operación de las formas yuxtapuestas ni tampoco en relación con las temáticas y a su expresión. En este sentido, deconstruiremos el concepto de linealidad de un objeto visual moderno. El concepto de línea implica la idea de una obra que se instaure sobre un eje de fundamentación, desarrollo y exposición para legitimar su aspecto unitario y fundamental que refiere a la homogeneidad de componentes, a la constitución del artista y a la exposición de los componentes para un espectador. Los diferentes niveles de estructura y forma que constituyen la obra, según Schiller (SCHILLER, 2000, p. 224)¹³ organizarán las categorías de todos los participantes del sistema, situándolos entre los mundos artesanales y los sublimes. Entonces, el armado de una línea supone el proceso de enumeración, esto es, el desarrollo en secuencia de palabras y cosas para producir un sentido. La línea implica un punto de comienzo y un punto de final. Pensar la línea es ver, mover los ojos en un sentido, sin fisura ni saltos organizados a partir de una distancia y un ángulo específico. Lo que mantiene el concepto de línea es la sospecha de unidad. Esta unidad puede ser continua, o formulada a través intervalos regulares cuantificables, lo que facilita la lectura continuada es que un objeto particular de la línea organiza su sentido por su relación con los objetos próximos, cuando el objeto rompe la cadena, el objeto o palabra se instaure como sospecha de causa o de fin.

Tres modelos posibles de collage

¹³ En “Sobre lo sublime” Schiller desarrolla el programa de la percepción de lo sublime y su modo de relación con lo bello. La descripción romántica de la unión entre razón y sentimiento como fundamento del arte bello encaja con el proceso de producción del relato burgués cuyo epítome del artista individual como organizador de la obra influenciará todo el siglo XIX. La derivación decadente del romanticismo es la propuesta del arte sublime, arte del cual sólo quedará el artista unificador y la utopía de una obra total. (nota del autor de este ensayo)

“Cabe lo bello coinciden razón y sensibilidad, y solo por mor de esta coincidencia tiene lo bello atractivo para nosotros. Así pues, por la sola belleza nunca llegaríamos a saber que estamos determinados a mostrarnos como inteligencias puras y que somos capaces de ello. Cabe lo sublime, por el contrario, razón y sensibilidad no coinciden y justamente en esta contradicción entre ambas reside el encanto en que lo sublime se apodera de nuestro ánimo”.

El primer modelo está definido por objetos mezclados reconocibles dentro de un marco convencional. La pintura de Picasso o de Braque. Es el caso de Picasso y el Cubismo:



Figura 12. *Compotera con frutas, violín y vaso*. Pablo Picasso, 1912¹⁴.

El modelo desarrollado por el cubismo¹⁵ organiza figuras que señalan un fondo que no trabaja como fundamento y soporte, sino que va a cumplir la función de negativo de la figura reconocible y recortada. Recortada en su doble funcionalidad de objeto sin entorno y pedazo de si mismo en la forma de un fragmento de palabra o de una textura sin forma. El collage, en este caso originado “dentro del cuadro”, activará la propiedad simbólica por el esfuerzo necesario de reunificación. En esta etapa cubista, el modelo aún es un modelo desmembrado, dentro de un marco convencional, recuento de objetos de profundo arraigo plástico.

El segundo caso son los objetos heterogéneos en marcos no convencionales, ciertas prácticas de la publicidad gráfica, aspectos del fotomontaje Hannah Höch, el *Cabaret Voltaire*. Schwitters atravesó el campo del diseño y del arte en la agencia de publicidad, La Merz-

¹⁴ <http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/17> (consultado el 03/08/2021).

¹⁵ “Como plano de ocultación, el elemento de collage es una figura limitada, pero también de un campo limitado, una figura del propio campo en el que penetra y al que oculta. El campo se configura, por tanto, como una figura de su propia ausencia, como indicación de una presencia material que se ha hecho materialmente invisible” (KRAUSS, 1996, p. 54).

Werbezentrale, en la que desarrolla proyectos comerciales. Allí, se dedica a la tipografía y al diseño gráfico y fue asesor publicitario de empresas importantes como la *Hermann Bahlsen* de galletas y *Norta* de papeles pintados¹⁶. Desde el punto de visual la *Ursonate* es una pieza de tipografía y edición plástica de organización de letras y palabras en una hoja. En este caso, el libro impreso funciona como partitura/ base de una letra que “aún” es solo forma.

