



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

KURT SCHWITTERS
VANGUARDIA Y PUBLICIDAD

2014

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



9 788470 756221

KURT
SCHWITTERS

linfst
Dörflinger
NOK

Kofst
1,50 Mark

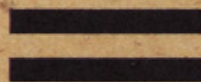
KURT
SCHWITTERS

VANGUARDIA Y PUBLICIDAD

EINGEFÜHRTER
FIRMEN IM IN- UND
AUSLANDE

MERZ

ENTWÜRFE
ZEICHNUNGEN
KLISCHEES
TEXTE
TYPOGRAPHIE
IDEEN



**WERBEZENTRALE
KURT SCHWITTERS**

HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5

WERBE-ZENT

E GUTE REKLAME IST BILLIG

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH
PALMA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA



DADA SOIRÉE

PROGRAMME

HUUSZAR 1923

BINNEN HOF

8

DADAS OF THE Tê

INLEIDING DOOR THO VAN DOESBURG

GROSSEN LOR REICHEN REVOLUTION

in EVON DOOR KURT SCHWITTERS

PACZE

Dichte von ABSTRAKTE

LyRIK bis zum URL

KURT SCHWITTERS

BANALITÄTEN

SIMULTANE Tisch-MECHANI-K

door HUSZAR

TREMARQUE DE LA BÊTE

**UND ALS SIE IN DIE TÜTE SAH
DA WAREN ROTE KIRSCHENDRIN
DA MACHTE SIE DIE TÜTE ZU
DA WARDIETÜTE ZU.**

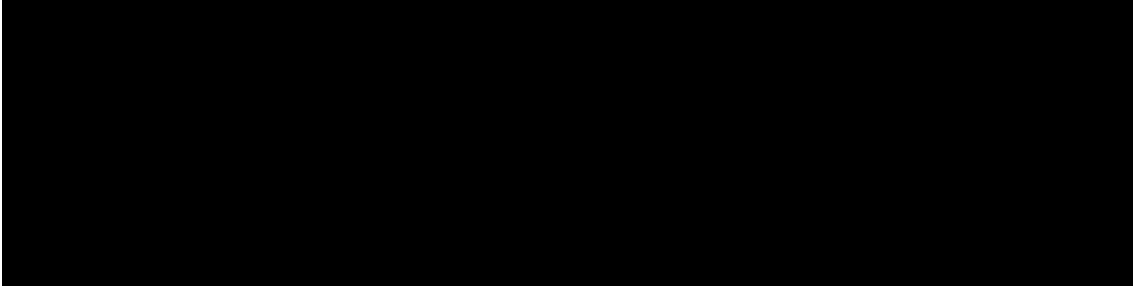
**DADA EXISTE DÉJÀ
TOUJOURS LA SAINTE
VIERGE DÉJÀ FUT
DADA ISIE**

**BEI RHEUMATISCHEN
ZAHNENSCHMERZEN
UND KOPFWEH GENÜGEN MEIST
2-3 REVONTABLETTEN UND ZWAR
AUF DEN BAUCH.**

**ERIC SATIE'S
RAG-TIME-DADA**

**DADA EST CONTRE
L'EST MOYEN
EST IDIOT, VIVE
DADA I DADA
DADA N'EST PAS
UNE ÉCOLE LITTÉ
RISTAN TZARA**

FUNDACION JUAN MARCHE



KURT **SCHWITTERS**

VANGUARDIA Y PUBLICIDAD

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH
PALMA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL
CUENCA

Este catálogo, junto a su edición inglesa,
se publica con motivo de la exposición

KURT SCHWITTERS.
VANGUARDIA Y PUBLICIDAD

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH, PALMA
del 16 de julio al 4 de octubre de 2014

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, CUENCA
del 15 de octubre de 2014 al 15 de febrero de 2015

Índice

9

Kurt Schwitters: la publicidad de la vanguardia
a la vanguardia de la publicidad

Presentación

11

Kurt Schwitters: *(Sch)merz* o el sufrimiento del arte

Javier Maderuelo

21

Merz, *Kommerz* y la Merzwerbezentrale

Adrian Sudhalter

35

Obras en exposición, 1919-1947

87

Catálogo de obras en exposición

93

Bibliografía

95

Catálogos de exposiciones y otras publicaciones
de la Fundación Juan March

Kurt Schwitters: la publicidad de la vanguardia a la vanguardia de la publicidad

Presentación

La exposición *Kurt Schwitters. Vanguardia y publicidad* quiere destacar de modo conjunto dos aspectos aparentemente muy diversos del trabajo de Kurt Schwitters (1887-1948), una de las figuras más relevantes de la vanguardia europea del pasado siglo. Se trata de sus collages –procedimiento en el que, junto con Picasso, Hans Arp, László Moholy-Nagy o Hannah Höch, fue todo un maestro– y de su diseño gráfico, quizá una parte de su legado menos conocida para el gran público. Para ello, la exposición presenta algunos de sus célebres collages de las décadas de los veinte a los cuarenta, sin solución de continuidad con muchos ejemplos de su labor en el campo del diseño gráfico y la tipografía, y tan diversos entre sí como libros, carteles, folletos publicitarios, revistas, anuncios para prensa, papel timbrado o modelos para impresos bancarios, comerciales o postales.

