

**UNTREF**

Maestría en Ópera Experimental

Historia de la Ópera Experimental I

**Kurtz Schwitters en su Laberinto**

Gonzalo Cordova

Daniel Quaranta

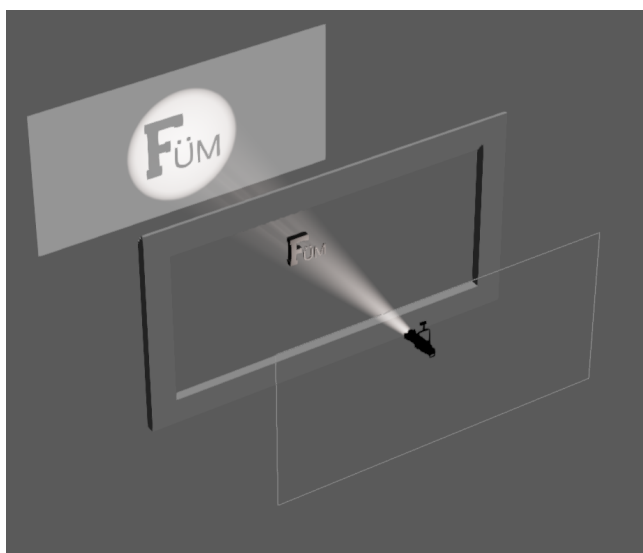
Marzo 2021

## Kurtz Schwitters en su Laberinto

Gonzalo Cordova

Daniel Quaranta

“Merz significa crear relaciones, de preferencia entre todas las cosas del mundo” (Karin Orchard. Pág. 2008)



### Resumen:

El objetivo de este texto es observar la URSONATE, de Kurtz Schwitters, dentro de lo que fue el proyecto MERZ que fue el marco que contuvo trabajo artístico y el proyecto de toda la vida de su autor. Esta obra surge de influencias cruzadas, de la música, de las formas de producción de las vanguardias, de las estéticas predominantes, de su entorno creativo y nos insta a observar las correlaciones y las analogías que puedan precipitar una materialización del poema en un escenario. En un escenario MERZ. Las líneas de encuentro que organizarán, en este trabajo, en este hipotético escénico/performativo y se propondremos pensar la obra, dentro del canon de producción escénica en el período de las llamadas vanguardias históricas.

En este trabajo nos detendremos en los dispositivos Merz, en el collage -como procedimiento- que determinó la factura artística de Schwitter y, por supuesto, la URSONATE, su proyecto textual y poético, que abarca desde la poesía de Ana Blume hasta la poesía de vanguardia que nos convoca y, finalmente, presentaremos las bases de una propuesta de obra, a partir del Teatrofón.

## 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 el 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 son, por ejemplo, “4’33’’” (1952) de John Cage; “La canción nocturna de los peces” (1924), de Christian Morguenstern; “O Poema Fônico Mudo”, de Man Ray, o la “Ursonate” (1932), de Kurt Schwitters, cuyas instrucciones

para la interpretación sonora de las mismas, recuerdan las comúnmente utilizadas para describir partituras de música contemporánea e incluso su forma. La apertura gradual entre los medios de expresión, a lo largo del siglo XX, permitieron una interpenetración de los campos creativo e interpretativo, abriendo el camino a nuevas configuraciones de obras cargadas de indeterminación y especificidad discursiva. Umberto Eco en *A Obra Aberta* comenta: “toda forma artística es un complemento del conocimiento científico, es una metáfora epistemológica del sistema que lo genera” (ECO. 1990. Pág 198). Así, en cada momento histórico, el arte refleja la forma en que la ciencia y el universo cultural de la época ven este 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 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. Barthes observa 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 geográfico<sup>1</sup> del papel, como tendiendo a la exploración de elementos sonoros, es decir, enriqueciendo a sí mismo con ciertos parámetros históricamente otorgado a la música. Recordamos, por ejemplo, a Cage “interpretando” poética y musicalmente las lecturas de sus libros “Silence” o “A Year From Monday”. También el tratamiento de la voz en obras como "Gesang der Jünglinge" de Stockhausen o en "Sequenza III", para voz femenina, de Berio (1965).

---

<sup>1</sup> Recordemos la obra inaugural de experimentación espacial: “Un coup de dés já 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 (...)”, en: CAMPOS, H. , CAMPOS, A., PIGNATARI, D, “Mallarmé”. São Paulo, Perspectiva. 1974. p. 23.

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 del campo formal y específico de la poesía, para proponer una intervención que va más allá del signo gráfico, el significado del lenguaje, el rol espacio, y tiende a un tipo de interpretación, que irrumpe en el dominio del sonido. Este cambio de enfoque produce una transformación en la que el sonido es el elemento que ocupa el lugar de la palabra convirtiéndose en el gran protagonista. Entonces, en el límite de esta frontera inespecífica, ¿qué es música y qué es poesía? ¿Cómo definir el poema que vive en el sonido, cuya materialidad está 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 poesía sonora se utiliza el término composición porque existe una gran proximidad entre este proceso creativo de un discurso poético y la creación de una obra musical, desarrollando cualidades consideradas básicas de la música: intensidad, altura, ritmo, estructura temporal, exploración del timbre, formas variadas como la forma sonata, etc. La poesía sonora, o “música poética”, son expresiones fronterizas, muchas veces collages de técnicas verbo-voco-visuales,<sup>2</sup> donde los elementos acústicos, visuales y performativos cruzan la frontera entre sus “*technés*” 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, 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 música<sup>3</sup>. 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 propone 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 puntuación por signos matemáticos y musicales, y el uso, como instrumentos musicales de martillos, bocinas, motores o máquinas de escribir. También, propone el uso poético de onomatopeyas y ruidos. Partiendo del concepto de “ruidismo”, propuesto por Luigi Russolo en el manifiesto de 1913: El Arte de los Ruidos.

---

<sup>2</sup> Término utilizado para la poesía concreta donde el texto es leído como imagen, como figura, como performance, etc. Comprometiéndose con una infinidad de dimensiones del proceso comunicativo de la poesía.

<sup>3</sup> 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: <http://www.altamiracave.com/dickh.htm> Acceso el 10/02/2021

Para los futuristas, el poema no estaba destinado a una lectura silenciosa, sino a una propuesta para salir de la página y ser escenificada invitando a la participación del público. Un recital poético futurista fue, ante todo, un espectáculo visual y fonético. En el Manifiesto de 1916, los futuristas rusos presentaron “La declamación de la palabra<sup>4</sup>” en la que afirmaban que el lenguaje común esclavizaba y proponían un nuevo lenguaje llamado Zaum (MARINELLI, E 2005. Pág 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 el 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 y sonoras, desarrolladas en el tiempo. Los poemas de Ball creaban neologismos y onomatopeyas concebidas musicalmente y los poemas fonéticos de Hausmann tenían sucesiones de vocales y consonantes sin la intención de dar un significado semántico. 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, Enzo. Opu cit. Pág. 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 principales protagonistas a Maples Arce y Liza Arzubide (Idem Ibidem. Pág 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.

---

<sup>4</sup> HIGGINS, Dick. idem ibidem

## 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 *assamblage* 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 entre-guerras 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 que dentro de la forma sonata, en el caso de Schwitters y su Ursonate, se encuentra la clave de un procedimiento vanguardista que es bastante peculiar y merece ser observado a través de percibir la forma convencional y arquetípica: la sonata. El artista, aquí, crea un despliegue de diferentes procedimientos compositivos como collage, el diseño estructural milimétricamente medido desde lo formal, la apropiación de una frase de un poema de Raoul Hausmann, la ratificación de procedimientos dadaístas -non sense-, una 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, la 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):

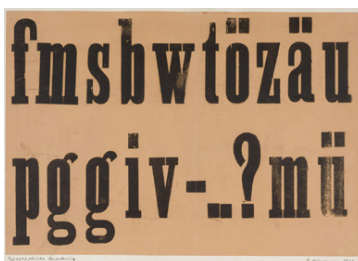


Figura 2: Raoul Hausmann:

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 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. (A. Artaud 1974 p.11)

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 al rededor 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 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 con paracaídas-.

