

TEXTOS

Pedro Pousada

O Merzbau: a interpretação do mundo como uma forma viva sem causas primeiras

Resumo

Este artigo dá prosseguimento ao artigo "O Merzbau como sepultura do eu logocêntrico: um eu que grita torna-se espaço", publicado na revista *Porto Arte*, número 34, 2015, apresentando considerações sobre 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.

Palavras-chave

Merzbau. Kurt Schwitters. Modernismo. Arte. Arquitetura.

No artigo anterior, *O Merzbau como sepultura do eu logocêntrico: um eu que grita*¹ torna-se espaço, (em *Porto Arte* n. 34), debruçamo-nos sobre o trabalho e a personalidade de Kurt Schwitters, figura central do modernismo alemão da década de vinte do século XX, e focamos a nossa atenção no seu projecto de vida, o Merzbau, *environment* autobiográfico estabelecido na casa da sua família em Hannover. Esta segunda parte surge como uma extensão dessa análise, onde se problematizam a génese, as diferentes possibilidades semânticas, as dissociações entre forma e conteúdo que caracterizam essa famosa e estranha acumulação de fragmentos espaço-temporais.

A economia interna do Merzbau comunica-nos a acção de ideologias diferentes sobre a produção e o consumo da arte; sobre a conservação da arte como a aparência de uma totalidade ou a sua dissipação como uma duração. Nas diferentes fases do seu interior manifestam-se noções de gosto divergentes de que a natureza de depósito e de presépio que domina a década de vinte ou a de arquitectura-escultura da década de trinta constituem distintas configurações espaciais; esta obra/experiência é, por isso mesmo, um caso de estudo nuclear para se abordar o problema da inovação e do hábito no campo modernista.

Sendo, nas palavras de Yves-Alain Bois, “a invasão entrópica por excelência”² o Merzbau expõe o modernismo aos problemas do bolor e da eternidade, acentuando os processos de homogeneização entre ruína (o anacronismo do regresso adâmico que no modernismo se coloca como uma contracção adversária do sempre igual quotidiano) e superego (a auto-perfeição como guia para um “ser de novo”), específicos das concepções modernistas do sujeito criador.

Irónico na sua improdutividade e no seu desprezo pela obra de arte acabada e prosélito na visão redentora do novo, ele, o criador moderno, coloca-se como um agulheiro no fluxo entre o passado e o presente, interferindo nas relações entre os dois ora acentuando o que no presente, a tecnologia, sai para fora do mesmo de sempre, a tradição, ora incorporando a tecnologia, o seu arcaísmo prematuro e o seu desenvolvimento desigual, na técnica da memória, no voltar a fazer de novo, que é a tradição.

É nesse sentido que as inversões da *collage* dadaísta de Hannah Hoch, Raoul Hausmann e de Jean (Hans) Arp, a cultura bauhausiana (sobretudo a do ciclo Gropius-Hannes Meyer em que Moholy-Nagy também desempenhou um

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 os usos de estilo brasileiros estão aplicados apenas parcialmente.

1. “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, Dorothea. *The collages of Kurt Schwitters: tradition and innovation*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1993, p. 206.

2. BOIS, Yve-Alain, *Threshold*. In BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *A User's Guide to Entropy, October*, Vol. 78. (Autumn, 1996), p.55.

papel importante), o neo-plasticismo holandês de Van Doesburg, J.J.P.Oud e mesmo o construtivismo tatlinesco;³ que todos os *Kunstismus* do modernismo heróico, encontram a sua casa comum no ambiente do Merzbau. Kurt Schwitters revisitou e reinterpretou muitos aspectos das parábolas arquitectónicas do poeta Paul Scheerbarth, do arquitecto Bruno Taut⁴ e do grupo Glaserne Kette (1919-1920) em particular a reactivação que o Expressionismo faz do conceito de Gesamtkunstwerk.