La selección presentada aquí suma diez collages realizados entre 1922 y 1947 y casi un centenar de impresos, todos ellos procedentes de colecciones particulares españolas e internacionales, que se bastan para presentar la obra de Schwitters como un cuerpo artístico tan pleno de contraste como de sentido. Pues, por una parte, encontramos el tipo de trabajo que podría calificarse de “artísticamente puro”: los collages y, en general, todo ese mundo de obras que Schwitters denominó –con un peculiar giro del lenguaje– “Merz”, un mundo creado y recreado por él a lo largo de los años. Y, por otra, la exposición da buena cuenta de su trabajo como publicista y diseñador gráfico, una tarea que, con una evidente función utilitaria, estaba al servicio de determinados productos y firmas comerciales y cubría la necesidad del artista de ganarse la vida. Además –y para hacer su caso aún más interesante–, Schwitters no sólo se empleó como diseñador y grafista. Como

es sabido, a lo largo de su carrera, para conseguir ingresos regulares, pintó también paisajes y bodegones de estilo tradicional –es decir, “arte” en un sentido premoderno–. De modo que puede decirse que su producción, tanto formal como económicamente, estuvo perfectamente bifurcada en dos actividades: aquellas con las que *no* ganaba dinero (collages, objetos y construcciones escultóricas de vanguardia) y aquellas con las que *sí* obtenía ingresos (óleos y diseño gráfico).

Esta dualidad formal y económica, tan fundamental, ha sido el punto de partida de *Kurt Schwitters. Vanguardia y publicidad*; pero ha sido un punto de partida elegido precisamente para cuestionar un hecho: el de que esa diferenciación, aparentemente tan clara, entre arte y diseño gráfico, haya establecido con alguna frecuencia una división demasiado estricta entre ambos, presentando la obra de Schwitters como si el diseño gráfico fuera un aspecto meramente secundario respecto a su trabajo “principal”, sus extraordinarios y novedosos experimentos formales.

Por eso, *Kurt Schwitters. Vanguardia y publicidad* presenta ambos aspectos de su trabajo, el del artista y el del diseñador, mezclándolos para ahondar en sus raíces comunes. Pues ese modelo “económico” o “empresarial” del trabajo de Schwitters como diseñador gráfico no fue en absoluto ajeno a su conciencia de artista. Un índice de hasta qué punto arte y diseño –en definitiva, la vanguardia y la publicidad– estuvieron imbricados en su obra es, por ejemplo, que la expresión inventada por él para denominar su obra, la palabra “Merz” (surgida, según explica el propio Schwitters, a raíz de haberse topado con un impreso bancario roto en pedazos, en el que la palabra “Kommerz” [comercio] aparecía rasgada por la mitad) fue aplicada por el artista indiscriminadamente tanto a sus cua-

dros (los *Merzbilder*), construcciones (las *Merzbauten*) y objetos escultóricos (los *Merzobjekte*) y exposiciones (las *Merzausstellungen*) como a su peculiar Agencia Publicitaria *Merz* (la *Merz-Werbezentrale*). El caso es que la dualidad presente en la obra de Kurt Schwitters entre el orden y la eficacia comunicativa que deben reinar en el diseño gráfico y la sorpresiva, confusa y espontánea práctica del collage no sólo no es irreductible, sino que resulta tan consistente como el equilibrio que el propio Schwitters consiguió en su obra entre su actividad como artista y como poeta. Conviene añadir que resulta muy significativo que la enorme sensibilidad poética de Schwitters, muy presente en sus collages, aparezca también en su trabajo como diseñador publicitario, en el que con frecuencia aplicó un ingenio poco común para crear frases y eslóganes muy eficaces, algunos de los cuales acabarían haciéndose muy populares.

Kurt Schwitters. Vanguardia y publicidad quiere mostrar visualmente el trabajo artístico, poético y publicitario de Schwitters como un todo comprensible, regido por una peculiar lógica interna: el collage permitió a Schwitters restablecer y recomponer un orden –el orden del arte y la poesía– para aquellas “cosas” de la vida cotidiana –entradas de teatro, envoltorios usados y rotos, papeles de periódico, trozos de tela, alambres, clavos; pero también textos, palabras inconexas, expresiones, poemas, frases y sílabas– a las que el paso del tiempo y el uso habían despojado de su función y, por tanto, de *todo* su sentido. Es el ensamblaje y el trabajo del *collagiste* con esos fragmentos el que los dota de un nuevo sentido: el de la creación artística, que recompone con el orden del arte el orden de los acontecimientos (y del lenguaje) cuando a estos les sobreviene el desuso o la obsolescencia. Esta

creación, que supone una cierta resurrección, una especie de segunda oportunidad en el arte para las cosas y los objetos de la vida, era también, para Schwitters, una actividad inseparable de cierta tensión y sufrimiento (en su “*Merz*” se oyen también ecos de la palabra alemana *Schmerz* [sufrimiento], cuyas tres primeras letras remiten a su vez a las del apellido del artista).

En Kurt Schwitters, en suma, la novedad de los experimentos formales del artista de vanguardia encajan con el trabajo del diseñador gráfico, de modo que su obra puede presentarse como una verdadera simbiosis, mutuamente productiva, entre dos realidades tan aparentemente contrapuestas como íntimamente ligadas en el arte de la modernidad: la vanguardia y la publicidad.