Para Kurt Schwitters, La forma -sonata-, le permite arriesgarse y jugar con los objetos sonoros -vocálicos- sin soltarse del soporte. Como poeta, elabora una estructura silábica abstractas, 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 *assamblages*, 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 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. Pero, 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 Morgensten, 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?



Fig. 3 El poema del Pez (C. Morgenstern) y Poema Fónico Mudo (M. Ray)

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.

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 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.



Fig 4. Marinetti. Zang, Tumb, Tumb

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)

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-.

Es importante, 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. Pág. 1).

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, casualmente, 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 través de utilizar ritmos, melodías, andamentos, 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, advoga para 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 que genere interés y, al mismo tiempo, ofreciera 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 se 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 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 compuesto 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 de 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 las 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:

$$\frac{4}{4} \left| \frac{Oo}{1} \right| \frac{bee\ bee}{4} \frac{bee\ bee}{4} \frac{bee}{8} \frac{3}{8} \left| \frac{Oo}{1} \right| \frac{zee\ zee}{4} \frac{zee\ zee}{4} \frac{zee\ 3}{8\ 8} \left| \right.$$

$$\frac{Oo}{1} \left| \frac{enn}{8} \frac{ze}{8} \frac{1}{4} \frac{enn}{8} \frac{ze}{8} \frac{1}{4} \right| \frac{Oo}{1} \left| \dots \right.$$

(leise, gleichmäßig)

Fig. 5 Indicación de compás en la URSONATE.

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.

Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee.
Ooooooooooooooooooooooooooooo,
dll rrrrr beeeee bö dll rrrrr beeeee bö fümms bö, rrrrr beeeee bö fümms bö wö, beeeee bö fümms bö wö tää, bö fümms bö wö tää zää, fümms bö wö tää zää Uu:

Fig. 7 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 kri”

“fümmsbö”

Fig. 8 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 ¼ 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?

Fig 9. 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

Fig. 10 Polifonía Oculta

Adición:

bö
bö
böwö
böwö

böwöböpö
böwöböpö
böwöböpö
böwöröböpö
böwöröböpö

böwörötääböpö
böwörötääzääböpö
böwörötääzääböpö
böwörötääzääböpö
böwörötääzääböpö
böwörötääzääböpö
böwörötääzääböpö
böwörötääzääUu böpö

Fig. 11 Adición

**bö + fü = fö.**

fö  
bö  
fö  
böwö  
fümmsbö  
böwö

---

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

---

Fig. 12 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.

Fig. 13 Polifonía oculta

Finalmente, Raoul Hausmann, al oír la obra que lo homenajeaba 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 mi, 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 escondido<sup>5</sup>. 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

---

<sup>5</sup>Escribe Rosalind Krauss en relación al 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. R. Pág 51)

en el cine, en la plástica y en la poesía atraviesan la historia del arte de producción de objetos en la década de 1920<sup>6</sup> legalizando la fragmentación de los objetos y colocando en ordenes similares objetos dispares y ruinas. Cuando el artista Dada opera sobre 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 produciendo una doble expansión de la obra, por una 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 un 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. J. Pág. 181)<sup>7</sup>- es reutilizar un material descolocándolo en otro soporte semántico para originar una lectura sobre los pedazos, sobre el soporte y sobre el artista.

---

<sup>6</sup>En Fragmentos del discurso inaugural del programa de talleres de trabajo del Proletkultl en 1922 Sergei M Eisentein:  
“ El espectador se considera la base material del teatro: la formación del espectador en la dirección dada (orientación) es la tareas 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 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, pág. 105

<sup>7</sup>Donde, sin lugar a dudas, Xul ejerce con más empeño esta operación traductora es en sus visiones, inicialmente transcritas en español y posteriormente vertidas al neociollo. Un ejemplo en el cual podríamos con interés es en la transcreación al neociollo 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 neociollo 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 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 a 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. J. CH. F. Pág. 224)<sup>8</sup> 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**

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:

El modelo desarrollado por el cubismo<sup>9</sup> 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

---

una relectura, más que de Baudelaire, de una extensión de los intereses y preocupaciones del propio Xul. (SCHWARTZ. J. Pág. 181)

<sup>8</sup>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 jamás 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”.

<sup>9</sup>“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.” Rosalind Krauss La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Ed Alianza, pag 54

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 re-unificación. En esta etapa cubista el modelo aún es un modelo desmembrado, dentro de un marco convencional, recuento de objetos de profundo arraigo plástico.



Fig. 14: *Compotera con frutas, violín y vaso (1912) Picasso*

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-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 pintados<sup>10</sup>. Desde el punto de visual la Ursonate es una pieza de tipografía y edición

---

<sup>10</sup>En 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. Kurt Schwitters. (SCH) Merz o el sufrimiento del arte, catalogo de la muestra Kurt

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.

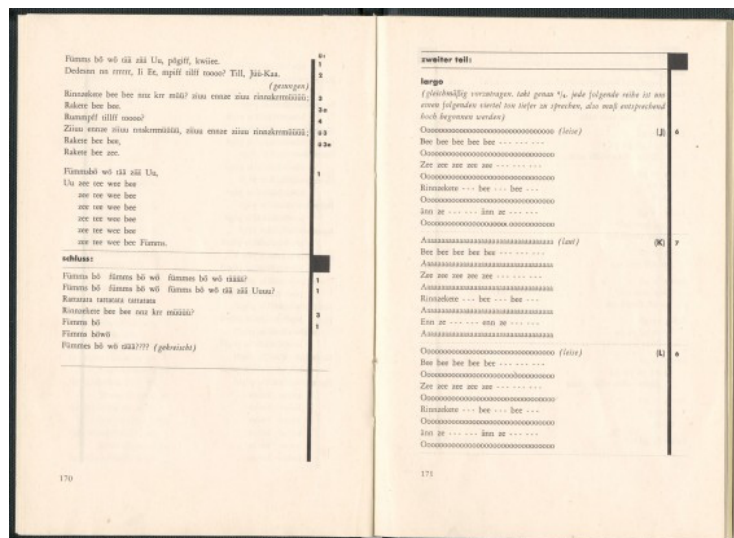


Fig. 15. Kurt Schwitters (texto) y JanTschichold (tipografía), “Ursonate” [Sonata primigenia], Merz, n° 24 (1932). Tipografía sobre papel, 21,1 x 14,9 cm. Archivo Lafuente

El fotomontaje funciona como doble representación, ya no remiten 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 montaje asume en el universo Dadá la práctica posible de la multiplicidad y de la urgencia. Es todo construcción positiva de fragmentos.

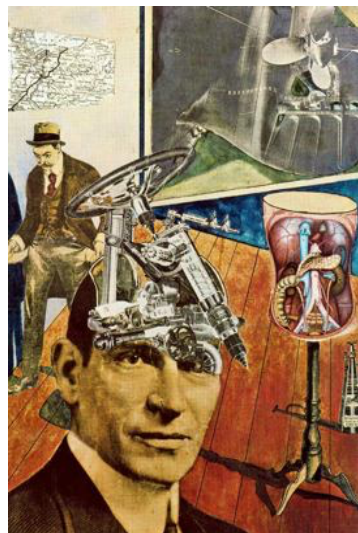


Fig. 16. Raoul Hausmann Tatlin vive en casa 1920 Collage y aguada 40,9 x 27,9 cm

El cabaret Voltaire 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.



Fig. 17. Programme Dada-soiree Haarlem 1923<sup>11</sup>

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 italiano<sup>12</sup> junto a las muestras de pintores en la galería Der Sturm influyen 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

<sup>11</sup> 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 esta en contra del futuro, Dadá esta 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 Doesburg

marcha militar por las formas de Vittorio Retti con la Sra. Petro van Doesburg

dadá ragtime con Eric Satie

<sup>12</sup> Recomiendo el libro de Dorotea 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,

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.



Fig. 18. Schwitters, *G Expression 2 (Die Sonne im Hochgebirge)* 1917.