Não será desprezível referir que 1927 – ano em que o projecto de K. Schwitters consolida a sua identidade de compartimento e de escultura – é, também, o ano em que na exposição Deutsche Werkbund de Estugarda dezassete arquitectos maioritariamente de origem germânica (Mies, os irmãos Taut, Behrens, Gropius, Hilbersmeier, Poelzig, entre outros) com um convidado de excepção, Le Corbusier, projectam e constroem em Weissenhoff um showroom da habitação moderna constituído por 21 edifícios e sessenta habitações. Foi com certeza significativo o impacto desta experiência na imaginação dos modernistas interessados nas relações entre a esfera do vivido e do estético e em particular na de Kurt Schwitters que conhecia pessoalmente a grande maioria dos arquitectos intervenientes. É, aliás do ano anterior o número 18/19 da revista *Merz* (1923-1932) dedicado à Nova Architectura, Neu Architektur, que constitui com o número 8/9 *Nasci* de 1924 dois momentos de afirmação e extensão, por via editorial, da cultura plástica construtivista no panorama artístico europeu.

Kurt Schwitters⁵ insere-se numa visão também partilhada pelos seus amigos e cúmplices El Lissitzky (*Merz-Nasci*, 1924) e Adolf Behne (*Biologie und Kubismus*, 1915) em que uma concepção científica da forma e o elogio da máquina são apenas parte de um todo onde prevalece, sobretudo a partir da década de vinte, a visão de que esta nova forma/transformação da matéria/cubomorfização do espaço é um prolongamento do mundo natural e não a sua rejeição.

O estudo desenvolvido por Gwendolen Webster a partir da colecção de referências dos contemporâneos e visitantes de Schwitters (Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Hanna Hoch, Kate Steinitz, Sophie Koppers, Wassily e Nina Kandinsky, Max Ernst), confirma o carácter quotidiano e expressivo de uma dialéctica entre posse (a acumulação de bens, o direito de propriedade, o poder patriarcal) e privacidade (a acumulação de segredos, de contratos e de dominações).

Por um lado é um processo subjectivo de recollecção-acumulação-construção que converge num objecto *simbiótico*. Em cada rectificação, adição, colagem e sobreposição destaca-se, complica-se o determinismo fortificado do nº 5 da *Waldhausenstrasse*. Mas por outro lado é uma obra migrante no interior do próprio edifício nos primeiros quatro anos, 1923-1927, de residência em Hannover. O “*horror do vazio*”, que, segundo Gwendolen Webster, é uma das

3. Não terá sido despidianda a visita que K. Schwitters fez em 1922 com El Lissitzky à Primeira Exposição Russa na Galeria van Diemen em Berlim, nem a sua presença na *assembleia magna* dos dados e construtivistas em Weimar ou o plano gorado de uma viagem à URSS em 1925 com Theo van Doesburg.

4. A publicação em 1923 do seu projecto maquete, *Schloss und Khatedrale mit Hofbrunnen* (1921), na revista de Taut, *Fruhlicht*, e a correspondência com Adolf Behne, são, aliás, sintomas dessa ligação.

5. Cf. GAMARD, Elizabeth. Kurt Schwitters *Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York: Princeton Architectural Press, 2000, p.189.

forças motrizes do Merzbau realizou-se sempre numa situação tensa de falta de espaço.

No claro-escuro das cavernas o descanso curativo, o anonimato, o segredo da presença associa-se à eminência da extinção, à falência orgânica do Eu, à sua atomização em pó. O Merzbau aparece então como a parte visível desse atomismo, como o monumento moderno ao lento esboroar do grande transcendente (o Ser supremo) e da totalidade unificadora (a ordem social); este monólito feito com *a lama do céu da cultura*, este objecto da cultura de crise é em si mesmo o produto acabado da condenação à separação de todas as actividades humanas. Viver em liberdade e ao mesmo tempo mascarar-se, abrir as portas e ao mesmo tempo resguardar-se parecem ser companheiros antitéticos no ateliê hannoveriano.

A mecânica interna do Merzbau desencadeia como o assinalamos no início deste artigo proposições e interpretações divergentes. Um *environment autobiográfico*, uma colagem tridimensional onde se contrastavam duas instâncias – a obra como processo e fragilidade ontológica e como síntese da diversidade criativa; diversidade que é também proporcionada pela oposição conceptual entre duas formas arquitectónicas presentes no Merzbau: a *caverna* e a *torre*.

