

DOSSIÊ

Pedro Pousada

O Merzbau como sepultura do eu logocêntrico: um eu que grita torna-se espaço

Resumo

Este artigo discutirá o Merzbau de Hannover enquanto experiência "para-arquitectónica" e como doutrina sobre o conforto ambiental, doutrina essa ligada à sensação intensa e ao relaxamento mnemónico. O Merzbau, a *Traumhaus* (casa de sonho) cubo-gótica de Kurt Schwitters, será aqui entendido como um laboratório de estímulos sensoriais onde foram praticados um controlo estético do esquecimento mas também do aborrecimento.

Palavras-chave

Merzbau. Kurt Schwitters. Modernismo. Arte. Arquitetura.

*Eu senti-me livre e precisei de gritar ao mundo
o meu júbilo... Podemos gritar com o lixo,
e foi o que fiz, pregando e colando.*

Kurt Schwitters, *Ich und Meine Ziele*, 1931. In DIETRICH, 1993, p. 206.

Para que não haja qualquer mal-entendido, devo dizer-lhe francamente que o meu método de trabalho não tem nada a ver com a decoração, que eu não estou de modo algum a realizar um interior onde as pessoas poderiam viver [...]. Eu construo uma escultura abstracta (cubista) donde se pode ir e vir. A partir de direcções e movimentos das superfícies construídas partem planos imaginários [...]. A impressão sugestiva que suscita o conjunto repousa sobre o facto que as pessoas quando penetram na escultura cruzam esses planos imaginários. É a dinâmica dessa impressão que me interessa acima de tudo. Eu construo uma composição sem fronteiras na qual cada elemento fornece ao mesmo tempo o quadro de elementos vizinhos e onde todas partes face a face dependem umas das outras." (Apud LEMOINE, 1994, p. 139).

Kurt Schwitters, carta a Alfred Barr, 23 de Novembro de 1936

Proponho desenvolver neste artigo, no âmbito da minha investigação sobre o "objecto de arte para-arquitectónico",¹ um comentário quer aos conteúdos quer ao processo metodológico, que contribuíram para a formação/construção do primeiro *Merzbau*, o híbrido arquitectónico concebido de forma intermitente por Kurt Schwitters (daqui em diante K. Schwitters ou apenas K.S.) na residência dos seus pais em Waldhausentrasse na cidade alemã de Hannover e num período que varia entre os 17 e os 14 anos (de 1919/1923 a 1937).

K. Schwitters desenvolveu numa "atmosfera de berçário, cozinha e estábulo" (FALGUIÉRES, 1995, p. 155), um dispositivo de acumulação e de ocultamento, com propriedades ópticas, olfactivas, tácteis e mitográficas que conforme as leituras dos seus contemporâneos e da posteridade foi omnívoro, arborescente ou arquitectónico.

Nota do Editor. A revista *Porto Arte* preserva as diferenças internacionais de uso de um mesmo idioma, como acontece entre países de língua portuguesa, espanhola etc. Neste artigo está mantida a grafia de Portugal, seu país de origem. Para fins editoriais, as normas de padronização e estilo brasileiras estão aplicadas apenas parcialmente.

1. C.f. POUSADA, Pedro. *A Arquitectura na sua ausência. Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea. Universidade Coimbra: FCTUC, 2009.*

Este texto tentará falar da pulsão para ordenar/refazer o mundo percebido, que o levou a erguer esse dispositivo sugerindo que essa energia simbólica emana de características idiossincráticas da sua subjectividade, dos estímulos externos provenientes da comunidade artística alemã e internacional e das condições materiais e históricas propícias à modernização do conceito de “*Gesamkunstwerk*”; Gabrielle Bryant esclarece a importância deste conceito para a arte moderna:

No que se considerou uma “revolução estética”, a arte é elevada ao plano metafísico e conceitos religiosos e objectivos políticos são introduzidos no campo da arte como fica exemplificado na noção de “estado estético” e no projecto de uma “nova mitologia” como “a mais artificial de todas as obras artísticas”. [...] A arte não tem mais como função imitar o seu contexto social e histórico mas, antes, a sociedade deve seguir os ideais e as regras definidas pela criação artística. A arte serve como *Vorschein* (antecipação estética), e é um catalisador na criação do novo. A transferência das aspirações espirituais e revolucionárias (ou reformistas) para a arena da estética, a autonomia artística a funcionar como veículo das ideias utópicas que se propunham criar uma sociedade, espiritual e socialmente, mais avançada, todos esses elementos formaram a base conceptual do que seria a busca do *Gesamkunstwerk* moderno [...]. (BRYANT, 2004, p. 158)

O arquitecto Austríaco Adolf Loos (KLEINMAN, 2007, p. 57-59) salientava em 1910 as vantagens da obra de arte em relação à obra arquitectónica argumentando que a primeira estava, pela sua natureza, imune às contrariedades da recepção pública, não sendo uma condição da sua existência a produção de consensos estéticos; Loos insistia mesmo que a obra de arte devia escapar ao contentamento entendendo-a como uma poética do antagonismo,² a oposição activa entre um *subjectum* e um *objectum*: a obra de arte não se tocava e não se usava; em contraste a simples concepção de um domicílio implicava para o arquitecto a temeridade de enfrentar múltiplas sensibilidades e contingências políticas,³ estéticas e psicológicas e a consciência dolorosa da pós-vida entrópica do seu artefacto.