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a todas las personas que han colaborado para que esta exposición se haga realidad. Queremos destacar los generosos préstamos de Merrill C. Berman y José María Lafuente, que de nuevo nos han asistido para convertir en la realidad de una exposición lo que inicialmente era sólo una idea. Nuestro agradecimiento se extiende a Leandro Navarro, Guillermo de Osma y el resto de los coleccionistas que han contribuido con sus préstamos, así como a Íñigo Navarro y José Ignacio Abeijón por su ayuda. Y muchas gracias también a Javier Maderuelo y a Adrian Sudhalter, que desde su conocimiento y entusiasmo por la obra de Schwitters han acompañado este proyecto con dos ensayos que ofrecen una perspectiva amplia a la vez que una descripción detallada de cada uno de los dos polos que imantan esta exposición y la entera obra de Kurt Schwitters.

Fundación Juan March
Palma de Mallorca y Cuenca, julio de 2014

KURT SCHWITTERS: (SCH)MERZ O EL SUFRIMIENTO DEL ARTE

Javier Maderuelo

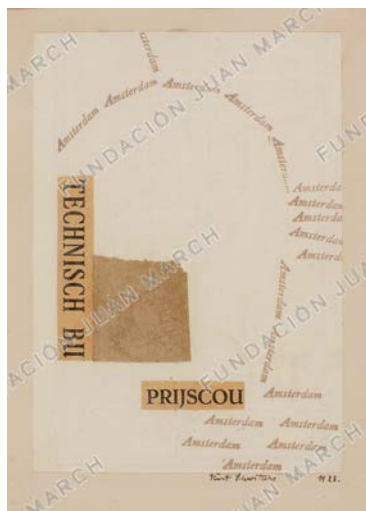


Fig. 1
Kurt Schwitters, Sin título (Ámsterdam), 1923. Dibujo con sello y collage, 20,9 x 14,6 cm. Colección Merrill C. Berman [cat. 12]

Kurt Schwitters (1887-1948) tuvo dos pasiones: la tipografía y el collage. Aparentemente, ambas pasiones parecen contradictorias: la tipografía le condujo al diseño gráfico, donde el orden y la legibilidad deben ser la norma, mientras que en el collage todo parece surgir de manera espontánea, casual o inesperada, hasta el extremo de que el principal mecanismo perceptivo del collage, del que a veces abusa, es la sorpresa.

Todo empezó con las letras o, si se quiere, cuando el artista comenzó a apreciar la plasticidad que poseen por sí mismos los signos alfabéticos, prestando interés a sus cualidades formales y, también, expresivas. Aparece entonces en Schwitters otra dualidad: su actividad como pintor, como artista plástico que valora las formas, los colores y las texturas, y su actividad como poeta, como escritor que trabaja encadenando significados por medio de palabras [fig. 1].

Cada palabra posee al menos un significado y, a la vez, una forma gráfica que provoca sobre el papel unas manchas características y definidas que reconocemos en el acto de la lectura. En las manos del poeta y del tipógrafo Schwitters, esos caracteres (las letras) adquieren libertad, o, dicho de otra manera, el poeta-tipógrafo es capaz de liberar a las palabras de su cárcel signifiicante por medio de un procedimiento: el desgarrón. Los fragmentos con los que Schwitters suele componer sus collages proceden de papeles que han sido cortados, desgarrados o que acusan los avatares a los que les ha sometido el uso o el simple paso del tiempo.

Schwitters se había formado como pintor en la Kunstakademie de Dresde, junto a Otto Dix y George Grosz, y había comenzado su carrera, como todos los artistas de

su época, siguiendo los pasos del postimpresionismo y del cubofuturismo hasta afianzarse en el expresionismo, lo que le condujo hacia la galería Der Sturm de Berlín, que era la sede del grupo expresionista, donde empezó a exponer en 1918 [cat. 1]¹.

Al acabar la guerra, en los dos últimos meses de 1918, Hans Arp regresó a Berlín. En aquella breve estancia tuvo ocasión de conocer, en el Café des Westens, a Kurt Schwitters, que estaba entonces exponiendo en Der Sturm, galería para la que también trabajaba Arp. Desde entonces ambos artistas mantuvieron una estrecha amistad y ejercieron una influencia mutua, que fue particularmente importante en la decisión de Schwitters de dedicarse fundamentalmente al collage como forma expresiva. De hecho, uno de sus primeros collages tiene por título *Zeichnung A2. Hansi* [Dibujo A2. Hansi] [fig. 2]. En él, sirviéndose de un envoltorio de un producto de la firma chocolatera Hansi, de Dresde, hace aparecer en la obra la palabra Hansi, que es el diminutivo en alemán del nombre de su amigo Arp, a quien dedicó este collage.

El collage es un procedimiento que permite otorgar nueva vida y nuevos significados a fragmentos ya inútiles –es decir, a elementos que han perdido su utilidad o su primitivo significado– por medio de una recomposición, al ser colocados junto a otros fragmentos que también han perdido o carecen de sentido o significado. El buen “collagista” es aquel que siente la polaridad de esos fragmentos, el que es

¹ Der Sturm tenía también una revista de igual nombre, en la que colaboró Kurt Schwitters.