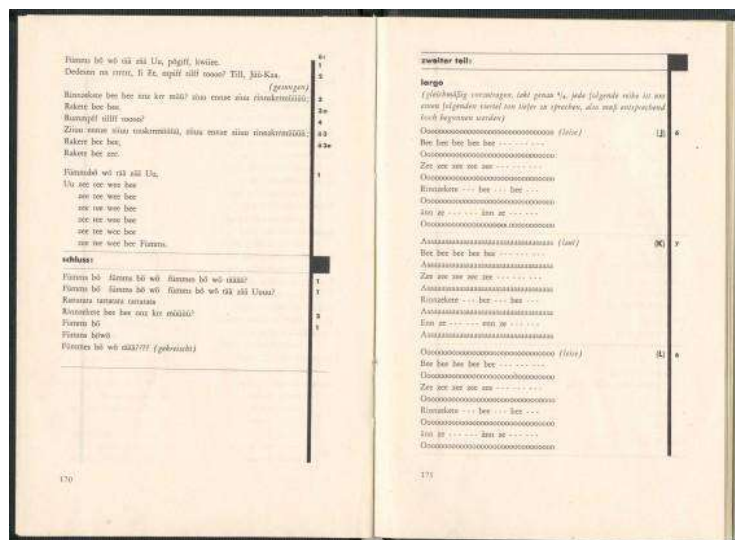


Figura 13. Kurt Schwitters (texto) y JanTschichold (tipografía), “Ursonate” [Sonata primigenia], Merz, n° 24 (1932). Tipografía sobre papel, 21,1 x 14,9 cm. Archivo Lafuente.

El fotomontaje funciona como doble representación, ya no remite a una unidad, sino que constituye una sumatoria de objetos/formas que, por proximidad, producen una multiplicación de la representación de los componentes del mismo. Cada objeto ahora es puro montaje y el

¹⁶En buena medida, parece que parte del éxito que tuvo Schwitters como diseñador publicitario no se debió sólo a la atractiva presencia de sus modernas composiciones gráficas, sino también a la habilidad que demostró para crear frases y colocar palabras en los anuncios publicitarios haciendo gala de una inusitada capacidad lingüística. Un buen ejemplo son los eslóganes que redactó para los usuarios de los transportes públicos de la ciudad de Hannover, que se hicieron muy populares [Pero la técnica del collage fue más allá de la elección de fragmentos físicos de papel y otros materiales que son encolados sobre una superficie para construir una obra plástica. La componente poética y lingüística de Schwitters le condujo a proceder como había hecho con Schmerz y con tantas otras conjunciones y combinaciones de sílabas y morfemas hasta construir una de las obras mayores de la vanguardia: la *Ursonate* [Sonata primigenia] un extenso poema para ser recitado en voz alta que se compone de variaciones de fragmentos silábicos tomados de un poema optofonético de Hausmann. Este collage poético-musical tiene a su vez una expresión gráfica, radicalmente moderna, constructivista y diagramática, que Schwitters publicó en la última entrega de su revista *Merz*, en el número 24, editado en 1932 (SCHWITTERS, 2014).

montaje asume en el universo Dadá la práctica posible de la multiplicidad y de la urgencia. Es todo construcción positiva de fragmentos.

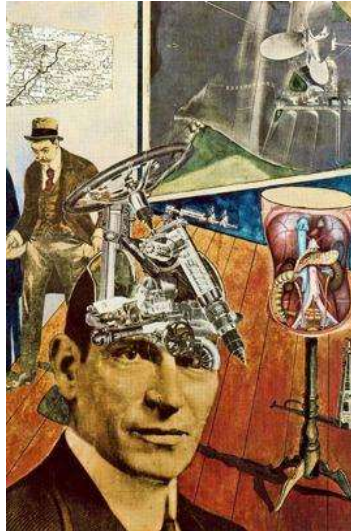


Figura 14. Tatlin vive en casa. Raoul Hausmann, 1920. Collage y aguada, 40,9 x 27,9 cm¹⁷.