O invólucro invasivo da caverna é também o arquétipo de dois espaços-momentos essenciais da vida humana, o útero materno e a sepultura, o nascimento e a morte. A torre é um elemento arquitectónico recorrente nas lendas medievais onde surge como exemplo da prisão aérea mas também do sonho de imortalidade. Estes dois corpos arquitectónicos essencializam também a presença de dois *Eu* (Ich) no edifício transformado. O *Eu* da auto-imagem consciente, racional e intencional (exposto claramente por K. Schwitters no seu *Ich und meine Ziele* (1931) – Eu e os meus projectos), de um *Eu* em que o burguês-artista-clown tem consciência e respeita os limites horários do seu disfarce e do seu exotismo e um segundo *Eu*, que se esconde na caverna, que se vira do avesso sem perspectivas nem vontade de regresso: o do “*retorno regressivo à irresponsabilidade social da infância*”. Este segundo *Eu*, que faz uso da linguagem não-verbal e do mimetismo, que sobrepõe a palavra-som à palavra-sentido, a imagem não-objectiva à imagem-narrativa; que confronta, interrompe e sabota a auto-imagem humanista, esse *Eu* é a soma de “*um fazer de conta* (com) *um fazer sempre de novo*”. Um fingir e um repetir⁶ que presepificam a deterioração orgânica da memória e o esforço para contrariar a doença do esquecimento, para lembrar, para fixar através de uma montagem ao mesmo tempo maravilhosa e dolorosa a ausência, a experiência genuína (de amizade, de comunhão artística e existencial, de amor paternal) mas irremediavelmente passada.

O acento negativo e a incredulidade moralista com que Alexander Dorner, o “*principal promotor das vanguardas artísticas da Alemanha de Weimar*”⁷

6. Kurt Schwitters sabe através do seu trabalho gráfico que o mundo da racionalidade técnica, o mundo burguês não tolera estas derivas, que observa a desinibição, a incontinência social com descrença e suspeita.

7. FALGUIÈRES, Patricia, op. cit., p.152.

destaca o projecto de Kurt Schwitters⁸ como antítese conceptual do racionalismo geométrico e *para-arquitectónico* dos *Prounraums* e do *Cabinet des Abstraits* de Lissitsky serve, como observaremos mais adiante, para ilustrar a análise que Patricia Falguières faz do Merzbau como colecção e não como construção. Para o nosso estudo esta regressão, o voltar a ser criança, não só não possui esse carácter de um *Eu* doente e descontrolado como transporta-nos para uma hipótese que associa a gestação do Merzbau à “transformação da experiência comovente em hábito”⁹ A nossa proposição é amplificada por algumas das observações que Walter Benjamin fez, num texto de 1928 (*O brinquedo e o jogo*) em torno do *mundo interminável do brinquedo* e do *duplo sentido dos jogos alemães*.

Leah Dickermann¹⁰ recorda que a primeira *Merz-saulen* (coluna Merz) erguida em 1923 ainda como objecto autónomo era encimada pela recordação de uma experiência trágica, talvez a mais dolorosa das experiências humanas, a perda de um filho; a máscara mortuária do primeiro filho de Schwitters, ainda que surja como um ícone anónimo (Patricia Falguières, por exemplo regista-o como uma cabeça de boneca) que depressa desaparecerá sob novas imagens e objectos, poderá ser a *imagem* totémica que fez com que Schwitters quisesse lembrar-se de tudo, guardar tudo, tornar a habitação na “*forma irreconhecivelmente petrificada*” das pequenas felicidades e dos grandes desgostos.

Esta cripta que invade e coloniza uma morada burguesa desde a sua cisterna subterrânea até ao sótão é para Dietmar Elger¹¹ uma potência com qualidades arquitectónicas. Qualidades que são percebidas não só formalmente (ocupação espacial) como ao nível metodológico, ao nível do processo construtivo; há, observa, uma distribuição parcimoniosa do necessário e do acessório, da intimidade e do público, do belo e do feio, do explícito e do incomunicável.