A materialidade do *Merzbau* baseou-se nessa dupla condição de um espaço concebido para ser contemplado à distância – como objecto de um



Figura 1. Kurt Schwitters, *Merzbau* em Hanover, 1933 (destruída), foto de Wilhelm Redemann, detalhe da “Janela azul”. Foto: Sprengel Museum Hannover

2. Talvez fosse este o argumento que, três anos antes, Picasso utilizou perante a reacção negativa do grupo do *Bateau Lavoir*, Apollinaire, Braque, os irmãos Leo e Gertrude Stein, diante das suas “*Chicas*”, o *nec plus ultra* do nú feminino: o direito do objecto (neste caso pictórico) de suspender a estética e de recusar a ligação à palavra do sujeito.

3. Aqui o político é lido no sentido das concepções socialmente determinadas da família e da intimidade.

discurso e de uma biografia – e para ser vivido como a manifestação e intensificação de hábitos e necessidades quotidianas, como um protótipo não consciente daquilo que na década de 70 do século XX se designaria como “*estética da participação*” (*participatory aesthetics*).

O Merzbau funcionou, portanto, simultaneamente como um enigma e uma estrutura dialógica, e foi a partir dessa oposição de termos (a cortina opaca das memórias intransmissíveis produz mensagens) que K.S. interpelou a comunidade modernista europeia e deu uma forma (espacial), um contorno, à sua presença no interior dessa comunidade.

Dorothea Dietrich⁴ salienta que K. Schwitters projectava a sua práxis artística no quotidiano, nesse lugar de privação socialmente determinado, e fazia-o não tanto para tornar irredutível, por via do gesto artístico, a separação da vida de todos os dias desse determinismo (a inescapável repetição e fragmentação da experiência quotidiana) mas para explorar e intensificar os pontos de contacto entre os momentos menores e os momentos superiores dessa vida.⁵ Assim a Arte, posicionada como o estado puro da actividade pública, serve menos para salvar (a revolução estética reconhece os seus limites emancipatórios) e mais para contrastar (o claro-escuro mundano ergue-se como matéria prima e sujeito do acto artístico); o artista age na arena social umas vezes como presa e outras vezes como predador da cultura. A Arte de K.S. foi uma “arte de viver” o quotidiano que acarretou os seus fracassos e dissabores; foi-o, por exemplo, nos quatro anos (1933-1937) que se aguentou no reich nacional-socialista, uma alienação auto-infligida, uma condenação ao se expor a esse Mal absolutamente inovador (por se representar e se homenagear como o Bem que corrige, ordena e salva o povo alemão dos seus inimigos e de si próprio) com a crença de que a atitude poética podia manter-se soberana, intacta e desobrigada da acção política.

Uma das intenções desse ingresso da “visão poética” “no mundo prosaico da actividade” (BATAILLE, 1998, p. 30-35) é, como entenderemos mais adiante, a naturalização no discurso da cultura germânica de uma concepção anti-racional do sujeito criador moderno cuja genealogia remonta ao Romantismo; a concepção possui algo de antinómico pois propõe que na mesma biografia se afirmem em disputa pela hegemonia, um pessimista pronto a render-se diante do caos criado pela ordem moral burguesa, pronto a admitir a impossibilidade de existir na mudança e a aceitar o *exílio interno* fechando-se na Arte em si, e um profeta motivacional, agonista no seu “seguir em frente”, que perspectiva esse caos (essa desordem programada para manter as coisas na ordem), de modo a ganhar *momentum* e ímpeto para superar o arame farpado do sempre igual, isto é preservando essa autonomia mas colocando-lhe portas batentes e posicionando-a no meio dos factos sociais.

4. DIETRICH, Dorothea. Op.Cit, p. 204-205.

5. JAPPE, Anselm. Guy Debord. Lisboa: Antígona, p. 93-97.

Por outro lado para além das novas questões relacionadas com os mecanismos de recepção da imagem proporcionadas pela revolução simbólica modernista são discerníveis no trabalho de K.S., comportamentos pré-industriais a que o primitivismo da herança expressionista não terá sido estranha (a ritualização do recolher, do guardar e do acumular) assim como outros, mais ambíguos, localizados na cultura burguesa e na sua deriva maquinista (deixar um rastro, uma marca autoral no tempo, o coleccionismo situando-se entre o gabinete de curiosidades e a acumulação capitalista); o Merzbau denota, portanto, *sinapses* da visualidade modernista e acumula elementos da cultura urbana moderna sendo talvez o mais forte desses elementos a noção de que o valor de uso dos objectos se estava a tornar cada vez mais precário: no quotidiano instala-se o arcaísmo prematuro dos bens produzidos, a obsolescência que permanece como resíduo.