Fig. 2

Kurt Schwitters, *Zeichnung A2: Hansi* [Dibujo A2: Hansi], 1918. Collage con papeles de colores y envoltorios recortados y pegados, 36,8 x 29,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York

capaz de percibir el potencial que poseen para atraerse y reorientarse, como lo haría un imán con las limaduras o la aguja magnética de una brújula al reorientar su dirección, encontrando la forma idónea de unirse unos fragmentos a otros.

Nada más aparecer el collage como procedimiento plástico se hicieron evidentes sus enormes posibilidades y también la gran variedad de técnicas a las que dio origen. Desde luego, no lo utilizaron de la misma manera Pablo Picasso, Hans Arp, László Moholy-Nagy, Hannah Höch o el propio Schwitters, por mencionar sólo a artistas que coincidieron en publicaciones y exposiciones, o que fueron amigos.

Para Picasso, el collage empezó siendo una técnica eminentemente pictórica, mezclando los fragmentos de papeles con el óleo y, por decirlo de alguna manera, sumergiéndolos en la materia pictórica. Hans Arp cosió elementos planos, pero con relieve (o, si se quiere, volumen), elementos que tenían formas geométricas arriñonadas y que después eran pintados con colores lisos, consiguiendo obras que en las clasificaciones convencionales se asimilan a esculturas. Hannah Höch se sirvió de fotografías, recortando minuciosamente imágenes de revistas ilustradas que después combinaba para conseguir efectos grotescos de una pasmosa eficacia visual. Por su parte, Moholy-Nagy aportó un sentido constructivista a unas composiciones absolutamente abstractas que terminaban siendo fotografiadas, en lo que se ha llamado fotocollages. He mencionado a estos cuatro artistas, pero podrían haber sido otros diferentes, ya que estos procedimientos, como he insinuado, se extendieron inmediatamente, y cada uno de los que los utilizaron realizó nuevas aportaciones, variaciones y combinaciones, con lo que el collage cobró interés y riqueza, hasta convertirse en un género independiente dentro de las artes plásticas, con sus diferentes variantes: *papier collé*, fotocollage, fotomontaje, *assemblage* [ensamblaje], etcétera.

Schwitters no fue el inventor del collage, pero su amistad con algunos de sus primeros creadores, como Arp, Moholy-Nagy, Höch o El Lissitzky, le permitió conocer y participar directamente en la gestación de esta

técnica y desarrollar uno de los conjuntos de obras más extenso, coherente y original de las vanguardias.

Se cuenta, y tiene todas las posibilidades de ser verdad, que Schwitters descubrió el valor de los fragmentos con los que se construye un collage cuando rompió en trozos un impreso bancario del Kommerz- und Privatbank². En uno de esos fragmentos apareció aislada ante sus ojos la sílaba “merz”, un grupo de cuatro letras carentes de significado concreto, pero al que el poeta Schwitters, en una especie de iluminación, se le revela uno. Esta sílaba de cuatro letras fue utilizada por primera vez en un collage (hoy desaparecido) que se exhibió en la galería Der Sturm, en 1919.

A partir de ese momento adoptó como emblema ese fragmento de palabra, y decidió que toda su obra pasara a denominarse con esta sílaba: “merz”, de tal manera que cada una de sus pinturas es un *Merzbild* [cuadro merz] y cada una de sus construcciones un *Merzbau* [construcción merz], gracias a esa capacidad que tiene el idioma alemán (la *Wortbildung* [formación de palabras]) para construir las palabras según las necesidades significantes de quien las utiliza³. Con esta palabra Schwitters intentó alejarse de los conceptos de pintura, escultura, dibujo, arquitectura o cualquier otra disciplina tradicional del arte, así como de la tiranía de los estilos. El propio Schwitters lo cuenta de la siguiente manera:

Traté de hallar un término global para este nuevo género, ya que no lograba encuadrar mis obras en los conceptos tradicionales de expresionismo, cubismo, futurismo, etc. En consecuencia, apliqué a todas las obras de este nuevo género el nombre de aquel otro cuadro y las llamé *MERZbilder*⁴.

Schwitters encontró en el collage la manera de hacer obras sin caer en las convenciones de los “estilos”. En los collages de Schwitters encontramos una enorme libertad, que se fundamenta en su voluntad anti-estilística, y en un desenfado frente a los materiales y elementos de los que se sirve para confeccionarlos, que se hallan en la estela dadaísta del anti-arte.

2 Banco Comercial y Privado, nombre de una institución bancaria alemana [N. del Ed.].

3 Como es sabido, el alemán fusiona diversos lexemas en una nueva palabra allí donde otras lenguas recurren a la adición de complementos al término base [N. del Ed.].

4 *Merz*, nº 20 (marzo 1927), pp. 99-100, reed. en Kurt Schwitters, *Das literarische Werk* (ed. Friedhelm Lach). Colonia: DuMont, 1981; vol. 5, *Manifeste und kritische Prosa*, p. 252, citado aquí según Hanne Bergius, “Crear algo a partir de residuos”, en *Kurt Schwitters* [cat. expo., IVAM-Centre Julio González, Valencia, 1995], p. 58, cursivas de este texto.

Fig. 3
Kurt Schwitters, *Merzbild*
1A [El psiquiatra], 1919. Óleo,
ensamblaje y collage de
diferentes objetos sobre lienzo,
48,5 x 38,5 cm. Museo Thyssen-
Bornemisza, Madrid



5 —————
Hans Richter, *Dada: Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Colonia: DuMont Schauberg, [1964], citado aquí según Hans Richter, *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p. 146.