A tese de Dietmar Elger vai no sentido de que a concavidade explosiva (no sentido de excrecência) produzida por Kurt Schwitters implicou também e de uma forma persistente o interesse por uma arquitectura integrada em que a acção maçónica, individualizada e artesanal participasse num projecto supra-individual; haveria no Merzbau, por influência do pensamento estético e da plasticidade enunciada pela arquitectura expressionista, o “*gótico do deus assasinado*” como lhe chama Gabriele Bryant,¹² em particular a *Glashaus* (1914) de Bruno Taut ou também a ideologia e a obra arquitectónica de Peter Behrens, uma valorização nostálgica e vagamente ética do espírito da *gesamtkunstwerk*, da transformação estética da vida quotidiana e do espaço de afirmação dessa vida, a cidade e a habitação.

Patricia Falguières,¹³ por seu lado, disputa a possibilidade de se tornar inteligível este “*dédalo de estruturas sobreimpressas*” através do léxico arquitectónico e da espacialização euclidiana e logocêntrica que lhe serve de apoio.

8. Diz-nos ele que no *Merzbau* “a livre expressão de um eu desprovido de qualquer controle social ultrapassou o limite entre sanidade e loucura [...] uma espécie de odor fecal filtrava-se, uma recaída doentia e contagiosa na irresponsabilidade social da infância que brinca com os detritos e a porcaria”. Referido por FALGUIÈRES, Patricia. In *Kurt Schwitters: catalogue raisonnée* (concepção de Serge Lemoine). Paris: CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p. 152.

9. BENJAMIN, Walter, *O brinquedo e o jogo: notas à margem de uma obra monumental*. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.176.

10. DICKERMAN, Leah, *Merz and Memory: on Kurt Schwitters*. In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Washington: Center for Advanced Studies in the Visual Arts of the National Gallery of Art, 2005, p.p.114-115; Dickerman atribui a John Elderfield a identificação da máscara mortuária.

11. ELGER, Dietmar, *Merz ou dada?* In *Kurt Schwitters: catalogue raisonné* (concepção de Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p.145.

12. C.f. BRYANT, Gabriele. In *op.cit.*, p. 165.

13. FALGUIÈRES, Patricia, *Désœuvrement de Kurt Schwitters* In *Kurt Schwitters: catalogue raisonnée* (concepção de Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p. 152.

Estamos, insiste, perante um *palimpsesto* com todas as implicações simbólicas e conceptuais que lhe são inerentes. Um interior excrescente de “tesouros ridículos, obscenos, irrisórios, de materiais esquecidos, caducos” que catastrofiza a hipótese de uma sistemática, de um plano. Na sua perspectiva a proliferação arborescente, aludida por Hans Richter, não mimetiza a arquitectura gótica. O Merzbau não é um envelope mas um processo, não é uma estrutura unitária mas um relicário que procede de inúmeras estratificações. P. Falguières chega a utilizar a expressão o *Merzbau alimenta-se*, expressão que lhe sobredetermina a condição de organismo omnívoro.

Dorothea Dietrich no seu texto *The fragment reframed: Kurt Schwitters's Merz Column*, desenvolve o argumento de que a *composição descontínua de fragmentos* que Schwitters baptiza originalmente como coluna é uma analogia simbólica da transformação histórica do reino coeso, inquebrável da cultura (a *Kultur* de Spengler) na experiência incompleta, abstractizante e materialista da civilização.

Este *cefalópode* inicial polissémico, é um esforço continuado, organizado e consciente, diz-nos ela, para superar o processo de fragmentação, a devastação da memória, a crescente estranheza e anonimato da experiência individual que afecta a vida humana no período da modernização. Antinomia da coluna como elemento arquitectónico – a *coluna Merz* não segura, não apoia, não representa metonimicamente a totalidade – ela é mesmo assim o esforço por vezes irónico em reclamar ao nível pessoal, ao nível da subjectividade individual uma posição no mundo dos homens, em reclamar, insiste Dorothea Dietrich, uma totalidade pessoal num mundo que tem como imagem mais poderosa o disparate de uma forma descentrada, sem ordem e sem estrutura.