Assim, desde a Merz-saulen (Merz-coluna) nascida em 1919 até ao Merzbau de 1930, as imagens foram construídas como uma política do quotidiano em que a capacidade de reinvenção do indivíduo na sua luta contra o sempre igual e contra um presente intranscendente funda-se no esquecimento (na sepultura, na desmaterialização do vivido) e no seu retorno como memória reflexiva (a tecnicização do arquétipo, do início: o monumento).⁶ Outro elemento ideológico do Merzbau, para além do culto do *objet trouvé* e da fetichização dos objectos, é que nele mediatizam-se preocupações caras à prática arquitectónica moderna sobre a ideia de habitáculo, sobre a sua viagem milenar entre o útero e a urna (entre interioridade e encerramento, lidos como índices antropomórficos); observa-se também que a divisão moderna entre trabalhar e existir – a reificação do trabalho especializado (entendido criticamente como uma práxis informe e compartimentada, uma actividade sem ontologia), e a intimidade como posse do mundo – são problematizados pelo Merzbau. Tanto é assim que a sua superfície coloca no mesmo plano as rotinas e a entropia da oficina-arquivo (o controle do caos, o desejo de um sentido unitário) e a do interior doméstico (esse lugar impregnado do voltar a fazer, da inscrição e do irreversível).

Um aspecto com que teremos que trabalhar é que o testemunho do próprio Kurt Schwitters, os seus depoimentos e intervenções públicas, assim como os da comunidade artística em que se integrou, o círculo de amigos e de cumplicidades com que se definiu a sua identidade social, cessou de existir e cedeu o lugar aos mecanismos artificiais de recodificação e de reconstituição (o arquivo, a construção monográfica do modernismo, a indústria cultural dos novos media) com que se fez a história possível desta estrutura historicamente desaparecida e culturalmente monumentalizada (KELLEY, 1993, p. 11-26 e também DICKERMAN, 2005, p. 103). O *situation-specific* aqui em estudo é agora um material inexistente, sobrevivendo de um modo diferido e incompleto,

6. C.f. TEYSSOT; Georges, Op.Cit, p. 60.

dependendo de imagens secundárias. A construção original sucumbiu parcialmente a um bombardeamento aliado em 1943 e a tentativa de K. Schwitters de recuperar as parcelas ainda intactas mas danificadas do Merzbau foi interrompida pela sua morte inesperada em 1948. A carta que ele enviou a Alfred Barr em 1936 e que encima este artigo corresponde a uma das suas primeiras tentativas de salvar o Merzbau fazendo-o “emigrar” para o MoMA de Nova Iorque dirigido então por Barr.

Ainda assim e apesar da escassez e redundância dos registos visuais que nos revelam pálidas pós-imagens de um jogo de forças quotidiano entre teatralidade e realidade; apesar também de estarmos perante um objecto múltiplo que já não existe, o facto é que o Merzbau ainda suscita, hoje, uma atenção retrospectiva e um interesse acrescido de que este artigo ambiciona ser mais um contribuinte.

A *Fortuna Critica* do projecto de Kurt Schwitters é significativa. Só na década de 90 do século passado contam-se pelo menos seis leituras distintas e de carácter monográfico que o tomaram como tema desde que se procedeu em princípios da década de 80 (1981-83) à construção e exposição de uma réplica parcial no Museu Sprengel de Hannover; réplica realizada por Peter Bissegger e baseada nas fotografias que Walter Redemman realizara em 1933 do Merzbau.

Tratam-se das contribuições de Dorothea Dietrich que no seu *The collages of Kurt Schwitters – Tradition and Innovation* (Cambridge University Press, 1993) inclui um capítulo sobre o Merzbau; de Jean Christophe Bailly que torna o Merzbau num protagonista essencial do seu livro *Kurt Schwitters* de 1993; de Dietmar Elger e Patricia Falguières que produzem dois estudos divergentes sobre o Merzbau no Catálogo Raisonné Kurt Schwitters publicado pelo CNAM-Georges Pompidou em 1994; do livro de Gwendolen Webster *Kurt Merz Schwitters* (University of Wales Press), um texto de 1997 mas não menos relevante para clarificar algumas lacunas da história do Merzbau; do estudo monográfico de Elizabeth Gamard, *Merzbau The Cathedral of Erotic Misery* publicado em 2000. Mais recente especificamente de 2005, podemos referir o texto de Leah Dickerman, *Merz and Memory – On Kurt Schwitters*.