Fig. 19. Schwitters, *Z 57, Abstraktion [Abstraction ]*, 1918. Black chalk on paper, 14.3 X 19.3 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 producción<sup>13</sup>. En ese

---

<sup>13</sup>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.

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 abstracción<sup>14</sup>.

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 separa del objeto artístico y remite al artista. Esto es lo que sucede en la *Ur Sonate*.

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 a 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 *assamblage*, 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.

---

El material es tan insustancial como yo mismo. Lo esencial es el acto 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 denominó "Merz".

*Merz (texto escrito para Der Ararat, 19 de diciembre de 1920)[Merz (für den "Ararat" geschrieben 19 Dezember 1920)]. Publicado en Der Ararat Glossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst, II, n.º 1, München, enero de 1921, p. 3-9; Lach V, p. 74-82. Publicado en castellano en el catálogo Kurt Schwitters, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995, pag. 184-187*

<sup>14</sup> 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. *Ibid Ibidem*.



Fig. 20. Merz 380 Schlotheim 1922<sup>15</sup>

### 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<sup>16</sup>. 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"<sup>17</sup> 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.

<sup>15</sup>En este cuadro pueden observarse no solamente cartones y papeles sino la mano del pintor uniendo, dibujando

<sup>16</sup>Dorotea Dietrich the collages of Kurt Schwitters pag 71



Fig. 21. Schwitters, *Merzbau* fotografiado ca. 1930. Destruído

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 a los diferentes períodos y estilos. En este caso, amparado dentro de un universo semántico independiente, la hipótesis Merz, Schwitters construirá un collage con forma sonata y una estructura sonata con forma collage. 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 dirigimos a una interpretación temática, cumplirá, en un aspecto rítmico, con su estructura. La pregunta es, como 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 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 assamblage 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 Gesamtkunsterk 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. Arte debajo del arte. Collage que inaugura una interrelación de los materiales y el entorno novedosa, y sitúa la experiencia de la obra en el tiempo, trasladando la idea de unidad a una observación dinámica.

## 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 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 poniéndole Merz a todo lo que va a realizar y organiza no solo el objeto, el cual como vimos es secundario, sino que posibilita la clave de la liberación de la validación compositiva. Merz es en sí el dispositivo que garantiza, como si fuera una obra, la posibilidad de contención de otra, o para ser más preciso, sólo hay obra en el marco, porque el lugar de la obra está ocupado con materias y ruinas<sup>18</sup>. 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 y propone una obra que circula entre opuestos y nos ofrece un laberinto de 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 en algún adentro. El ejemplo puede ser la exposición de los materiales que van a componer un cuadro que no existe o la formulación incompleta de una obra que se va a realizar en el futuro. O sea, para crear una sospecha activa, en donde siempre algo ha de suceder, Schwitters construye el Merzbau<sup>19</sup> (DIETRICH. D. Pág. 164) como una falsa gesamtkunswerk<sup>20</sup> (WAGNER. R. Pág. 143), una obra abierta.

---

<sup>18</sup> **SCHWITTERSIANA** Juan Manuel Bonet Texto del catálogo de la exposición KURT SCHWITTERS en la Galería Leandro Navarro de Madrid del 28 de febrero al 27 de abril de 2008.

Schwitters "colecciona las ruinas". "Como el país estaba arruinado, por economía tomé lo que me caía en las manos. También puede gritarse con basura y es lo que hice, pegándoles y clavándolas juntas".

<sup>19</sup>The Merzbau, also known as the Kathedrale des erotischen Elends [The Cathedral of Erotic Misery], combines the elements of architecture and sculpture, and even the decorative arts, and is rich in themes and allusions. • It consisted essentially of two parts: an inner core of collage material, a more or less formless accumulation of things discarded, and a hand-fabricated exterior shell of clear architectural forms created with traditional building materials, wood and plaster of Paris, painted white with a few color accents, mostly red, scattered throughout. The controlled and structured shell contrasts with the chaos within, but is dependent on it because it grew with the accumulation of objects on the inside. The interior refers, as did his two-dimensional collages, to modernity. The exterior, in contrast, is characterized by such time honored materials as wood and plaster, and by established methods of construction, and recalls the traditional notion of architecture as craft.

<sup>20</sup>El verdadero esfuerzo del arte es por tanto el de abarcarlo todo, quien está poseído por el verdadero impulso artístico desea alcanzar mediante al desarrollo máximo de su propia capacidad, no la glorificación de esa capacidad propia sino la del ser humano en el arte en general. La más alta obra de arte común es el drama: éste sólo puede existir en su posible plenitud si se dan cita en él cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud.

El verdadero drama solo es concebible cual brotando el afán común de todas las artes por comunicarse del modo más inmediato a la opinión pública común: cada modalidad artística individual es capaz para que se la entienda plenamente de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas haciéndose entender cada por las otras y comprendiendo por su parte a las demás. Richard Wagner la obra del arte del futuro, colección

Una pregunta aparece, ¿Es realmente el collage la herramienta para un mundo destruido? ¿Un mundo de ruinas? La primera guerra mundial ayuda a Schwitters a terminar su formación académica y a darle 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 y aglomerado de sustancias y orígenes distintos. También entonces, no sólo se define la institución, se problematizan los materiales, se modifican las herramientas conceptuales, y además 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 una aplicación, o sea, un procedimiento integral 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.

### **A todos los teatros del mundo (1919)**

#### **Nota de Schwitters publicada en el diario Sturmbühne<sup>21</sup>**

*-Exijo el teatro Merz, exijo la unión completa de todas las fuerzas artísticas<sup>22</sup>*

Establecer una vocación escénica de los objetos artísticos en el siglo XX, pueden entenderse como una discusión sobre la idea de obra de arte total de Wagner. En ella se hace referencia a la sumatoria de todas las artes en una obra escénica. El concepto de Wagner remite al desacople existente en su época entre las artes visuales y las musicales en la puesta de escena de espectáculos, y, reclamando una autoridad o unión, establece un orden jerárquico, que, bajo la órbita crítica del arte, se ha de llamar unidad de obra. El anhelo de unidad de obra escénica para el siglo XIX dista de ser teórica o principista. Es un compendio de discusiones artificiales e incluso absurdas que está lejos de producir una construcción idealista, sino mas bien, el arreglo adecuado de partes inconexas de acuerdo a una convención o modo de la unidad de la obra. De esta forma, es importante mencionar que la Obra de Arte Total es un tipo de obra específico que tiene un procedimiento y un resultado particular. Por lo tanto, cuando Schwitter se aproxima a la idea de la unión de todas las fuerzas

---

estética y crítica.

<sup>21</sup>STURM BÜHNE Jahrbuch des Theaters der expressionisten Herausgeber Herwarth Walden Verlag Der Sturm 1919 Berlin iW 9 Achte Folge / Oktober 1919 Druck von Carl Hause / Berlin SO 26. Publicación de la Galería Der Sturm sobre teatro. Esta galería se encontraba en Berlín y fue fundada por el artista y promotor de arte Herwarth Walden (1878-1941). Toda la vanguardia presentó sus obras allí. Oskar Kokoschka, Vasili Kandinski, August Macke, Franz Marc, Robert Delaunay, Marc Chagall, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, László Moholy-Nagy y Kurt Schwitters. En este número además de Schwitters escribe William Wauer y Rudolf Blümmer

<sup>22</sup> Todos los extractos de los ensayos de Schwitters que se leerán a continuación fueron sacados de: “La escena moderna, Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias (SÁNCHEZ, J. Pág 157)

artísticas no se refiere al concepto acuñado por Wagner. A continuación, desarrollamos los aspectos formales de la construcción visual que define al escenario del siglo XIX.

Primero: una pintura dramática/puesta

La actuación y la construcción de la imagen se organiza alrededor de la idea de drama plástico, como una “foto” que ordena y anticipa una acción. Es una organización del perímetro y los coros, en un único friso, que contemple la idea de imagen/escena. El trabajo de organización de los grupos en el “cuadro” unifica esta idea de cuadro vivo y puesta de actores. Esta construcción plástica se divide en tres niveles: El nivel de entorno, el nivel del coro y el nivel del solista.