O refinamento da forma e a essencialização *construtivista* do Merzbau (integração de espelhos e variação nas fontes de luz, redução da gama cromática ao branco) que nos testemunham as fotografias mais conhecidas desse projecto realizadas por Wilhelm Redemman pertence a uma fase final de ocultação e epidermização das camadas que fizeram a história da *Catedral da Miséria Erótica*.

Este aparente *regresso à ordem*, a um sentido de unidade tem pelo menos duas leituras. Uma, talvez a mais imediata relacionar-se-á com o ambiente político alemão dos anos 30, a morte política da república de Weimar com a nomeação de Hitler para chanceler da Alemanha e a declaração de guerra que o novo Reich faz às várias minorias que povoavam a sociedade alemã, entre elas a dos modernistas. Neste contexto de miserabilização e criminalização do modernismo esta nova epiderme serviria de couraça; o Merzbau apareceria como uma crisálida invertida, que nunca se abriria e cuja beleza e mistério seriam escondidos de uma sociedade que apenas desejaria reificá-lo senão expô-lo violentamente como uma aberração da cultura humana.

É necessário abrir um parenteses para tentar compreender o incompreensível: a permanência de Schwitters na Alemanha Nazi durante 4 anos. O recolhimento artístico possuía para K. Schwitters a mesma qualidade antropológica do recolhimento religioso:¹⁴ a arte era o lugar onde as ideologias não entravam, ficavam à porta e os homens que na multidão se dividiam entre camaradas e inimigos passam a ser apenas homens (GAMARD, 2000, p. 27-30).

Esta concepção escapista, a arte como um refúgio, como um *templo* fechado às amarguras e violências da História, acumula suficiente diletantismo e ingenuidade mas não explica nem justifica que K. Schwitters conseguisse ignorar os sinais do incêndio do Reichstag (Fevereiro de 1933) orquestrado pelos fascistas alemães que levariam às medidas securitárias e à proibição da actividade política (Decreto do Incêndio do Reichstag, Fevereiro de 1933); que conseguisse superar o fim da Bauhaus, então remetida para Berlim, em Abril de 1933 e portanto o fechar de portas da dimensão pedagógica do modernismo; e que a queima de livros pelos estudantes nazis da Universidade de Humboldt na Franz Joseph Platz em Berlim, em Maio do mesmo ano, o início da purga literária contra o “espírito anti-germânico” que levaria à destruição de dezenas de milhares de títulos da cultura universal não lhe chegasse para convence-lo do pior; ou que não observasse a segunda parte do aviso de Heinrich Heine (“onde se queimam livros muito em breve se queimarão pessoas”) a espelhar-se nas leis anti-semitas (as leis de Nuremberga emitidas em Setembro de 1935) que tornaram num país ocupado todos os domínios do quotidiano alemão; que não se inquietasse com a fuga precipitada de praticamente toda a intelligentsia (os intelectuais votavam com os pés); que tivesse notícias dos saneamentos políticos e racistas na administração pública e no ensino que esvaziavam a Alemanha da sua consciência crítica, com a germanização da cultura, com a proliferação dos espectáculos e festivais de massas que reabilitavam velhos mitos e davam uma escala verosímil, agressiva e predadora, à utopia do *lebens raum* onde se fortificou a aliança do revanchismo prussiano com a pequena-burguesia anti-semita e anticomunista. O sistema de crenças de Schwitters blindou-o extraordinariamente contra este mundo asfixiante, virado do avesso. O mundo do terrorismo tornado Estado e dos Mack the Knife que a Grande Guerra legara às cidades alemãs, erguia-se diante dos seus olhos mas Schwitters ainda conseguia ir de férias para a Noruega como Alfred Barr o testemunhou quando em 1935 o visitou em Hannover e não o encontrou; a sua resiliência não o impediu contudo de sentir a máquina de guerra nazi a fazer tiro ao alvo sobre a sua geração.