El desarrolla su programación con la lógica del varieté, del número, separa escenas cuadros de la obra y los coloca en el tiempo a la manera de un collage de sucesos. El escenario en el que se dispone de la acción de Dadá trata de romper la separación actor-público, distribuyendo la acción indistintamente.

¹⁷ <https://www.merzmail.net/fonetica.htm> (consultado el 03/08/2021)



Figura 15. Programme Dada-soiree Haarlem, 1923¹⁸.

El tercer caso determinado para los collages son los objetos no reconocibles en términos de significados en marcos lineales. La deriva del expresionismo y el futurismo italiano¹⁹, junto a las muestras de pintores en la galería *Der Sturm* influcian las primeras pinturas collage.

Al referirnos al expresionismo señalamos una construcción basada en la contradicción de un espíritu romántico y una capacidad de abstracción expuestos conflictivamente. Schwitters, como un espíritu expresionista convivirá con dos formas de producción, el naturalismo y el collage, en toda su carrera, como si la preocupación por los opuestos, concentración y expansión de las materias fueran siempre el punto de partida y la forma. A partir de 1917, desarrolla pinturas expresionistas que reflejan la influencia de Franz Marc y Wassily Kandinsky y abstracciones con reminiscencias cubistas.

¹⁸ Traducción del programa de la nota 17 breve introducción al dadaísmo por Theo van Doesburg (anti-dadaísta): Marcha nupcial para un cocodrilo realizado por la Sra. Petro van Doesburg una texto de la revolución de Kurt Schwitters, el gran Merz dada de Hannover pausa (con texto de Dada, dadá está en contra del futuro, Dadá está muerto, Dadá es idiota, grita que dadá no es una escuela literaria marcha fúnebre para una ave poesía de lírica abstracta. Cuando vio la bolsa, había cerezas rojas en ella. Cierra la bolsa, la bolsa estaba cerrada. Representación mecánica simultánea con acompañamiento de cuerno y madera de V Huszar con la cooperación de Kurt y la Sra. Petro van Doesburgmarcha militar por las formas de Vittorio Retti con la Sra. Petro van Doesburgdadá ragtime con Eric Satie

¹⁹ Recomiendo el libro de Dorothea Dietrich *The Collage of Kurt Schwitters, Tradition and Innovation*, donde se desarrollan todos los aspectos relativos a las fuentes de Schwitters, el entorno artístico y político.



Figura 16. Kurt Schwitters. G Expression 2 (Die Sonne im Hochgebirge), 1917²⁰.



Figura 17. Kurt Schwitters. Z 57, Abstraktion [Abstraction], 1918. Black chalk on paper, 14. 3 X19. 3 cm.

La mezcla de los estilos y los materiales sin producir conflictos será parte del programa artístico ya formulado en su artículo “Merz”, de 1920, en donde señala su idea de producción²¹.

²⁰ <http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/14> (consultado el 13/08/2021)

²¹ “Hoy, sin embargo, me parece que esta búsqueda de expresión en la obra de arte también es perjudicial para el arte. El arte es un concepto primordial, sublime como la divinidad inexplicable como la vida, indefinible y estéril. La obra de arte es el producto de la depreciación artística de sus elementos. Yo sólo sé cómo lo hago, sólo conozco mi material y que me sirvo de él sin saber para qué. El material es tan insustancial como yo mismo. Lo esencial es el acto

En ese trabajo Schwitters traza el recorrido de la pintura de una imagen naturalista hasta su transformación en expresión, en el que define la composición, esto es, la relación de objetos pictóricos, como el sentido de la obra, y no como herramienta para un sentido. Esta separación de los objetos compuestos, del sentido de su uso, liberará en él la idea de abstracción²².

Schwitters iguala forma con objeto, como medio de expresión, en la medida que identifica a la estrategia collage como obra, subjetivando al objeto y otorgándole capacidad de “fondo”. La presunción de fondo, como dijimos antes, en referencia al origen de los objetos, más que hallarse oculto, se “adelanta” y adquiere características de forma. En este sentido, el único origen y la única fuente de la obra se separan del objeto artístico y remiten al artista. Esto es lo que sucede en la *Ursonate*.