6 —————
Kurt Schwitters, *Anna Blume. Dichtungen*. Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1919.

7 —————
Sin duda, el éxito del poema, del que se realizaron rápidamente varias ediciones, contribuyó al rechazo de Huelsenbeck.

8 —————
Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung. Berlín: Reiss, 1920. Citado aquí según Richard Huelsenbeck (ed.), *Almanaque Dadá*. Madrid: Tecnos, 1992, p. 9.

Durante su estancia en Berlín, a finales de 1918, Schwitters tuvo noticias de las actividades del Club Dada y se presentó por primera vez ante uno de sus miembros, Raoul Hausmann. Al preguntarle este quién era él, Schwitters le respondió: “Soy pintor. Clavo mis cuadros”⁵. En algunos cuadros al óleo de esa época se puede apreciar qué es lo que quería decir Schwitters cuando hablaba de “clavar los cuadros”, en vez de pintarlos [fig. 3]. En ellos, junto a la convencional pintura al óleo se pueden apreciar fragmentos de tablas y cartones clavados con clavos cuyas cabezas son visibles, trozos de malla de alambre, pequeños objetos, monedas y fragmentos difíciles de identificar, todos ellos clavados al cuadro.

La idea del clavo y el martillo, frente al sutil trabajo de peinar el lienzo con el levisimo pincel, supone el empleo de una cierta violencia, que está también implícita en los actos de cortar, desgarrar, plegar o arrugar, ya que suponen el empleo de fuerza y confieren a la obra una tensión que no posee la lamida superficie barnizada de la pintura académica.

Tal vez esta violenta manera de “clavar los cuadros” le animó a formar parte de las filas del grupo dadaísta de Berlín, lo que le indujo a colocar la expresión “dada”, en grandes letras rojas que cruzan la portada, en su libro de poemas *Anna Blume. Dichtungen* (1919) [fig. 4]⁶. Esta apropiación del término no debió de gustar al líder del grupo, Richard Huelsenbeck (1892-1974), quien públicamente declaró que se trataba de un poema anclado en el romanticismo⁷.

Por una circunstancia que no ha sido nunca suficientemente aclarada, ya que persisten versiones contradictorias, Schwitters fue rechazado como miembro de Dada Berlín, en la “introducción” del *Dada Almanach* –publicado por encargo del comité central del movimiento dadaísta alemán–, en la que Huelsenbeck afirma: “Dada rechaza por principio y de manera enérgica trabajos como la célebre «Anna Blume» del señor Kurt Schwitters”⁸. Como consecuencia, el señor Schwitters fundó en Hannover, donde residía, un grupo dadaísta unipersonal, su *Ein-Mann-Dadaismus* [dadaísmo de un solo hombre], que denominó

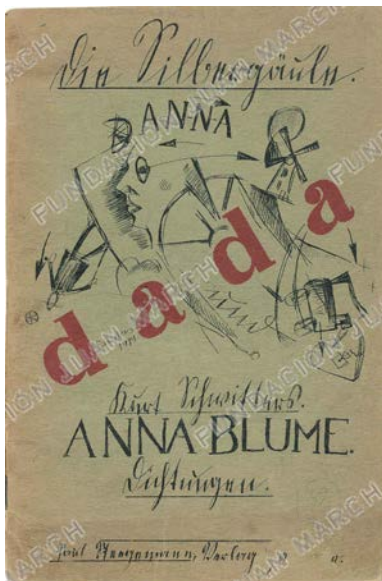


Fig. 4
Cubierta de Kurt Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen* [Ana Flor: Poemas].
Hannover: Paul Steegeman, 1919. (Die
Silbergäule, 39-40). Litografía sobre
papel, 21,9 x 14,4 cm. Archivo
Lafuente [cat. 2]

Fig. 5
Gebrochenes grosses U für dada
[Gran U rota para dadA], 1928
Collage sobre papel, 32 x 24 cm.
Colección particular [cat. 47]



movimiento *Merz*, al cual sólo pertenecía él; es entonces cuando el pintor y poeta, jugando con las herramientas tipográficas, funde su nombre con el de su movimiento, y se identifica con él, juntando la primera sílaba de su apellido, aquella que confiere carácter, *Sch*, con el nombre de su movimiento: *merz*, dando origen a la palabra *Schmerz*, cuyo significado es “dolor”, “sufrimiento” [fig. 5].

Todo trabajo creativo, como todo parto, por muy feliz que sea, se realiza con dolor. Cuando Schwitters añadió a la sílaba *merz* las raíces *bild* y *bau* estaba poniendo el énfasis en lo que hay de sufrimiento en el acto creador, en el alumbramiento de las obras, en el dolor del parto, como si nos quisiera advertir que crear arte no es producto de una feliz casualidad, sino que es una gestación en la que se sufre. En manos de Schwitters el collage no es un procedimiento técnico para la realización de obras plásticas sino la expresión más directa de su sufrimiento creador, así como de su relación con el mundo a través de los fragmentos, de su ruina física y moral.