Segundo: el universo temático Se refiere a un tratamiento naturalista de la trama.

Tercero: La escenografía será falsa de bastidores o la reproducción recortada que evoluciona hacia la veracidad en el teatro burgués.

Cuarto: la iluminación será plana e indiferenciada.

Quinto: la infraestructura escénica será limitada a una construcción mayormente plana de profundidad pintada.

Una vez desarrollado el concepto de Obra Total en la práctica para Wagner, podemos desarrollar la idea de todas las fuerzas artísticas utilizada por Schwitters.

Schwitters extrae del concepto de Wagner el proyecto utópico de reconstrucción que toma la modernidad como bandera y procedimiento en toda su vanguardia. La unidad surgirá de materiales, ruinas de la guerra y de la basura. El material y el estado del material configuran las nuevas fuerzas artísticas. El procedimiento ya no es la yuxtaposición de las artes en función de una coherencia y homogeneidad, sino, que es el desplazamiento de las técnicas a los materiales en formas, y la unidad se definirá, para Schwitters, en la igualdad de los derechos de esos materiales. De esta forma, desplaza el sujeto de la obra y coloca en los materiales la potencialidad de ser obra, altera desde adentro, la lógica crítica del objeto y señala la multiplicidad de las fuentes en igualdad de condiciones. Aquellos materiales utilizados para una función ahora son la materia misma del collage, un poco de pintura tiene el mismo derecho que el cartón, que la rueda o que la palabra.

Cuando Duchamp, instala el urinario en un museo, coloca un objeto, un material/objeto y concentra la disputa con el valor en función del entorno. Schwitters individualiza las materias colectivizandolas en la práctica del collage, en un “derecho social” indiscriminado para sujetos múltiples. La obra será la exposición igualitaria de la diferencia dentro de un marco en constante movimiento. La primera consecuencia de este desplazamiento es que la autoridad formal, su particularidad, y no la cualidad compositiva, constituirá la justificación a su constitución como materia o como materia de obra. La ley, y por lo tanto, una ética, reemplaza a una estética de los componentes aislados. El teatro Merz será el lugar donde se ejercerán estos derechos.

*-Exijo la violación de las técnicas*

Si la técnica es la infraestructura en forma de academia, debemos actuar antes de las formas. El arte estará entonces en la violación de la técnica y no en el objeto resultante producido. Y la técnica, como nuevo sujeto de este arte, también será un material, y tendrá pleno derecho de unirse a una voz, a una palabra, o, como el propio Schwitters dirá: *a un alambre silbante*. Técnica esta, cuya cualidad de material fundamental es la huella de la violación y la huella de la guerra.

*-Exijo la utilización abstracta de los críticos y la inseparabilidad de sus textos sobre la transformabilidad de la escenografía.*

### **Definición de Materiales Posibles**

Todo material puede ser usado de manera concreta o de manera abstracta, incluso aquel que se refiere a si mismo, hablando de lo siempre transformable. La clave de la elección de la materia puede estar en su forma o en la operación que de ella se haga. Una materia puede ser una teoría sobre la materia. Materia como recorte, como ruina, como emblema abstracto siempre recomponiéndose y pudriéndose. La caída de lo abstracto objetivo a lo concreto subjetivo es el destino de la materia, es el cadáver en la trinchera de gas mostaza.

La línea es el movimiento del perímetro, marco y forma del objeto, es un momento del movimiento de la figuración. Aquello que delimita es materia con derecho a ser figura o alambre. Sin separarse, todo arte, es en principio, un acuerdo de sustancias. Y el procedimiento será desproteger a la línea, transformándola en alambre, en cosa continua de puntos estáticos, en líneas que cosen el universo material que convoca la obra, que en su movimiento funciona como un tejido de materias. En lo que respecta a este “alambre” Schwitters se encontrará plenamente dentro de la tradición que comienza con el simbolismo y continua de manera brutal en el futurismo. Esto es, produce con la lógica de las convenciones, objetos en secuencia. Pero estos objetos no encontrarán su lugar a partir de una red de causas y efectos. El movimiento no se producirá por una diferencia de potencial en los objetos, el tiempo pasará a ser lo que une objetos dispares concatenados en secuencia. La acción de estos fotogramas es de alambre y está plenamente expuesta como la ruina ya sucedida, una acción del pasado siempre presente en el momento del destello.

*-Las propias personas pueden ser utilizadas*

La materia, entonces, es un despliegue continuo de una posición en el espacio. Esta posición no se define por sus contigüidades, sino como objetos en el escaparate de un collage en un viejo pasaje parisino. En el caso de la materia cuerpo, ésta puede cumplir con su uso (lo que define

su momento en la retícula) a partir del desarrollo de otras materias (palabras cotidianas por ejemplo) enmascarando su tendencia objetual y ocupando el trono de los sujetos materiales. ¿Cuál será entonces la extensión del sujeto/cuerpo que se cose? Siguiendo el manual de las materias, podemos decir, primero aquello que es ruina, luego es superficie, luego es un movimiento, luego puede ser pura abstracción, por último, *debe ser humilde, ojo humilde*.

*-Unos órganos detrás del escenario cantan y dicen fiut fiut, la máquina de coser traquetea adelante*

Los objetos materiales suceden y una máquina los une. Esta máquina es aquella que legaliza los materiales. Es un poder que imparte la justicia de la materia en el afán de las formas. Pero la máquina de coser también es una materia, entonces tenemos materias que son autónomas y materias que unen.

*-Una luz oscurece el escenario, también la máquina de coser está oscura*

Cuando la materia no se define en sus particularidades, ni en su posición en la retícula, ni en relación a los objetos circundantes debe contradecirse para existir. Este oxímoron, la luz que oscurece, es motor del collage en todos los lugares donde acciona, a modo de *movimiento contradictorio y conflictivo de objetos que se relacionan sólo como oposición*.

*-Exijo la homogeneidad en la creación del espacio*

El teatro Merz es homogéneo porque se autorrefiere y se expande. No tiene que ver con las materias, sino con una obra donde se observe el peligro constante de un material que se va a enlazar con otro y que este enlace es la obra. El teatro Merz es el facilitador de este proceso. Los objetos que circulan en los teatros Merz son posiciones para ser ocupadas en el tiempo. El guion es el movimiento de estos objetos/posiciones en el espacio que lo permite. Sólo hay jerarquías de posiciones en determinados y arbitrarios parámetros compositivos que también se sumarían sin ningún estado relevante.

*los niños pagan la mitad*

Toda obra exige de un dispositivo que contenga materiales inesperados de manera homogénea. Materiales surgidos a partir de una subjetivación de sus aspectos formales que se unen y se separan por derecho propio.

## La escena Normal Merz (1925)

*-La escena no es mas que el acompañamiento de la acción de la obra dramática.*

Esta definición parece ser sacada de Stanislavsky y sus libros sobre el trabajo del Actor. En ellos despliega la interpretación basada en la acción motivada por un conflicto en tres niveles, consigo mismo, con el otro y con el entorno. En el caso del espacio escenográfico, el entorno o circunstancia funcionará a la manera de localizador espacio/temporal de la acción con la consiguiente influencia sobre el drama. A las acciones les corresponderá una circunstancia. Esta propuesta de trabajo sobre el actor, condujo a una mejor y mas auténtica expresión de vida y naturalidad en las actuaciones y fue el producto de un final del siglo XIX, que buscaba destruir los estereotipos y configurar un sujeto/artista más ligado a la realidad. El naturalismo, último eslabón de la cadena de la visibilidad realista, construyó algunas ideas soporte que influenciaron la práctica del siglo XX.

En términos visuales, señalo sus principales características:

Primero: el recorte. El escenario es el lugar de representación de la realidad, de una realidad enmarcada (marco del teatro) en un tema que va a desarrollarse a través de acción.

Segundo: Cuarta pared. El teatro es un objeto artístico autorreferencial y el espectador como voyeur circunda la escena

Tercero: La diferencia entre decorado y utilería para la acción. La calidad de lo visual se asocia a lo útil, y lo útil es aquello que está ligado a la acción. El resto es decoración. La idea de útil también será trabajada por los primeros movimientos del diseño, lo importante acá es destacar aquello que de alguna manera "va a ser usado" o "corresponden al universo del actor".