A importância de John Elderfield como um dos primeiros investigadores da obra de K. Schwitters deve ser aqui igualmente referida. Deve-se ao seu trabalho no MoMA a organização em 1985 da primeira grande exposição da obra de Kurt Schwitters (SUDHALTER, 2007). J. Elderfield está para a divulgação da obra de K.S. como Camilla Gray esteve em 1962 para a redescoberta no ocidente das vanguardas russas e Robert Motherwell para a redefinição da aventura Dada com a sua antologia de 1951, *The Dada Painters and Poets*.

A saturação (e mais-valia) hermenêutica do Merzbau tem, portanto, progredido de artigo académico em artigo académico, cada qual explorando

de um modo assimétrico mas legitimado os sintomas dessa “*composição sem fronteiras*” como a descreve o próprio Kurt Schwitters. A dimensão intertextual, a espacialidade discursiva desta superfície tornou-se aliás a sua localização mais definida: o Merzbau pode ser reencontrado e situado na extensão que separa a sua produção (metabólica) da sua recepção (indeterminada).

A consciência da riqueza e ambiguidade semântica dessa obra iniciam-se, aliás, nos anos vinte mas ainda com fortes traços testemunhais e impressionísticos. Foram inúmeros os visitantes e por vezes involuntários contribuintes que registaram por escrito a experiência quer do convívio com Kurt Schwitters quer das suas esculturas em processo de reinventarem/transformarem o espaço doméstico. Tristan Tzara, por exemplo, contacta-o em 1922 e descreve-o como um artista capaz de rir de si próprio (característica que ele provavelmente não observava em André Breton e respectivos acólitos), a viver numa “*casa coberta por bilhetes de eléctrico, por pedaços de papéis e de jornais colados*” (TZARA, 1975, p. 604). Tzara descreve, também, a coluna original do Merzbau assim como o projecto monumental *gratte-ciel* de Kurt Schwitters para a sua escultura.

Hans Arp, El Lissitzky, Van Doesburg, Mies van der Rohe, Hannah Hoch são outros *passageiros* desta experiência ambiental e construtiva. Mas sem dúvida que as fontes primárias da experiência holística do Merzbau são os testemunhos de Helma Schwitters, esposa de Schwitters, em particular a sua correspondência em 1933 com Hannah Hoch: “*Pode-se lá estar horas a fio, sentado a olhar e descobre-se sempre algo de novo e interessante*” (HOCH, 1989, p. 56), assim como o testemunho do filho único do casal, Ernst Schwitters, que se encarregou de defender a obra do pai do esquecimento.

O carácter de autoconservação desse lugar enigmático; as políticas errantes, obscuras que decidem o que se guarda e o que se esquece, o que se revela e o que se esconde, tornar-se-ão importantes intensificadores ideológicos da sua existência social; de uma existência que não só se reproduzirá e se definirá no seu interior como se estenderá e se mediatizará no exterior, num exterior que assumirá sobretudo a forma temporal. *O era uma vez o Merzbau* constitui uma referência obrigatória de qualquer estudo sério sobre as relações entre instalação artística e arquitectura.

O Merzbau de Hannover é, portanto, um extraordinário sobrevivente *post-mortem*. A sua persistência no imaginário de muitos artistas contemporâneos (Robert Motherwell, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Gregor Schneider, Thomas Hirschorn, Andrea Zittel, Natasha Reid, Aaron Curry), talvez resulte do que nos oferece para compreendermos o que separa e aproxima o processo artístico contemporâneo daquele que definiu o modernismo. O Merzbau como que antecipa o espaço aporético que se instala na criação artística contemporânea e que joga as suas convicções entre o objecto da

bondade ambígua da técnica, o objecto purificado, sedutor e incommunicante, e o objecto que admite o trágico, o isolamento e o conflito estrutural entre disfarce e autenticidade.

Um dos valores acrescentado desse processo de reactivação contemporânea será o facto do Merzbau se organizar entre dois extremos da topologia *unheimlich* da habitação, respectivamente o sótão e a cave. Kurt Schwitters entendeu o espaço como representação (o espaço como a imagem de uma produção) e como médium; através dessa metodologia reflectiu sobre a posse e o uso do espaço, a sua coisificação, numa perspectiva que ainda é válida na nossa civilização pós-industrial onde a sua escassez (a falta de espaço para viver) prevalece: a de responder poeticamente à necessidade concreta e premente de um abrigo, de uma “mortalha”.

O Merzbau reflecte sobre um desejo que a tecnologia de então e a de hoje não conseguiram (não puderam?) resolver: a produção de um recuo curativo com características egomórficas; Schwitters tornou, nesse sentido, a sobrevivência intramuros de “estar no mundo” num “*fazer mundos*” (Apud CRUZ, 1988).