La intersección del expresionismo y de la abstracción es entonces la marca de origen de su trabajo, el comienzo de la producción del collage. Esta tercera modalidad del collage, de la que hacíamos referencia anteriormente, será una que sintetice en los objetos abstractos la función de la forma de la obra. Un punto importante para destacar es que a pesar de elegir un recorrido unificador nunca deja de producir pinturas naturalistas. En este sentido, Schwitters consideraba la pintura figurativa la fuente en la cual mantener su conexión con lo orgánico, fuente nada desdeñable dado que se contabilizan miles de cuadros, bocetos y dibujos de esta clase. La producción de Schwitters se multiplica en el *assemblage*, la acuarela, el dibujo político, pero siempre manejando estas estrategias descriptas. La unidad como un *supercollage* será reunir lo orgánico con lo abstracto para crear una nueva totalidad, diferente de la totalidad wagneriana.

de dar forma. Como el material carece de importancia escojo el que sea con tal de que responda a las exigencias del cuadro. En la medida en que armonizo materiales de índole muy diversa saco mayor partido que con la mera pintura al óleo, ya que no sólo doy cabida al contraste entre dos colores, dos líneas o dos formas, sino también al que pueda existir, por ejemplo, entre la madera y la arpillera. A la concepción del mundo que engendra esta forma de creación artística la denomino *Merz*.” (SCHWITTERS, 1920)

²² “He renunciado por completo a toda reproducción de elementos naturales y pinto exclusivamente con elementos pictóricos. Estas son mis abstracciones. Armonizo entre sí los elementos del cuadro, como antaño hacía en la Academia, pero no para conseguir una réplica fiel de la naturaleza, sino por la expresión misma”. (SCHWITTERS, 1920)

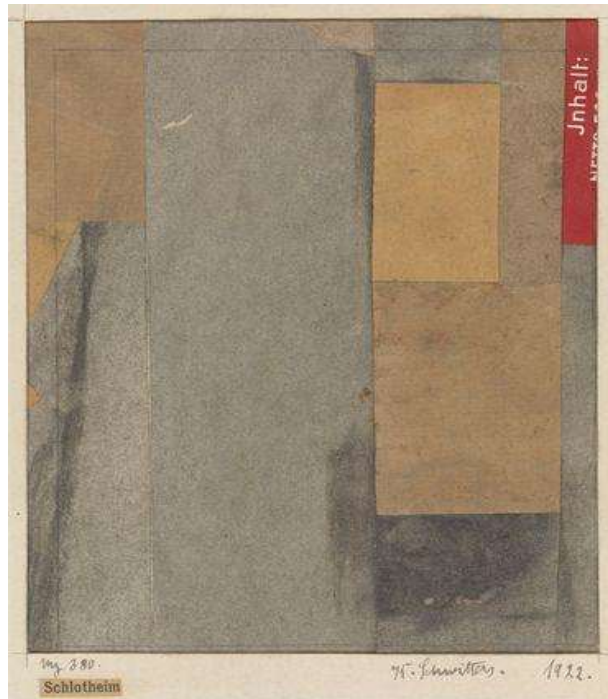


Figura 18. Kurt Schwitters. Merz 380 Sclotheim, 1922²³.

Schwitters, Textos y Construcciones

Siguiendo las ideas que organizan su producción plástica, Schwitters se ocupa de la representación del caos, la dislocación, la simultaneidad, los modos de percepción, el deseo, y el control (DIETRICH, 1993, p. 71). En *Die Zwiebel, Merzgedicht* relata el desmembramiento de un hombre por un carnicero y dos asistentes, que pierde pedazos comidos por el rey y su reconstrucción. Y esta reconstrucción sigue los parámetros de un collage mágico. En el poema *An Anna Blume* representó la idea de un poema nuevo. La catedral de la miseria erótica construida en Hannover representa la suma de su trabajo, es el ejemplo Merz por excelencia.

²³En este cuadro pueden observarse no solamente cartones y papeles sino la mano del pintor uniendo, dibujando



Figura 19. Kurt Schwitters. Merzbau, fotografiado ca. 1930.

Los elementos que componen la obra se organizan constantemente a medida que se suman nuevos materiales, con lo que se consigue que la estructura esté en constante movimiento. El plan se va desarrollando en la medida que se produce, la catedral está siempre apareciendo y al mismo tiempo desapareciendo. Una estructura dinámica, una forma que se define constantemente y que constantemente cambia, sin exterior ni interior, quizás con ambas simultáneamente, sin comienzo y sin fin. La construcción de los objetos en su dinámica estructural atraviesa perspectivas no sólo espaciales sino también en términos temporales, relacionando el trabajo de Schwitters con su época.