Cuarto. Los materiales coherentes. La escena es la representación de la didascalía que comparte el autor, y los autores que serán representados son aquellos que sitúan hombres y mujeres reales en situaciones reales.

Quinto: Fondo indicador de la circunstancia. La idea de fondo figura es el origen clásico de la plástica y el desarrollo de lo visual como fondo de una figura que lleva adelante el teatro. Este es el punto más significativo sobre el que trabajarán los simbolistas que luego continuarán con el futurismo hasta Schwitters. La cuestión es la pregunta por la plástica en el teatro.

Sexto: Una iluminación atmosférica. La luz como material dinámico empezará a adecuarse a un discurso naturalista y fundamentará su desarrollo estructural y tecnológico a la idea de separación y mimesis. La escena normal (sic.) es la que se sirve de las posiciones y los materiales para la acción. Sus materiales y posiciones como vimos anteriormente no serán los salones y comedores naturalistas de Stanislavsky, ni las columnas y escalinatas de Craig y Appia, sino que serán constituidos por un teatro Merz de sujetos materiales y máquina de coser. La acción dramática se

entiende entonces fuera de la idea de conflicto como motor de la escena, el motor de la maquina de coser funciona en otro orden técnico, y éste es el de presentar de manera dinámica la unión limitada de las materias, es la *techné* que organiza el modelo de adaptación de los materiales en el tiempo. La acción es, entonces, puro movimiento de objetos " regulares y sencillos" en concordancia con una actuación en la misma tesitura.

*-Y también junto a estas formas simples, representan los actores su papel de la manera más sencilla, pero no como cubos ni como hombres, sin plegarse a las formas geométricas de la escena.*

El actor pronto será la forma más simple del hombre y su capacidad como material es aquella que lo subordinará a la máquina. La actuación es la adecuación a las nuevas "oblicuidades" que constantemente prefigurarán la posición siguiente de los materiales. En el estado tradicional del drama, todas las acciones se organizan en bloques de escenas estables. Sobre esta idea está basada el concepto de imagen que traemos desde la perspectiva renacentista. Una acción es el desarrollo de cuerpos, objetos y palabras en una unidad de tiempo o unidad de imagen. Al sostener Schwitters que las materias deben prefigurar la escena próxima, ocluye la imagen, disuelve el enclave pasado y simbólicamente guía al siguiente.

### **Teatro sin Imagen.**

Al deconstruir la formación temporal de la imagen, desacoplará el sentido a la composición plástica posibilitando una nueva clase de escena. La escena musical o temporal surgirá entonces como la consecuencia de un procedimiento dinámico de la creación visual, en donde como en la (*Synthetisches Cino der Malerei*) de Hausmann será el ejemplo formal en la plástica. La manifestación temporal de los objetos materiales en un collage abrirán la posibilidad de pensar que la imagen es una imagen acústica.



Fig. 21. Synthetic Cinema of Painting (Synthetisches Cino der Malerei) 1918<sup>23</sup>

### Collage Acústico: el Optófono.

El collage entonces abrirá la posibilidad de interrumpir en la aparente secuencia de sonidos, la imagen del sentido. El aspecto temático musical perderá conexión con el relato. Las letras/objetos transformadas en sonidos/sujetos circularán por el dispositivo sonata/esquema sin necesidad de pantalla.

<sup>23</sup>Cinema sintético de la pintura 1918, Está escrito en la pintura:

“Traducción de la pintura: Dadá es la perfecta picardía benevolente; al lado de la fotografía exacta, la única forma de expresión figurativa justificada y el equilibrio en la vida común: cada uno que libera en si mismo su propia tendencia es dadá. En dadá reconoceréis vuestro estado real: constelaciones milagrosas en el *material verdadero*: hijo del hierro, vidrio, cartón, tejido, que corresponden orgánicamente a su propia fragilidad, quebradiza. Aquí y por primera vez no hay ni represiones ni obstinaciones de angustia; estamos lejos de la simbólica, del totetismo, del piano eléctrico, de los ataques de gas, de las relaciones instaladas, de los hombres aullando en los hospitales militares que nosotros – con nuestro maravillosos organismos contradictorios- ayudamos a esperar una justificación, un eje central giratorio, la razón de tenerse en pie o de caerse! Por la perfección eficaz de los materiales empleados en un arte supremo de la auto representación evolutiva, abandonando la atmósfera y las incorporadas seguridades tradicionales de un cerco de ociosos!

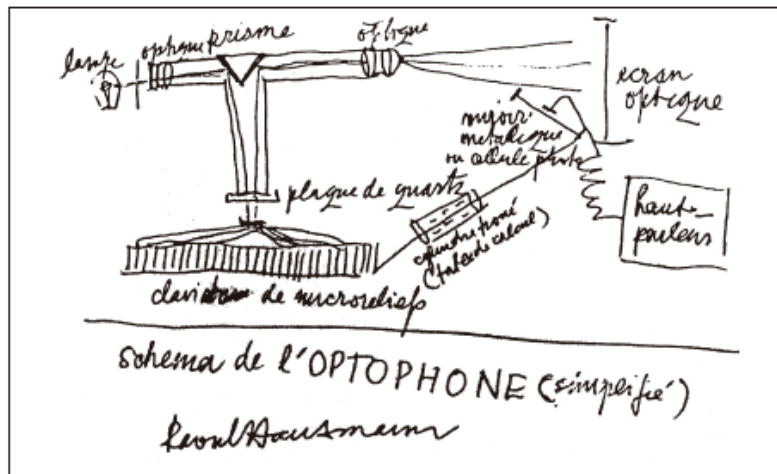


Fig. 22. Diagrama de Hausmann sobre el Optophone

Este dispositivo esquematizado por Hausmann y desarrollado por el ingeniero Daniel Broido es un prototipo de scanner similar a un OCR actual con la particularidad de que la salida es un sonido acorde a determinadas características de la forma letra<sup>24</sup>.

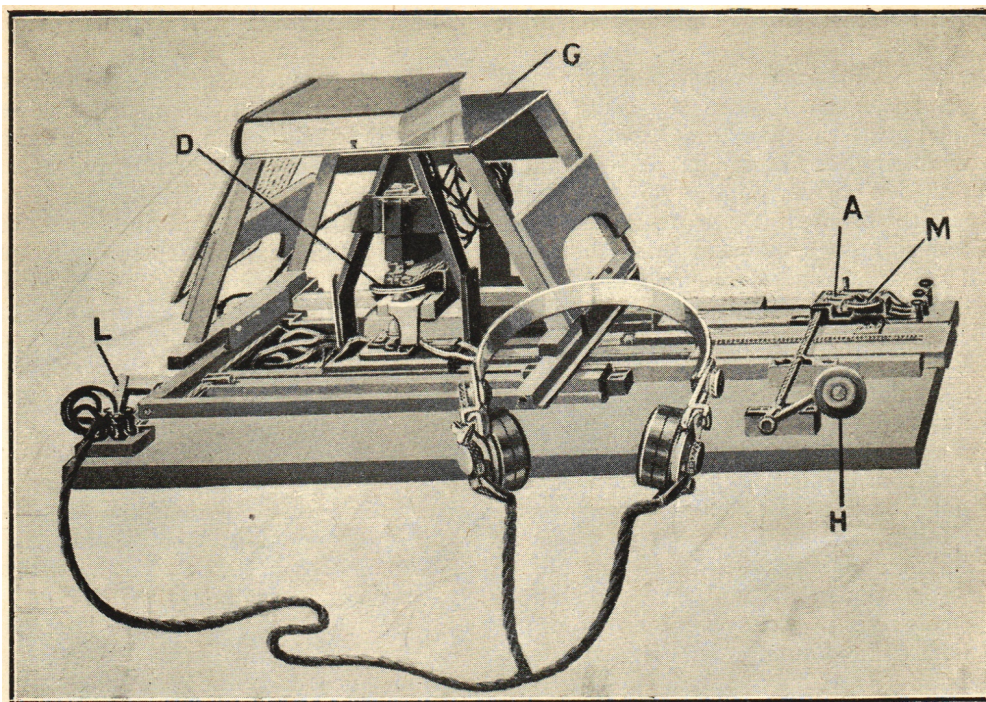


Fig. 23. Optophone

Este transductor de letras a sonidos constituye la base de la propuesta de una maquina para ciegos y también como un prototipo experimental de instrumento que unifica la palabra escrita