Nesse trabalho, faz ingressar a ideia de arquitectura na alegoria histórica, na superstição e no universo intranquilo dos contos populares (onde predominam como penalidades mas também como provocações, o desvio e o erro). A arquitectura aparece em simultâneo como um *once upon a time* e um escondido, como a montagem de diferentes usos e apropriações do espaço e o depósito das partes não-históricas da produção do espaço. K. Schwitters problematizou a Arte, os seus desenvolvimentos desiguais, explorou a factografia, os mitos da Grande Alemanha, e acentuou as possibilidades anti-estéticas do jornalismo passional na tentativa de encontrar na atomização dos factos e produtos da experiência humana modos de *disrupção* do eterno presente.

É neste contexto que se explica o carácter simultaneamente aéreo e subterrâneo do Merzbau, a convergência que nele se manifesta entre as topologias da cave e do sótão, entre sepulcro e ressurreição, entre o natural e o mais-do-que natural.

A experiência física e psicológica da fantasmagoria, daquilo que se repete inúmeras vezes, que não cessa de reemergir, que deixa vestígios do seu regresso (o fragmento, o resíduo), a curiosidade mórbida pelo já vivido, pelo encontrado e o segredo, a negação da comunicação, da partilha de um código (que aqui adquire uma espessura arquitectónica, tornando-se um lugar específico do edifício, uma cavidade, uma reentrância, um armário escondido), são temas que potenciam o espaço do Merzbau. Essa topologia não tem apenas propriedades ligadas ao *retorno do reprimido*, funcionando também como separador antropológico em relação à natureza, ao mundo das coisas vivas. Cave e Sótão são as áreas onde uma camada de cimento impede a casa de tocar e de se dissolver na

terra e uma camada de telhas a fecha ao firmamento, ao incomensurável. Essas duas polaridades acentuam a finitude metabólica da casa, de qualquer casa.

KURT SCHWITTERS, ANTI-HERÓI DO MODERNISMO

Realizou a profecia de Rimbaud juntando palavras "acessíveis aos cinco sentidos".⁷

Moholy-Nagy sobre Schwitters.

Kurt Schwitters, foi um homem de bem apalhaçado, um elegante mas desajeitado émulo pequeno-burguês de Harold Lloyd, onde às boas maneiras se somava um culto aparentemente irracional do refugio, e que, como os seus contemporâneos (Os Futuristas de Marinetti a Boccioni [BANHAM, 1979, p. 183-184], Marcel Duchamp e a sua "Noiva", pintura de 1912, Francis Picabia e a sua "Parade Amoureuse", obra de 1917, ou Max Ernst no período da revista Die Schammade, 1920) concebia a máquina como uma antropogénese e admitia o livre-arbítrio, a emoção tipicamente humana, a vida psicológica como propriedades dos mecanismos e dos seus subprodutos (o lixo industrial e doméstico). "Artista dos pés à cabeça, possuído pela arte" (HOCH apud ADRIANI, p. 36), Kurt Schwitters pertenceu à secção de Hannover dos Dadaístas alemães mas fez também parte do grupo de artistas abstractos da mesma cidade juntamente com Domela, Vordemberge-Gildewart e Buchheister.

Inventor do princípio activo "Merz", combinação produtiva da recollecção vagabunda e dos caboucos construtivistas (a revolução estética errando optimista entre o baldio e a obra pública), K.S. foi assintomático no seu dadaísmo, não brandindo com alarde o cadáver da cultura ou a bancarrota social nem sendo muito claro de que lado se colocava; sempre se considerou um art believer não pretendendo quebrar os laços com a intencionalidade histórica da Arte. Richard Huelsenbeck duvidava, aliás, do dadaísmo de Schwitters e mesmo da sua capacidade em superar o paroquialismo do alemão de província. Baptizou-o injustamente de "Caspar David Friederich da revolução dadaísta" (BAILLY, p. 35). O próprio admitia em 1921 que Merz não era Dada; o seu programa artístico possuiria algum parentesco mas não era definitivamente a mesma coisa. Merz era inorgânico e mais praticante da concomitância do que do gregarismo anti-ars bellum dos berlinenses: "Schwitters move-se como uma Florence Nightingale. Ele tem um temperamento franciscano. [...] quer curar e colocar pensos, [...] é o enfermeiro do dadaísmo, [...] prefere a cola à tesoura." (ROTTERS, 1978, p. 158).

O seu temperamento complacente, a crença nas vantagens sociais da contemplação estética e na conversão do público burguês ao modernismo por

7. Apud, MOTHERWELL, 1981, p. xxix-xx.

via do escândalo mas também do hábito, constituiu-se num programa de acção. Ele organizava na casa onde residia em Hannover matinées de divulgação artística, promovendo palestras de activistas da vanguarda europeia (Arp, Doesburg, Haussman, Lissitsky), cantando poemas ininteligíveis para uma audiência heteróclita – nessas iniciativas prosélicas encontravam-se, segundo o testemunho de Hannah Hoch, “*amigos mas também inimigos curiosos e pessoas que Schwitters, graças à sua personalidade, tinha de certo modo obrigado a ocuparem-se com a sua concepção de arte. Eram não só directores de fábricas mas também um qualquer sapateiro remendão. Gostava imenso que os convidados contestassem essas matinées, podendo assim apresentá-los pessoalmente aos hannoverianos*” (HOCH apud ADRIANI, p. 45).