La idea de una forma contenedora de la historia, la catedral, en este caso, forma alegórica de tradición y espíritu, indica un origen representado por un dispositivo. Una vez más observamos la estrategia de formalización a través de la construcción del entorno, la decisión de los materiales que lo ocupan, y el resultado, en una forma que no puede separarse, ni de sus materiales, ni de su origen.

La Ursonate como Collage

La *Ursonate* de Schwitters se encuentra enmarcada en lo que podríamos llamar un súper marco (*catedral*), que es la identidad Merz. Esta "identidad" del artista y de su producción funciona como marca y como dispositivo contenedor de objetos artísticos y publicitarios. Marca, en la medida que funciona a la manera de prefijo de todo tipo de producción, liberando el campo de procedencia y exigencia de una disciplina. El dispositivo es la red que la despliega en todas las capas de realización espiritual, artística y filosófica.

El empleo del collage como estructura es la forma que utiliza Schwitters para realizar sus obras Merz, en donde el resultado será una conjunción de las huellas de aquello que lo formó, el "edificio" que lo contiene y la dinámica de transformación como forma. En este sentido, es importante preguntarse si es posible pensar la forma sonata como un collage y si ésta puede encuadrar en la idea de estructura de Schwitters. Para empezar, es importante reconocer que las formas musicales pueden funcionar como dispositivos, retículas con objetos musicales, (compases, notas, marcas, signos) que sostienen elementos figurantes y que asumen preponderancias diversas de acuerdo con los diferentes períodos y estilos. En este caso, amparado dentro de un universo semántico independiente, la hipótesis Merz. En ese sentido redefine el conflicto entre el tema y la forma, entre la estructura y la forma y en el collage como herramienta y la idea de montaje, por último, la idea de artista.

El tema habitualmente construido alrededor de la problemática del sentido y el problema del origen de la obra de arte se verá sumergido en una forma no lingüística; una forma sonora que más que dirigirnos a una interpretación temática, cumplirá, en un aspecto rítmico, con su estructura. La pregunta es cómo se organizan los bloques sonoros de manera casi matemática para definir una sonata. Luego, al subordinar el contenido a la forma, lo que consigue es demostrar que la obra de arte está al principio de la formulación del proyecto y no al final. Esta inversión "no programática" (juntar desde los desechos), organiza el presupuesto en lo oculto, en la arquitectura que contiene, en el estilo que ordena, en la ley de la convención que limita.

La idea de oponer estructura y forma surge de su formación clásica y por su cercanía a la modernidad en la que, al principio, se modificaron los temas, y luego, recién con el cubismo, se abrió, de alguna forma, la caja de pandora de los sistemas de producción. Con el cubismo termina

la influencia temática del Siglo XIX y el collage, el fotomontaje y el assemblage pasan a ser un completo vocabulario nuevo dentro de las perspectivas de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

El collage usado como herramienta por Picasso y Braque rápidamente perderá su eficacia plástica para transformarse en procedimiento de intersección de materiales más complejos. Schwitters diría que se abren mayores posibilidades materiales que el uso sólo del color y de la forma. En este agregado material, el proto dadaísmo, asociado con el constructivismo ruso y el futurismo italiano, celebrarán el despedazamiento de las pedagogías clásicas basadas en la unidad y en el artista.

Una obra completa será entonces no el *Gesamtkunswerk* ordenado en las prácticas y subordinado en la idea de unidad de la obra de arte, sino en la coherencia de la retícula, en la organización sintáctica arbitrariamente elegida. El arte debajo del arte. El collage inaugura una interrelación de los materiales con el entorno, sitúa la experiencia de la obra en el tiempo al trasladar la idea de unidad de la obra a la observación dinámica de los objetos que la componen.