<sup>24</sup> Aquí puede observarse una explicación de ese artefacto <https://www.youtube.com/watch?v=w0wuIv1JVGU> Una grabación de sonidos al modo del Optofon <https://www.youtube.com/watch?v=G-8EgVo4Vi4> -Consultado en 12/01/2021

con el sonido sin la voz<sup>25</sup>. La relación entre un aparato transductor y un collage se organiza a través de un procedimiento de los materiales; elegir “pegar” una letra a un sonido a través un traductor óptico electrónico reconoce que la lectura es una elección codificada. Elegir transponer un discurso a un sonido unifica de manera artificial dos materias que no tienen por que tener relación plástica o relación de sentido. ¿Acaso no sería este, un concepto análogo al que venimos desarrollando con respecto al collage, no solo como obra, sino como estructura?

La forma del dispositivo sería el devenir de las materias en un Merz-Bühne, a través de un lector y codificador de letras.

## Desarrollo del Teatrofón

### Propuesta de este trabajo para la presentación de la URSONATE

Tomando como antecedente el Optofón y desplegando la idea del collage como forma, proponemos el TEATROFÓN para reproducir la Ur Sonate. Este sería un dispositivo matricial de interpretación y creación sonora.

El artefacto consta de 3 partes o matrices de movimientos temporales, cada una de las matrices cumple una función paradigmática en el dispositivo.

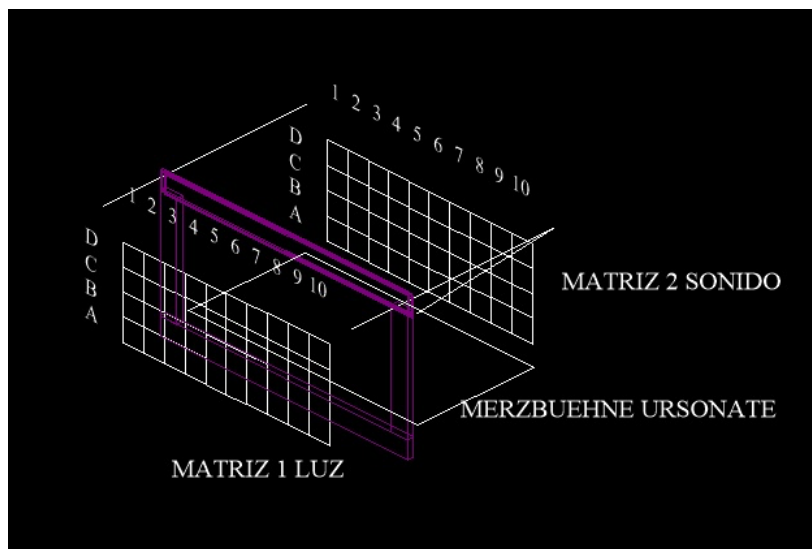


Fig. 24 Matriz del teatrofón

### La Matriz 1:

esta compuesta por una cuadrícula de coordenadas de posiciones asociadas al emisor de una fuente lineal, el cuerpo o material que transita la Matriz 1 puede ser un ojo, una luz, una batuta de director y posee 3 capas o características intercambiables que determinarían diferentes modos de

<sup>25</sup>Algunos ejemplos <http://www.howweread.co.uk/gallery/reading-machines/> -consultado en 15/02/2021

emisión. Esta entidad emisora puede estar compuesta de diferentes características dependiendo del objeto de emisión. En nuestro ejemplo desarrollaremos la analogía luz/ojo como entidad compleja (de ideas y materialidades) para desplegar a través de elementos cuantificables diferentes miradas sobre el objeto. Estos serán color, forma e intensidad, que, sumado a la posición, pueden funcionar como analogías de puntos de vista, ideologías, capacidades culturales, etc.

**Matriz central.** Objeto marco y Objeto material. Merzbühne y la Ursonate  
Objeto en desarrollo temporal.

Aquí el objeto artístico es el objeto de análisis, de lo mirado, que a través de su visibilidad interpretada por el tipo y característica de la luz que le impacta, generará una sombra con una textura y una forma particular sobre el fondo. En este caso, y a la manera de Hausmann, lo que atravesará será la letra del poema de Schwitters produciendo en ese fondo pentagramado la nota y la forma de la mirada. Al igual que el ojo, el objeto tendrá en este caso, un movimiento de lectura lineal.

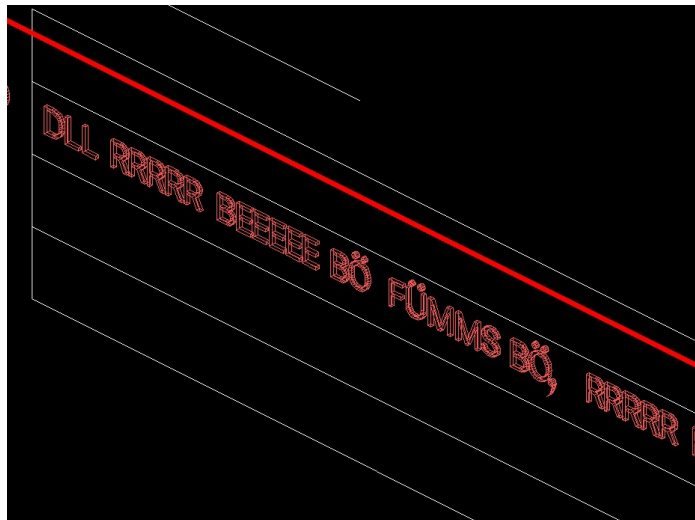


Fig. 25. Matriz central

La partitura de Schwitters circulará con volumen detrás del marco del escenario Merz.

Las medidas del escenario de práctica surge de la proporción de los volúmenes y de los archivos de construcción de este escenario por Schwitters.

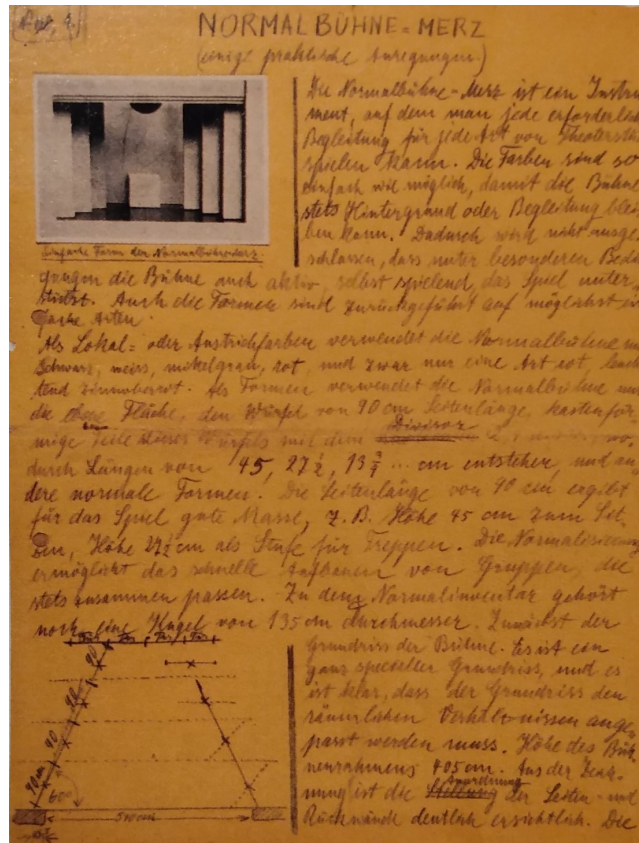


Fig 26. Kurt Schwitters, Einige Praktische Anregungen zur Normalbühne Merz 1925

De ahí surge una relación de medidas que sirve para poder tipificar la escala de los objetos y las letras que organizan la obra en movimiento. Entonces, el desarrollo del experimento es el movimiento lineal del objeto/texto de la Ursonate, dentro del marco de la Merzbühne. La posición y característica de la luz/ojo emisor en contacto con la letra en movimiento imprimirá sobre la matriz 2, el *cue* de sonido elegido en la coordenada.