Sin duda alguna, las traumáticas experiencias de la guerra lo habían alterado todo. Había mutilado a las personas, destrozado las ciudades y hecho perder la confianza en los valores sobre los que se apoyaban la cultura y el arte. Al concluir la contienda, había que partir de cero, construir desde los escombros; así lo entendieron los dadaístas de Berlín, al intentar poner el arte al servicio de ideales políticos de la izquierda revolucionaria y de aquí el rechazo de Huelsenbeck hacia Schwitters, hijo de un rentista burgués, que escribía poemas amorosos dedicados a una tal Anna, a la que, siguiendo las huellas del simbolismo, identificaba con una flor.

Ciertamente, Schwitters no era un bolchevique, hasta entonces había vivido de las rentas, pero esto no quiere decir que su manera de comprender la reconstrucción de ese mundo no fuera revolucionaria. Su dedicación al collage lo muestra. La destrucción y la miseria que la guerra acarreo se hacen patentes en los materiales y en las com-

9

Werner Schmalenbach: "Arte y Política", en *Kurt Schwitters* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 28 septiembre-5 diciembre 1982], s. p. [Disponible en edición digital: <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?l=1&p0=cat:44&p1=60, N. del Ed.>].

10

"Kurt Schwitters", en Heinz Rasch y Bodo Rasch (eds.), *Gefesselter Blick*. Stuttgart: Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zauß & Co., 1930, p. 88; reimpr.: Zürich: Lars Müller Publishers, 1996; reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, cit., vol V, p. 335; citado aquí según Werner Schmalenbach, "Vida de Kurt Schwitters", en *Kurt Schwitters* [cat. expo., Fundación Juan March], cit.

11

Schwitters fue a Weimar a un *Meeting-Dada* al que asistieron también Hans Arp, Tristan Tzara, Theo y Nelly van Doesburg, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Cornelis van Esteren y Hans Richter, es decir, tanto dadaístas como "bauhausianos".

12

En ella colaboraron, con textos o con obra gráfica, Hans Arp, Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Vilmos Huszár, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Otto Nebel, Francis Picabia, Pablo Picasso, Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes, Gerrit Rietveld, Christof Spengemann, Tristan Tzara y otros, además del propio Schwitters.

13

Sobre la importancia de la "red de revistas" cf. Maurizio Scudiero, "Vanguardia y tipografía: una lectura transversal", en *La vanguardia aplicada (1890-1950)* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 30 marzo-1 julio 2012], pp. 163-210.

[Disponible en edición digital: <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?l=1&p0=cat:138&p1=197, N. del Ed.>].

14

En 1931 Schwitters publicó en *De Stijl* un sentido artículo necrológico en memoria de su amigo Theo van Doesburg.

posiciones de sus obras, aunque estas, contempladas con ojos actuales, nos parezcan delicadas y minuciosas.

Efectivamente, aquella sensibilidad emanada del espíritu de las vanguardias hace que hoy, cien años después, contemplemos con devoción estética estos collages, que sin embargo, en su momento, fueron enormemente provocadores. Mientras que otros artistas recurrieron a imágenes explícitas para mostrar su crítica a la sociedad o su militancia política, Schwitters, que profesaba un pacifismo apolítico, parece recrearse en el trabajo artesanal con la materia, en la composición de los fragmentos, en la adecuada conjunción de texturas y colores, como si el arte no tuviera más finalidad que recrearse a sí mismo. Pero detrás de estos collages hay un afán teleológico que Werner Schmalenbach reconoce cuando dice: "Su provocación consistía en la manera de hacer arte"⁹.

En uno de sus textos, Schwitters nos aclara en qué consiste esa manera: "Para mí Arte significa crear, y no imitar, sea a la Naturaleza, sea a otros colegas más relevantes, como sucede normalmente"¹⁰. Ese acto de creación absoluta y no referencial se hace explícito en la originalidad desplegada en los miles de collages que realizó a lo largo de su vida. Todos y cada uno de ellos pueden ser considerados como obras de "arte puro" que no necesitan buscar explicación fuera de sí mismas.



Suele resultar más difícil comprender de qué manera Schwitters contribuyó a la revolución tipográfica que se produjo en los años veinte; pero basta con tomar un libro o un periódico cualquiera entre los editados a principios de siglo en Alemania para entender el enorme reto que supuso superar el peso de una tradición tipográfica que, anclada en la imprenta de Gutenberg, se servía aún de los tipos goticistas, estilizados por el neomedievalismo decimonónico, y componía las páginas siguiendo modelos que procedían de la Biblia de Lutero. Obviamente, Schwitters no estuvo aislado, su trabajo es parejo, como en el caso de las artes plásticas, con el esfuerzo de toda una tropa de

vanguardistas que van desde los holandeses Paul Schuijtema y César Domela, a quienes conoció personalmente, hasta la labor modernizadora de la Bauhaus, institución que tuvo ocasión de visitar en su sede de Weimar en septiembre de 1922, invitado por Theo van Doesburg, que había sido contratado como profesor¹¹.

Tras la Primera Guerra Mundial, Schwitters se ganó el sustento de su familia trabajando como dibujante industrial en una empresa siderúrgica, hasta que logró crear una agencia de diseño publicitario propia, la Merz-Werbezentrale, donde realizó trabajos para grandes firmas industriales de Hannover y de Karlsruhe. La pintura y la producción de collages nunca llegaron a ser una fuente de ingresos suficiente para sobrevivir, pero el éxito de sus trabajos tipográficos no sólo le permitió mantener a su familia, sino, a partir de 1923, financiar la revista *Merz*, donde también experimentó con la tipografía, la poesía y las artes gráficas. *Merz* apareció de manera irregular entre los años 1923 y 1932, llegando a publicar veinticuatro números, con diferentes formatos y tipo de contenido [cat. 14-18, 21-27, 29, 40-43]¹².