As hesitações e inércias de Schwitters são parcialmente explicadas mais tarde pela viúva de Moholy-Nagy¹⁵ que descreve um jantar bizarro a que K. Schwitters, e Moholy-Nagy, teriam sido convidados a estar presentes por Marinetti então em visita oficial à Berlim Nazi; nesse banquete que serviria para

14. Sobre a transformação da Arte numa “forma secular de crença”, condição que se estendeu à época modernista consulte-se KRAUSS, Rosalind, *Grids, October*, Vol 9 (Summer 1979), Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 54.

15. Apud MOTHERWELL, Robert. *The Dada Painters and Poets- an Anthology*. Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Press, 1981, p. xxix-xx.

homenagear Marinetti postulavam, à exceção de Hitler, todas as eminências do Partido Nazi (Goebbels, Goering, o gordo Rohm (chefe das S.A. e já com os dias contados), Rudolf Hess, o ex-expressionista Gerhart Hauptmann que ela descreve como uma versão pífia e em gesso de Goethe, o Presidente da Universidade de Berlim entre outros dirigentes do folclore político-ideológico nazi); conseguimos imaginar o bufónico Schwitters, o poeta de Anne Blume, sentado à mesa com estes personagens? Segundo Sybil M.-Nagy, Schwitters ter-se-ia embriagado e feito uma triste figura apelando a que o deixassem ser quem sempre fora (“Sou ariano – o grande ariano MERZ; posso pensar em ariano, pintar em ariano, cuspir em ariano”, argumentará em desespero de causa, “Vocês não me vão proibir de MERZar a minha arte MERZ, pois não?”). A data tardia da sua saída da Hannover nazificada prende-se, concerteza, com a soberania umbilical que o seu casulo-crípta MERZiano, o seu *portfolio* intransportável, tinham sobre a sua imaginação quotidiana.

K. Schwitters manter-se-á pouco tempo após este incidente em Hannover fugindo precipitadamente com o seu filho Ernst para a Dinamarca e instalando-se pouco tempo depois na Noruega. O motivo fora aliás o facto de Ernst, então envolvido em actividades anti-fascistas, ter sido interpelado para comparecer nas instalações locais da Gestapo para prestar declarações (o que normalmente significava a detenção sumária).

Mas de qualquer forma é inescapável que K. Schwitters foi outro dos recrutados forçados que elencaram, a exposição/manipulação realizada em 1937 pelo fascismo alemão para humilhar os artistas e intelectuais de vanguarda: o *Entarte Kunst* (Arte degenerada); o evento decorreu primeiro em Munique e depois em Berlim com longas filas de visitantes incrédulos e curiosos; imagine-se o que, aos quarenta e seis anos, não terá sentido o bom burguês Schwitters, “gozando o rendimento estável dos seus bens imobiliários e do seu trabalho tipográfico” habituado às compensações sociais do choque (a publicidade, o prestígio junto da vanguarda, a inveja do pequeno-burguês) perante a sua participação involuntária nesse famigerado *Luna Park* da propaganda anti-modernista do III Reich. Terá provavelmente achado irónico o facto de ser exposto ao lado de artistas cujas obras estimava, ou não, e de outros que se recusariam em diferentes circunstâncias, caso lhes fosse proposto, de comparecerem na mesma exposição que ele, mas o que terá prevalecido terá sido a consciência de um fim. O propagandista Merz deixará de heroificar publicamente o *nonsense* quando percebe que a reacção ao seu comportamento mudara radicalmente: o Reich de Mil Anos fizera curto-circuito no itinerário que caracterizava a hostilidade crónica das autoridades weimarianas às iniciativas modernistas – o arresto das obras expostas e publicadas, a censura, a invasão da polícia, a ida a tribunal, a condenação e o pagamento de uma caução ou multa. O modernista