La Obra en el Borde

Una forma de evitar el cuestionamiento por el estilo sin entrar en el problema de la mirada del espectador es cuestionar en sus fundamentos y en su eficacia el funcionamiento del marco. Marco que, en este sentido, se sitúa en la médula de esta exposición, al mostrar todo su dinamismo y mutación, tanto en forma como en estructura. La institución del arte y sus modos de enseñanza son uno de esos marcos que, de alguna forma, se ponen en cuestión. Schwitters, que fue formado en las escuelas clásicas y luego expulsado, no se desprende de los andamios conceptuales y formales que le ha enseñado la tradición moderna. Renombra la institución/marco bautizándola con el nombre de *Merz* a todo lo que va a realizar y organiza así no solo los objetos, los cuales vimos, son secundarios, sino que posibilita la clave de la liberación de la validación compositiva. *Merz* es en sí mismo el dispositivo que garantiza, como si fuera una obra, la posibilidad de contención de la obra, o para ser más preciso, “sólo hay obra en el marco, porque el lugar de la obra está ocupado con materias y ruinas” (BONET, 2008). Esta operatoria del marco contra sí mismo se ve reflejado en la obra de Hausmann, leída como una película

estática, un oxímoron que pasará a ser el modo de desarrollo del *Merz/collage*. La figura retórica ejemplifica el proceso de creación y de convivencia entre características y formas, entre historia y sentido al proponer una obra que circula entre opuestos y nos ofrece un laberinto de elementos que pueden ser concebidos como contrarios. Este procedimiento está sostenido en la sospecha que mantiene la ausencia de centro, tanto temática como compositivamente, indicando con una flecha de locomotora el posible destino del objeto siguiente. Entonces, el collage, primero, funciona como práctica indicial de una obra que está inserida en algún marco de referencia.

Frente a la obra de Schwitters aparece una pregunta, ¿Es realmente el collage la herramienta para un mundo destruido? ¿el mundo de entre guerras? La primera guerra mundial ayuda a Schwitters a terminar su formación académica y le da los materiales para su trabajo artístico. El fin de la composición clásica y el comienzo del montaje, el fin de la utilización de materiales específicos, de las artes hacia la proliferación de medios de expresión y el aglomerado de sustancias oriundas de orígenes diversos. También entonces se define la institución, se problematizan los materiales, se modifican las herramientas conceptuales y se redefine al artista como sujeto creador. El fragmento y no la línea, será el fundamento positivo de la práctica: el collage, que en su mayor expresión deja de ser una herramienta de trabajo y pasa a ser una definición del arte y un conjunto metodológico a manera de dispositivo. De alguna manera, la reacción dadaísta de *no arte* refiere directamente a los estilos anteriores y se opone a ellos. Schwitters los trasciende proponiendo la unión de los opuestos al asignar valor a los objetos. Así compone obras como la *URSONATE*, partiendo de la atomización de un poema encontrado incrustado en una forma clásica.

Conclusiones

Schwitters desarrolla en su práctica artística un collage masivo, una pregunta crítica que se desplaza desde el comienzo de la creación del objeto hasta su constitución en obra. En esta pregunta, describe al marco y lo sitúa en la estrategia de representación, valorizando su forma y enlazando las formas con los contenidos, el pasado con el futuro. Su cualidad excepcional se demuestra en la elección de los materiales, la construcción del marco conceptual y la materialización del objeto/obra. Con este camino recorrido, pudimos percibir a un artista que supo identificar en cada uno de esos aspectos el entorno práctico y económico, la forma

académica y la función de sus obras, y la efectividad del resultado en su posición como artista. Schwitters construirá un collage con forma sonata y una estructura sonata con forma collage. Ese es, de alguna forma, el proyecto MERZ. Un rompecabezas que se armará y se desarmará muchas veces.