La revista *Merz* fue importante desde diferentes puntos de vista. En el plano personal, permitió a Schwitters abrir su campo geográfico, difundiendo sus ideas fuera de la pueblerina Hannover a través de la eficaz red de revistas de vanguardia establecida en Europa en esos años¹³, y conectar con aquellos artistas que, como él, estaban atentos a las innovaciones de estos movimientos. En el plano más general del arte, la revista *Merz* permitió la publicación de trabajos de artistas de toda Europa y, como contrapartida, Schwitters pudo publicar en otras revistas, por ejemplo, en dos de los cuatro números de la revista *Mécano* (1922-1923), editada por Theo van Doesburg, y en la revista *De Stijl*, donde publicó tres poemas fonéticos en 1926¹⁴.

Cito estas dos revistas, entre otras muchas en las que colaboró, porque la conexión con Van Doesburg fue fundamental para su trabajo como tipógrafo y diseñador gráfico. Desde el otoño de 1922 hasta la primavera de 1923, acompañado de Theo y Nelly van Doesburg y del también artista neoplástico Vilmos Huszár, realizó una "Campaña Dada por Holanda" [fig. 6]¹⁵. Además de las veladas de

Fig. 6
Kurt Schwitters, "Holland Dada"
[Dada Holanda], Merz, nº 1 (enero
1923). Tipografía sobre papel,
22,1 x 14,1 cm. Colección Merrill
C. Berman [cat. 14]



Fig. 7
Theo van Doesburg, Recibo de la
suscripción a la revista De Stijl,
1924-25. Tinta y lápiz y tipogra-
fía sobre papel, 10,8 x 29,7 cm.
Hecho por Kurt Schwitters para
Alma Buscher, estudiante de la
Bauhaus. Colección Merrill
C. Berman [cat. 32]



15 _____
Que será el tema del primer número
de la revista Merz.

16 _____
Weise Söhne, Halle [an der] Saale. Se
trata de la empresa Weise Söhne, en
la localidad de Halle, junto al río Saale
[N. del Ed.].

17 _____
Para la que también trabajó el tipógrafo
Paul Schuitema.

agitación dadaísta, anunciadas como conferencias, cele-
bradas en las ciudades de La Haya, Haarlem, Ámsterdam,
Róterdam, Bolduque [s'Hertogenbosch], Utrecht, Drach-
ten y Leiden [cat. 11], Schwitters tuvo ocasión de conocer
no sólo las innovaciones en materia tipográfica sino a los
grandes creadores que estaban trabajando en aquellos
años en Holanda.

La relación con Van Doesburg y su conocimiento de
los artistas próximos al grupo De Stijl trajo como conse-
cuencia un alejamiento del expresionismo inicial, bebido
con ansia en el Der Sturm de Berlín, para acercarse a los
presupuestos geométricos y constructivistas del grupo
neoplasticista holandés. Schwitters nunca dejó de ser Merz-
dadaísta pero su dadaísmo, sus collages y sus pinturas
de mediados de los años veinte acusan un cierto orden
geométrico, con la presencia, en ocasiones, de una trama
de líneas vagamente ortogonales o de elementos que se
disponen paralelamente [fig. 7].

Otro personaje interesante en la dedicación de
Schwitters a la tipografía y el diseño gráfico fue su ami-
go Christof Spengemann, que, antes de la guerra, entre
1912 y 1914, había sido director publicitario de la empre-
sa Günther Wagner, fabricante de las tintas Pelikan. Esta
empresa de Hannover, situada en la órbita del Deutscher
Werkbund, había comprendido la importancia comercial
que tenía el grafismo artístico aplicado a la publicidad, y
en los años veinte contrató como grafistas a Schwitters y
a El Lissitzky.

Esta circunstancia no fue, desde luego, casual. Schwit-
ters fue asesor publicitario de empresas importantes,
como la fábrica de galletas Hermann Bahlsen [cat. 61-64],
la de papeles pintados Norta, la de bombas centrífugas
de agua Weise Söhne Halle/S¹⁶ y, por mediación de sus
amigos holandeses, trabajó para la empresa de material
eléctrico Philips¹⁷. Esta actividad profesional no fue en ab-
soluta ajena a la producción de su obra artística y poéti-
ca, como demuestra la repercusión que tuvo en la revista
Merz.