descobre que se transformou, de facto, num inimigo do Estado e que o seu novo rótulo, *artista degenerado*, cola-se à sua pele como uma condenação à morte (social e, também, física). Para a Alemanha do *Triunfo da Vontade* (Leni Riefenthal, 1935) o Modernismo é um metabolismo que desconstrói, que retarda a homogeneização ideológica e histórica dos alemães, que contraria a hipertrofia da sociedade numa horrível monada rácica. É por isso, que para o nazismo, o modernista não representa nem alguma vez representou os valores da verdadeira revolução estética (que fala e pensa em alemão) nem é bem-vindo a um campo da realização estética em que os objectivos políticos se transformam na “*mais artificial de todas as obras artísticas*”.¹⁶ Para os ideólogos da Direita radical alemã, o modernista nunca fora *Vorschein* (*antecipação estética*), ele não devia ser engrandecido pelos seus contemporâneos mas a sua influência no mundo dos vivos devia ser corrigida de forma peremptória: excisar o presságio modernista perseguindo, vigiando, internando os seus activistas mais coriáceos e carismáticos e, quando chegasse a hora política para esse expediente, eliminá-los.

Uma segunda leitura acerca da “purificação” (decantação seria talvez mais apropriado) do Merzbau indica-nos que K. Schwitters foi um construtivista tardio (nos anos trinta o fôlego teórico-prático do construtivismo já possuía os timbres empíricos do produtivismo e do factografismo) que decidiu resolver o esgotamento quer do processo metodológico quer da forma resultante incrustando-lhes um revestimento cubomórfico. A linguagem do disparate estava consolidada, guarneçada, agora havia que estucá-la, protegê-la ou negá-la. Depois de imitar as crianças que colecionam os mais inverosímeis e insignificantes objectos como peças essenciais da sua vida, depois do jogo infantil e ingénio de acumulações, de estórias improváveis, depois das colunas, vão e arcos de detritos, de objectos encontrados, de objectos obsoletos, de objectos de desejo e de inestimável carinho simbólico, chega a hora da amnésia induzida, do ocultamento, do apagamento; podíamos sugerir que, depois da despreocupação libertária, quase anarquizante onde origem e finalidade são elementos obscuros, indefinidos, indeterminados, chega a hora temível das convenções sociais, da vergonha, da aprendizagem, da punição, a hora em que esta casa arborescente, esta superfície de muitas peles e muitos órgãos tem que esconder¹⁷ a sua inutilidade social, a sua disfuncionalidade o seu carácter órfão num mundo material repleto de coisas e de actos demasiados sérios e temíveis.

Talvez fosse o culminar lógico, o epílogo necessário para que este autêntico *troféu hipertrófico* (o termo de Max Ernst faz aqui muito sentido: os restos recolhidos no *campo de batalha* quotidiano desenvolvem-se como uma totalidade incontrolável) sepultasse na escassez poética do seu vazio os contornos primitivos, primordiais, irracionais de um Eu que a vida burguesa inibia, proibia

16. BRYANT, Gabrielle, *op.cit.*, p.158.

17. Esta é também uma hipótese de leitura proposta por O'DOHERTY, Brian, *Inside the white cube*, Berkeley: University of California Press, 1999, p. 45.

e punia. O Merzbau é a encarnação heteronómica tornada arquitectura para não ter que responder às leis sociais.

O organicismo do Merzbau antecipa o estado de descrença que dominará a actividade artística do pós-guerra, a permanência do signo artístico como experiência do natural e do trágico, como crise entre a inclinação clássica para a organização e a mecanização do impulso criativo (ou no racionalismo de Mondrian e do purismo estético europeu, a *“unidade entre a expressão de conteúdo e a sua aparência”*) e a obsessão romântica pela expressão, pelo gesto como *“libertação simbólica de forças inconscientes.”*¹⁸ A arte já não surge, ao contrário do corolário primo-modernista, como consciência estética da tecnologia e da ciência.

POST-SCRIPTUM: KDE CIRCA 1931

O nome KdE (catedral da miséria erótica) é uma simples denominação. Não respeita ao seu conteúdo mas partilha o seu destino como todas as denominações: por exemplo Dusseldorf já não é mais uma aldeola e Schonpenhauer não é um bêbado.