Kurt Schwitters é muitas vezes associado ao espírito show business dos primo-Dadas de Zurique, e de Tristan Tzara em particular, mas há uma profundidade poética, um desenlace de dúvida e de amargura nas antologias de *anacronismo* e de *metafísica* que são as combinações merzianas, que saltam por cima do beco sem saída do nihilismo tzariano. O *clown* Schwitters ainda ama e comove-se com a ideia de uma Arte Total (a Arte cobrindo numa sucessão sem fim todas as expressões da vida, da moda à alimentação, da poesia à literatura técnica, do olhar voyeurístico ao olhar introspectivo), ainda acredita no papel social e socializante do criador artístico, num papel que se desenrola com uma consistência subterrânea entre ausências e aparições. A arte ainda consegue ressuscitar no meio do refugio, reestruturar-se a partir do abandonado.

Num ensaio que assina para a exposição que K. Schwitters realiza na Modern Art Gallery em Londres (Dezembro de 1944), texto que resultou da visita ao atelier inglês de Schwitters, Herbert Read⁸ faz migrar essa cultura do rejeitado, para dentro de algo que toca no incomensurável, no incompreensível. Essa cultura onde prevalecem a montagem tosca e sem polimento, a superfície assimétrica, o imperfeito e o pulsional na collage, a composição desigual e incompleta e que Read define como possuindo traços místicos, notando que Schwitters “faz algo com as pedras rejeitadas pelos construtores” (READ apud LUKE, 2012, p. 238). Read observa com perspicácia que o uso recorrente por parte de Schwitters dos materiais normalmente associados ao desperdício, ao término da cadeia de produção e de consumo acentuaria essa propriedade imperativa da “realidade orgânica da arte”: a imprecisão (a anomia, a ausência de um nome e de uma finitude acrescentamos nós).

“[...] Podemos recomeçar”,⁹ dirá a Katherine Dreier, um K. Schwitters nunca desistente, numa carta enviada da Noruega no princípio do seu exílio sem retorno, e nesta *declaração de fé* como que nos enuncia a ontologia do seu processo: contemplar a perca como uma segunda oportunidade, como um novo início, como o regresso ao momento primordial; e o retalho, o fragmento, o

8. READ, Herbert, *Paintings and Sculptures by Kurt Schwitters*, London:1944, apud LUKE, Martin R., *Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters*, London: Art History, 35, 2, April 2012, p. 238.

9. “[...] Construo aqui um novo atelier; é o sinal visível que uma nova vida começa. Ela deve começar, só tenho cinquenta anos e nesta idade podemos recomeçar. Afinal de contas a vida é tão atroz que seria preferível não se ter nascido. Com esta premissa a vida torna-se suportável.” Kurt Schwitters, Lysaker 13 de Outubro de 1937. In BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Paris: Éditions Hazan, 1993, p. 148.

encontrado são como esse *ur*, esse primitivismo, se manifesta na modernidade. É nessa resiliência que o programa Merz pode ser interpretado como uma analogia visual do campo de saberes que Roland Barthes se propôs analisar no seu curso de seminários, *Comment Vivre-Ensemble* (1976-77). Campo de saberes que Roland Barthes integrou no conceito de *idiorritmia*. O termo é, explica-nos Barthes, uma conjugação de duas palavras gregas, *Idios* (próprio, particular) e *Rhythmos* (ritmo). É um pleonasma, já que a ideia de ritmo “é por definição individual”.¹⁰ Mas no texto barthesiano essa repetição serve para separar o indivíduo (o pensamento em acção, o inconsciente e o irracional do pensador) e o ritmo como forma cultural (num sentido nietzscheano, isto é, anti-humanista em que a cultura surge como a “violência de que o pensamento é objecto”;¹¹ a cultura como o momento em que o pensamento é obrigado a vestir-se, a civilizar-se, a tornar-se *paideia* ensino, formação): “[...] o ritmo tomou o sentido repressivo (veja-se o ritmo de vida de um cenobita ou de um falansteriano que tem que agir de quarto em quarto de hora) e tornou-se necessário acrescentar o termo *idios*.” (BARTHES, 2002, p. 39).