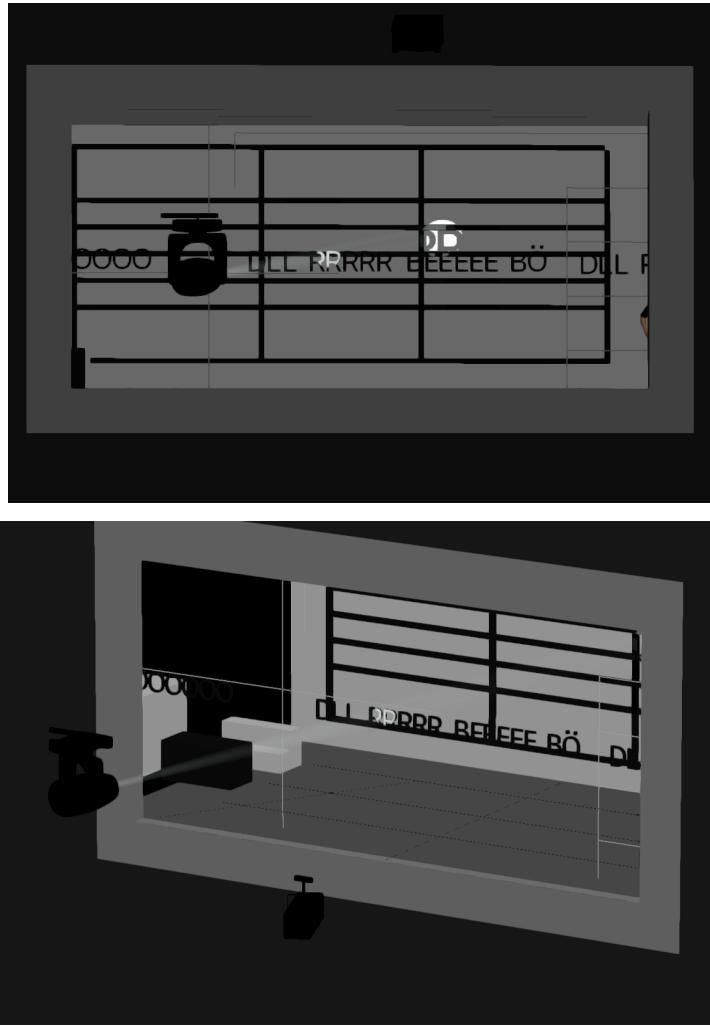


Fig. 26. Presentación de la propuesta en el espacio virtual, una luz impactando en la letra e iluminando el fondo del escenario con “partitura/topología”.

**La Matriz 2.** Es el “fondo” en el que impacta la luz modificada por la letra. Éste haz modificado impactará la matriz que responderá acústicamente con un sonido/color/nota predefinida para configurar una obra en movimiento.

El Resultado será una construcción práctica de la conjunción de tres procesos de formulación de la obra configurados en:

1. la posibilidad variable del espectador;
2. el desarrollo de la obra;
3. la música como forma de la relación de la mirada y la obra.

Los tres procesos entonces constituirán la obra en su conjunto, una caja de formulación interpretativa y creativa, un dispositivo que engloba al ojo, a un material y a un oído.

Para la realización experimental del teatrofón se pueden elegir estrategias prácticas o teóricas

A continuación, algunos esquemas y resoluciones para la construcción del proyecto

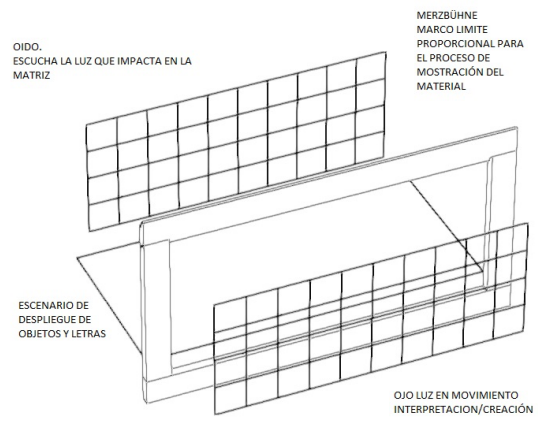
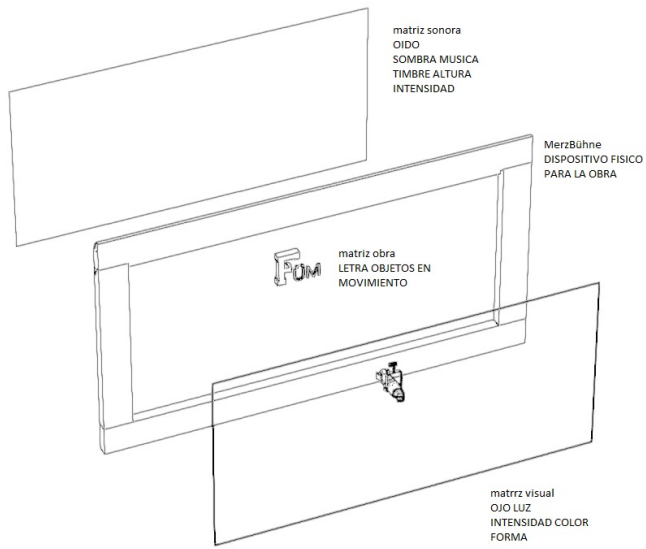