Pode-se dizer que KdE é a síntese, numa forma pura, e com algumas excepções, de todas as coisas importantes ou não, realizadas por mim nos últimos sete anos da minha vida mas para onde se esgueirou uma certa forma literária. Ela tem por dimensões 3,5 x 2 x 1 m e possuía, ao princípio, uma imensa instalação eléctrica que foi destruída por um curto-circuito: em seu lugar encontram-se, agora, por toda a parte pequenas luzes de Natal que fornecem à construção e ao seu verniz uma claridade própria dos lugares obscuros; mas estas luzes não fazem parte integrante da composição. Mas de qualquer modo quando estão acesas as luzes emprestam ao conjunto a aparência de uma árvore de natal ao mesmo tempo irreal e iluminada.

[...] Todas as grutas caracterizam-se por compostos essenciais e de origens variadas: Naquele sítio encontramos o tesouro dos Nibelungen com todas as suas maravilhas brilhantes, o castelo de Kyffhauser com a sua mesa de pedra, a gruta gotheana com uma perna de Goethe servindo de relíquia acompanhada de lápis usados até ao fim pela poesia; a cidade da união pessoal tendo sobre ela a sombra de Brubswick-Lunebourg com casas de Weimar realizadas por Feininger e a sigla da cidade de Karlsruhe cujo projecto foi realizado por mim; a gruta sádica onde repousa o corpo atrozmente mutilado de uma jovem rapariga merecedora de lamentos; uma gruta colorida de tomates e de ricas oferendas; a região do Ruhr com a sua verdadeira linhagem e o verdadeiro coque da fábrica a gaz; a exposição de arte com pinturas e esculturas de Michel-Angelo e minhas e cujo único visitante é um cão com trela; a cabeça de um cão com toilletes e o cão vermelho, à esquerda o órgão que devemos tocar para que ele cante “doce noite, santa noite”, dantes ele tocava “venham meus pequeninos”; o inválido de guerra a dez por cento com a sua filha que já não tem cabeça, mas que ainda se aguenta bem; Mona Haousmann, composta por uma

18. BUCHLOCH, Benjamin, *Richter's Facture: between the synecdoche and the spectacle*. In PAPADAKIS, Andreas; FARROW, Clare; HODGES, Nicola. *New Art: an international survey*, London: Academy Editions, 1991, p.191.

reprodução da Mona Lisa com o rosto colado de Raoul Haousmann o que a fez perder por completo o seu sorriso estereotipado; um bordel com uma dama de três pernas concebida por Hannah Hoch, e a grande gruta do amor.

(Kurt Schwitters in *Merz* n. 12, 1931)

REFERÊNCIAS

- BAILLY, Jean Christophe. *Kurt Schwitters*. Paris: Éditions Hazan, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Tome II. Paris: Gallimard, 1976.
- BUCHLOCH, Benjamin. Richter's Fracture: between the synecdoche and the spectacle. In PAPADAKIS, Andreas; FARROW, Clare; HODGES, Nicola (Ed.). *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*, v. 78. (Autumn, 1996), p. 38-88.
- BRYANT, Gabriele. Timely untimeliness. In HVATTUM, Mary; 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; 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.). *The Optics of Walter Benjamin*. *de-,dis-,ex-*, v. 3, London: Black Dog Publishing, 1999.
- CRUZ, Maria Teresa. Arte, mito e modernidade sobre a metaforologia de Hans Blumenberg. In *Moderno/Pós-moderno. Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 6/7, 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.
- FALGUIÉRES, 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.
- HEINE, Werner; HASTON, Annette. "Futura" without a future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town council, 1929-1934. *Journal of Design History*, v. 7, n. 2, 1994.

Textos

- HILL, Jonathan. *Actions of architecture: architects and creative users*. London: Routledge, 2003.
- 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 ; 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.
- LUKE, Martin. Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters. London: *Art History*, v. 35, n. 2, April 2012, 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. Disponível em: <www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- TAFURI, Manfredo. *Projet et utopie*. Paris: Dunod, 1979.
- TARABOUKIN, Nikolai. *El último cuadro: del caballete a la máquina: por una teoría de la pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- TEYSSOT, Georges. *Da Teoria de Arquitectura: Doze ensaios*. Lisboa: Edições 70, 2010.

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).