É um “género de vida” em que o sujeito encontra a sua maneira pessoal, o seu ritmo, para se integrar de um modo distante, fugidio “no código social”.¹² A idiorritmia “reenvia às formas subtis do género de vida: os humores, as configurações instáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em breve, o contrário mesmo de uma cadência fragmentada, implacável de regularidade” (BARTHES, 2002, p. 39). Entendemos melhor esta associação entre Merz e a ideia de *Idiorritmia* (o nem estar integrado e nem estar separado), ao lermos os testemunhos e os episódios apócrifos com que os seus contemporâneos desenharam a silhueta de K.S.

Valemo-nos aqui de Hans Richter que o descreve dentro e fora da imagem convencional do artista pequeno-burguês: “Viajava de país para país, levando consigo ensaios e enormes pastas, que continham as suas colagens, vendidas a 20 DM cada. Este homem, espontâneo, de dois metros de altura, sempre cheio de ideias inesperadas e duma actividade incansável era, por si só, um verdadeiro movimento dada.” (RICHTER, 1972, p. 12). [...] Os combates de Tróia não eram mais variados que um dia da vida de K.S. As colunas de Schwitters (a sua obra-prima) eram uma criação única e invendável. Eram tão difíceis de transportar, como de definir. No centro de uma peça vulgar, erguia-se uma enorme plástica abstracta em gesso que atingia o tecto, atravessava-o,¹³ para atingir os andares de cima, e continuava, até encher completamente as salas inferiores e superiores.” (RICHTER, 1972, p. 96-97).

Naum Gabo que o conheceu nos inícios da década de 20, provavelmente no período da sua chegada a Berlim em 1922, descreve-o nos seguintes termos:

10. BARTHES, Roland, *Comment Vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*, Paris: Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p. 33-34 e 36-39

11. BARTHES, Roland, Op.Cit., p. 39.

12. BARTHES, Roland, Op.Cit., p. 39.

13. Aqui segundo ELGER, Dietmar (Op.Cit., p. 142), Hans Richter exagera e fantasia as dimensões do Merzbau de Hannover, o projecto nomadizou-se e metastizou-se por outras partes da casa paterna mas por via de colunas, representantes dífieridos do corpo principal que era onde se solidificava o ethos do ambiente construído, John Elderfeld descreveu em planta a sala principal do Merzbau que não deveria exceder os vinte metros quadrados.

Costumávamos fazer longas caminhadas nos arredores de Hannover e nos seus bosques. No meio da mais animada conversa (K. Schwitters) parava subitamente e mergulhava numa contemplação profunda...Não se podia adivinhar o que o fascinava naquele pedaço de terreno insignificante. Então ele pegava em algo que acabávamos por discernir como um pedaço de papel com uma textura especial ou um selo ou um bilhete deitado fora, limpava-os cuidadosa e carinhosamente e exibia-o triunfante na nossa direcção; só então compreendíamos que esse pedaço de papel rasgado continha uma cor muito peculiar. (GABO apud LODDER, 2010).

Mas como nota a mesma Hanna Hoch, “a vida dos Schwitters dividia-se em duas formas extremas, a marcadamente burguesa e outra ligada à coluna Merz-Dada”.¹⁴

K. Schwitters foi também um diligente funcionário da Câmara Municipal de Hannover e um empenhado artista gráfico preocupado em encontrar clientes e encomendas incorporando-se nesse sentido na visualidade comercial e industrial¹⁵. No final da primeira guerra mundial já é um activista do modernismo alemão popularizado pelo seu poema nonsense Anne Blumme (1919) mas antes disso a sua obra pictórica era uma combinação mal-sucedida de neo-romântismo e de naturalismo serôdio.

Forçado ao exílio nos finais da década de trinta (1937), primeiro na Noruega e mais tarde na Inglaterra, K. Schwitters retomará essa pintura insípida, realizando paisagens e naturezas-mortas com o objectivo de subsidiar a sua precária existência económica.

Brassai afirmou ao sair do *atelier* de Mondrian que este pintava florzinhas para poder viver e queria viver para poder pintar linhas rectas; sobre Kurt Schwitters diríamos algo semelhante: ele prestava-se a muitos incómodos e aborrecimentos para poder construir o seu “cenóbio” onde numerosos instantes do quotidiano e o peso da memória se entrelaçavam.

14. Hanna Hoch, *Ibidem*, p. 36.

15. Cf. HEINE, Werner & HASTON, Annette, “Futura” without a future: Kurt Schwitters’ Typography for Hanover Town Council, 1929-1934 In *Journal of Design History*, Vol 7, Nº2 (1994), p. 127-140.