La Ursonate, en sí, es un despliegue de conocimiento y transformación, liberará aspectos de la producción artística que resonarán, no sólo en la música, sino, que empujará las fronteras de la escultura anticipando el Arte Povera, el Fluxus, el Arte pop, el Conceptualismo, el Neo dadaísmo, e influenciará en las obras de Robert Rauschenberg y Jasper Johns y todo el siglo XX. La brasfemia, a la que Hausmann se refería, sigue siendo interpretada (y perpetrada) por poetas y performers casi cien años después de su creación.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural de la cátedra de Semiología del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*. México: Siglo XXI, 2004.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- BONET, Juan Manuel. "Schwittersiana". In: *Catálogo de la exposición Kurt Schwitters*. Galería Leandro Navarro, Madrid, 28 de febrero al 27 de abril de 2008. Disponible en: <<https://www.merzmail.net/bonet.htm>>. Acceso em 07/07/2022.
- BOULANGER, Richard, *The Csound Book*. London: The Mit Press, 2000.
- BURROUGHS, William. *Henri Chopin, Poésie Sonore Internationale*. Paris: Jean-Michel Place, 1979.
- CAGE, John. *Silence*. London: Marion Boyars Ed, 1995.
- CASALS, Xavier. *Música-poesía visual, Intersección o Intercomunicación. Reflexiones alrededor de una exposición*. In: *Catálogo de la I Jornades Internacionals de Nova Música*. Barcelona, Fundación Joan Miró (Centre d'Estudis d'Art Contemporani), 1983.
- CAMPOS de, Haroldo. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, H., CAMPOS, A., PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHION, Michel. *El Sonido*. Barcelona, Ed. Paidós, 1999.

- CLIFFORD, J. Jolly. *Dilemas de la Cultura. Antropología, Literatura e Arte em la Perspectiva Posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COURTINE, Jean Jacques Courtine. *Les Glossolalies*. Paris: Ed Mills, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DIEGO, Rosa de; LORENTE, Eneko. *Teatro y cine, Textos y miradas*. Bilbao: Ed Universidad del País Vasco, 2011.
- DIETRICH Dorotea. *The Collage of Kurt Schwitters, Tradition and Innovation*. S. l.: Cambridge University Press, 1993.
- ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Buenos Aires: Ed Ariel, 1993.
- ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona: Ed. Labor, 1988.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan Press, 1986.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Ed. Fapesp, 1998.
- FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FOSTER, Hall. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001.
- HIGGINS, Dick. Los Orígenes de la Poesía Sonora. In: *La Taverne di Auerbach*. 5/8, p. 74-82, Alatri. Italia, 1990. En português: MENEZES, Florivaldo. (trad.). In: *Poesia sonora. Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- HOLDERBAUM, Flora. Motivo, Tema e Forma na Ursonate de Kurt Schwitters. In: *Revista do Encontro Internacional de Música e Arte Sonora – EIMAS*, Vol. 3, n. 1, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/3536842/Motivo_Tema_e_Forma_na_Ursonate_de_Kurt_Schwitters>. Acesso em 07/07/2022.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Buenos Aires: Ed Alianza, 1996.

- READ, Herbert. *Uma História da Pintura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- READ, Herbert. *Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SANCHEZ, José A. *La Escena moderna, manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Barcelona: Ed. Akal, 1999.
- SCHILLER, Friedrich. *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 2000.
- SCHWARTZ Jorge. *Fervor de las vanguardias, Arte y Literatura en América Latina*. S. l.: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- SCHWITTERS, Kurt. “MERZ”. In: *Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst*. Vol. 2, No. 1, Munich, January 1920, p. 3-9. Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Ararat/1zj/index.htm>>. Acesso em 07/07/2022.
- SCHWITTERS, Kurt. “(Sch)Merz o el sufrimiento del arte”. In: *Catalogo de la muestra Kurt Schwitters. Vanguardia y Publicidad*. Museu Fundación Juan March, Palma, Illes Balears, 16 de julio al 4 de octubre de 2014.
- SCHWITTERS, Kurt. “Meine Sonate in Urlauten”. In: *Internationale Revue*, i 10, n 11, 1927. Trad. Español por EWIG, Isabelle: “Mi sonata en sonidos primitivos - explicacion de los signos”. In: *MerzMail*. Disponível em: < <https://www.merzmail.net/ivan2ursonate.htm>>. Acesso em 07/07/2022.
- WAGNER, Richard. *El arte del Futuro*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Londres: London Harwood Academic Publishers, 1996.
- ZÁRATE, Armando. *Antes de la vanguardia. Historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1976.
- ZÁRATE, Armando. *Los textos visuales en la época alejandrina*. Buenos Aires: Mundi Lerner, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Páginas web

<https://www.merzmail.net/fonetica.htm> (Consultado entre el 01/03/2021 y el 20/11/2021)

<http://www.artnet.com/artists/kurt-schwitters/14> (consultado el 01/08/2021)