Fig. 27. Esquemas Matriciales

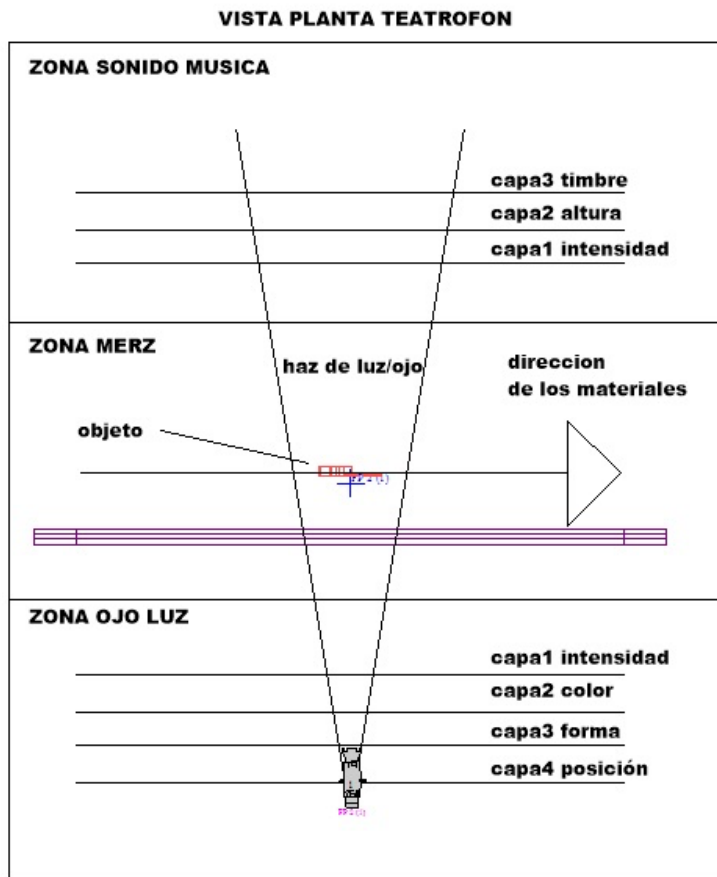


Fig 28. Planta estructural

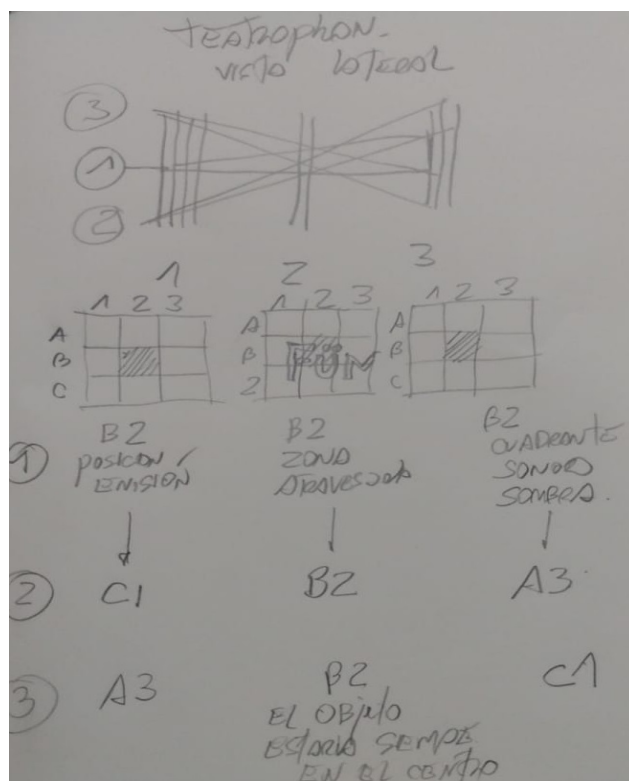


Fig 29. Boceto gui3n

### **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 si, 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

- AGAMBEM, Giorgio. "Qué es un dispositivo" Argentina Ed Adriana Hidalgo 2016.
- ARTAUD, A. Van Gogh: El Suicidio de la Sociedad. Buenos Aires: Ed. Fundamentos, 1977.
- , O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999-----Pour em Finir avec le Jugement de Dieu. Vénissieux. Les Éditions de la Mauvaise Grain, 1999.
- , Escritos de Antonin Artaud, L&PM, trad. Cláudio Willer, 198ARRIGO, Lora-Totino, "La poesía sonora" en el catálogo Poesía Experimental, Valencia. Mar-Abr. 1982, Sala Parpalló, p. 81.
- BARTHES, Roland. O PRAZER DO TEXTO. São Paulo. Ed perspectiva, 2004.
- BARRIÈRE, Jean, B. Le Timbre, métaphore pour la composition, Paris. Ed. Ircam/Christian Bourgois, 1991.
- BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002BOULANGER, Richard, The Csound Book. London The Mit Press, 2000
- BURROUGHS, William. "Henri Chopin, Poésie sonore internationale". París: 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". Barcelona. Catálogo de la I Jornades Internacionals de Nova Música, Fundació Joan Miró (Centre d'Estudis d'Art Contemporani), 1983.
- CAMPOS de, Haroldo. Metalinguagem & Outras Metas. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1992.
- CLIFFORD, J. Jolly. Dilemas de la Cultura. Antropologia, Literatura e Arte em la Perspectiva Posmoderna. Barcelona: Ed. Gedisa, 2001COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. Vida e Mimesis. Rio de Janeiro. Editora 34. 1993.
- CHION, Michel. El Sonido. Barcelona. Ed. Paidós, 1999.
- COURTINE, Jean Jacques Courtine Les Glossolalies Paris, Ed Mills 1988.
- DIETRICH Dorotea, "The Collage of Kurt Schwitters, Tradition and Innovation" EEUU. Ed Cambridge University Press 1993.
- DELEUZE, Gilles. Lógica del Sentido. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2003.
- De DIEGO, Rosa y LORENTE Eneko, " Teatro y cine, Textos y miradas" España, Ed Universidad del País Vasco. 2011.
- DUCKWORTH, William. Talking Music, Conversations with Five Generations of American Experimental Composers. New York. Editora Da Capo Press, 1995.
- ECO, Umberto. Obra Abierta. Buenos Aires. Ed Ariel, 1993.

------. Signo. Barcelona. Ed. Labor, 1988.

------. A Estrutura Ausente. São Paulo. Ed Perspectiva, 1971.

EIMER, Herbert. Musique Electronique. Lá Reveu Musicale, nºo 236, pp. 45-49.

EMMERSON, Simon. The Language of Electroacoustic Music. Basingstoke: Macmillan, 1986.

FERRAZ, Silvio. Música e Repetição. São Paulo. Educ-Fapesp, 1998.

------. Livro das Sonoridades, (notas dispersas sobre composição). RiodeJaneiro. 7Letras. 2005

FISCHER, Ernest. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro. Zahar Editores S.A, 1983.

FONSECA e RODRIGUES, Rodrigo. Música Eletrônica, a Textura da Máquina. São Paulo: Annablume: belo Horizonte: Fumec, 2005

FORTE, Allen. The Structure of Atonal Music. New Haven. Yale University Press, 1973.

KRAUSS, Rosalind. “La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos” Ed Alianza Forma 1996.

FOSTER, Hall The return of the real. The avant-garde at the end of the century. Cambridge and London: MIT Press, 2001.

IAZZETTA, Fernando. Além da Vanguarda Musical. Em O Pós-Moderno. Belo Horizonte. J. Guinsburg & Ana Mãe Barbosa. Ed Perspectiva. Pág 227-246. 2005.

PADIN, Clemente , "El operador visual en la poesía experimental". Toronto, Universidadde Alberta, junio de 1997.

POUSSEUR, Henri. Música, Semantica y Sociedad. Alianza, Madrid. 1984.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. Rio de Janeiro. Ed. Exo. 2005.

READ, Herbert. Uma História da Pintura Moderna. São Paulo Martins Fontes. 2000.

------. Escultura Moderna. São Paulo. Martins fontes. 2003.

ROADS, Curtis. “The Computer Music Tutorial”. [S.l.:] The MIT Press. 4. impressão. 1999.

ROEDERER, Juan, G. Introdução à Física e Psicofísica da Música. São Paulo. Edusp. 1998.

SANCHEZ, José A. “La escena moderna, Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias” España, Ed Akal 1999.

SCHWARTZ Jorge, “Fervor de las vanguardias, Arte y Literatura en América Latina”. Ed Ensayos Críticos 2013.

SCHILLER, Friedrich, “Escritos sobre estética” Edición de Juan Manuel Navarro Cordón, España. Ed Tecnos, Clásicos del Pensamiento. 1991.

SEEGER, Charles. Studies in Musicology: 1935-1975. Berkeley: University of Califórnia. 1977.

REICH, Steve. Écrits et Entretiens sur la Musique. Paris. Christian Bourgois Éditeur. 1981.

RUSH, Michel. Novas Mídias na Arte contemporânea. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

SCHAEFFER, Pierre, L’Oeuvre Musicale. París, Ed. INA-GRM/Séguier, 1990.

------. A la recherche d’une musique concrète, París, Seuil, 1952.

WAGNER, Richard. “El arte del Futuro” Buenos Aires, Ed Prometeo Libros 2011.

WISHART, Trevor. On Sonic Art. 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. Ed. Rodolfo Alonso. 1976.

----- "Los textos visuales en la época alejandrina", Buenos Aires. Ed Mundi Lerner. 1991.

#### CATÁLOGOS:

Kurt Schwitters. (SCH) Merz o el sufrimiento del arte, catálogo de la muestra Kurt Schwitters vanguardia y Publicidad. MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH, PALMA del 16 de julio al 4 de octubre de 2014

MERZ -texto escrito para Der Ararat, 19 de diciembre de 1920- [Merz (für den "Ararat" geschrieben 19 Dezember 1920)]. Publicado en Der Ararat Glossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst, II, n.º 1, Múnich, enero de 1921, p. 3-9; Lach V, p. 74-82. Publicado en castellano en el catálogo Kurt Schwitters, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1995, pag. 184-187

SCHWITTERSIANA. Juan Manuel Bonet Texto del catálogo de la exposición KURT SCHWITTERS en la Galería Leandro Navarro de Madrid del 28 de febrero al 27 de abril de 2008.