REFERÊNCIAS

- BANHAM, Reyner. *Teoria e Projecto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1979.
- BAILLY, Jean Christophe. *Kurt Schwitters*. Paris: Éditions Hazan. 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes. Tome II*. Paris: Gallimard. 1976.
- BUCHLOH, Benjamin. Richter’s *Facture* – between the synecdoche and the spectacle. In PAPADAKIS, Andreas, FARROW, Clare and HODGES, Nicola. *New Art – an international survey*. London: Academy Editions.1991.
- BOIS, Yve-Alain. Threshold. In BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *A User’s Guide to Entropy. October*. Vol. 78. (Autumn, 1996). p.p. 38-88.
- BRYANT, Gabriele. Timely untimeliness. In HVATTUM, Mary and HERMANSEN, Christian (Ed.). *Tracing Modernity – manifestations of the modern in architecture and the city*. London: Routledge. 2004.
- BRISBY, David. Walter Benjamin’s Arcades Project. In HVATTUM, Mary and HERMANSEN, Christian (Ed.). *Tracing Modernity – manifestations of the modern in architecture and the city*. London: Routledge. 2004.
- COLES, Alex. The ruin and the house of porosity. In COLES, Alex. (Ed.). *de-,dis-,ex. Volume 3. The Optics of Walter Benjamin*, London: Black Dog Publishing Limited.1999.

- CRUZ, Maria Teresa. Arte, mito e modernidade: sobre a metaforologia de Hans Blumenberg. In *Revista de Comunicação e Linguagens* no 6/7 Moderno/Pós-moderno. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Março de 1988.
- DICKERMAN, Leah. Merz and Memory. On Kurt Schwitters. In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for Advanced Study in the Visual Arts seminar papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- DIETRICH, Dorothea. The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column". In *Assemblage*. n. 14. (Apr. 1991).
- DIETRICH, Dorothea. *The collages of Kurt Schwitters – Tradition and Innovation*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press. 1993.
- FALGUÍERES, Patricia. Désœuvrement de Kurt Schwitters. In LEMOINE, Serge (Ed.). *Kurt Schwitters – Catalogue raisonnée*. Paris: CNAM-Centre George Pompidou. 1994.
- FIJALKOWSKY, Krzysztof. "Un Salon au fond d'un lac": The domestic spaces of surrealism. In MICAL, Thomas (Ed.). *Surrealism and Architecture*. London: Routledge. 2005.
- FKECKNER, Uwe. The real demolished by trench objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and "Verism". In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for advanced study in the visual arts seminar papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- FOSTER. Hal. A bashed ego: Max Ernst in Cologne In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for Advanced Study in the Visual Arts Seminar Papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- GAMARD, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau, The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press. 2000.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro. 2007.
- GOTZ, Adriani. *Colagens Hannah Hoch*. Lisboa: Fundação Gulbenkian. 1989.
- HEINWERNER & HASTON. Annette. "Futura" without a future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town council, 1929-1934. In *Journal of Design History*. Vol 7. Nº2 (1994).
- HILL, Jonathan. *Actions of architecture: architects and creative users*. London: Routledge. 2003.
- HOCH, Hannah. In ADRIANI, Gotz, *Documentação biográfica* no catálogo da exposição *Colagens Hannah Hoch*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.
- KELLEY, Jeff. *Introduction to Allan Kaprow's Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press. 1993.
- KLEINMAN, Kent. Archiving/Architecture. In BLOUIN J.R, Francis and ROSENBERG, William (Ed.). *Archives, documentation and institutions of social memory: essays from the Sawyer seminar*. Michigan: The University of Michigan press. 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 1994.
- LODDER, Christina. *Naum Gabo as a Soviet Emigré in Berlin*. London: Tate Papers, Issue 14, October 2010.
- LUKE, Martin. Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters. London: *Art History*. 35. 2, April 2012. p.p. 234-251.
- MOTHERWELL. Robert. *The Dada Painters and Poets – an Anthology*. Cambridge Massachusetts: The Harvard University Press. 1981.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube*. Berkeley: University of California Press. 1999.
- RICHTER. HANS. O dadaísmo de 1916 a 1966. In *Dada 1916-1966 – documentação sobre o movimento dadaísta internacional*. Lisboa: Instituto Alemão, 1972.
- ROTTERS. Eberhard. Kurt Schwitters et les années vingt à Hannovre. In PONTUS, Hutten (Ed.). *Paris-Berlin, 1900-1933*. Paris: CNAM-Centre Georges Pompidou. 1978.
- SUDHALTER, Adrian. Kurt Schwitters and the Museum of Modern Art, 2007, artigo retirado do site do Museu Sprengel (www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/) em 15 de Março de 2013.
- TAFURI, Manfredo. *Projet et utopie*. Paris: Dunod. 1979.
- TARABOUKIN, Nikolai. *El último cuadro, del caballete a la máquina/por una teoria de la pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1977.
- TEYSSOT, Georges. *Da Teoria de Arquitectura: Doze ensaios*. Lisboa: Edições 70. 2010.
- TZARA, Tristan. *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion. 1975.

Pedro Filipe Pousada

Artista plástico e professor no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (FCTUC), Portugal, e do Doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da mesma universidade. Obteve mestrado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2002) e doutoramento em Arquitectura na FCTUC, Universidade de Coimbra (2010).