Todos los números de Merz gozaron de una maque-
tación y una tipografía particularmente cuidada y moder-
na, pero hay que hacer notar que, desde el punto de vista
tipográfico, fue realmente importante la publicación de



Fig. 8
Kurt Schwitters, MZ 347 Gaahden,
1922. Collage sobre papel,
19,2 x 13,1 cm. Galería Leandro
Navarro, Colección Navarro-Valero
[cat. 10]

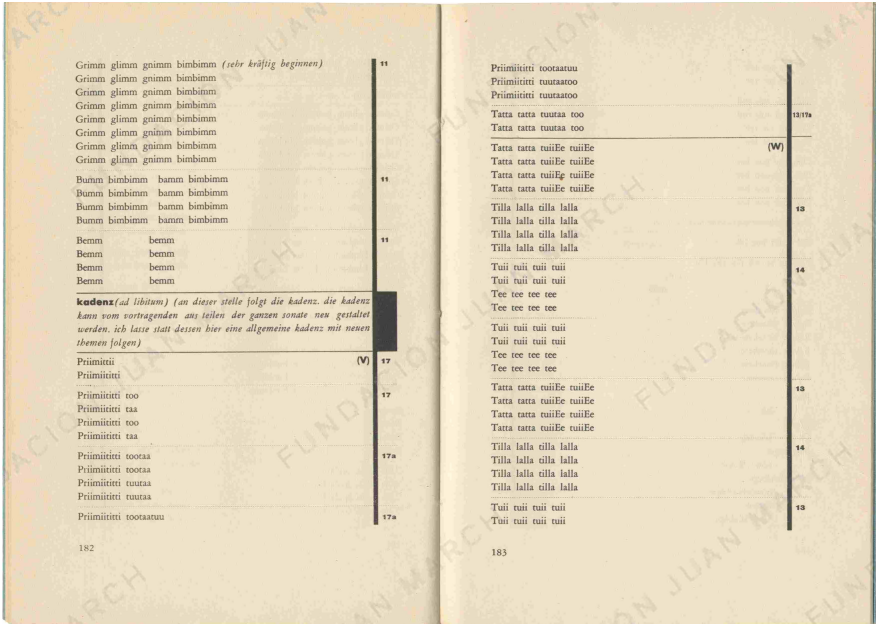


Fig. 9
Kurt Schwitters (texto) y Jan
Tschichold (tipografía), "Ursonate"
[Sonata primigenia], Merz, nº 24
(1932). Tipografía sobre papel,
21,1 x 14,9 cm. Archivo Lafuente
[cat. 43]

una declaración de El Lissitzky, titulada “Topographie der Typographie”¹⁸, en la que, en ocho puntos esquemáticos, expone las ideas más revolucionarias sobre composición tipográfica constructivista [cat. 16].

Schwitters y El Lissitzky se habían conocido en 1922 y se hicieron amigos y colaboradores. Tras la edición del manifiesto tipográfico, en el número 4 de *Merz*, Schwitters invitó a El Lissitzky a ser diseñador y coeditor del número 8-9, en el que se forjó una alianza programática entre las ideas constructivistas y las dadaístas [cat. 22-24]¹⁹. A pesar de que ambos principios puedan parecer antagónicos, las ideas compartidas sobre tipografía ayudaron a ambos artistas a transformar gradualmente sus maneras de trabajar y, sobre todo, de concebir el espacio.



Tal vez hay que hacer notar, antes de concluir, que las cualidades de Schwitters como collagista y como publicista tenían una raíz común en su capacidad poética para jugar con la semántica y con las palabras. Mientras que otros artistas del collage, como Hannah Höch o Max Ernst, se sirvieron sólo de imágenes, en casi todos los collages de Schwitters aparecen palabras o fragmentos de ellas. Ya he comentado que elegía los materiales de sus collages atendiendo a la forma, el color, la textura y otras cualidades plásticas de los fragmentos, pero desde el principio estuvo muy particularmente interesado en la presencia en ellos de las palabras, que le permitían una articulación lingüística y, si se quiere, poética [fig. 8].

Diferentes estudiosos han analizado el significado de algunos de estos fragmentos, incluso han querido ver en ellos mensajes cifrados de carácter político. Toda vez que los papeles con los que elaboraba sus collages procedían del mundo cotidiano, las palabras que aparecían como titulares en los periódicos y revistas reaparecen fragmentadas y torturadas en sus collages, sin que esto quiera decir que la presencia de palabras como, por ejemplo, “trabajo” suponga una incitación a la concienciación sobre los problemas del proletariado.

Sin embargo, los restos de textos que aparecen en los collages no son casuales. Siguiendo las enseñanzas de su amigo Raoul Hausmann, estos grupos de letras tienen un sentido “optofonético” y onomatopéyico, es decir, han sido elegidos por sus cualidades tipográficas: forma de las letras, tamaño y proporción, impacto visual y, también, por la sinestesia fonética que pueden provocar, es decir, por la capacidad que el texto va a ofrecer de transformar al contemplador de una obra plástica en lector de un texto poético.

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 [cat. 65-68].

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] [fig. 9] 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 1932²⁰.

18

Aparecida en *Merz*, nº 4 (Hannover, julio 1923), p. 47, conocido como *Banalitäten*.

19

Merz nº 8-9 (Hannover, abril-julio 1924), conocido como *Nasci*.

20

Algunos fragmentos de la *Ursonate* habían sido publicados en las revistas *Mécano*, nº 4-5 (Leiden, 1922-1923); *Transition*, nº 23 (París, 1927); *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau*, nº 1 (París, 1927) e *i10*, nº 11 (Ámsterdam, 1927). La versión definitiva fue publicada en *Merz*, nº 24 (Hannover, 1932). Hay edición crítica en español por José Antonio Sarmiento en *Sin Título*, nº 2 (Cuenca, 1995), pp. 65-104.

MERZ, KOMMERZ Y LA MERZWERBEZENTRALE

Adrian Sudhalter

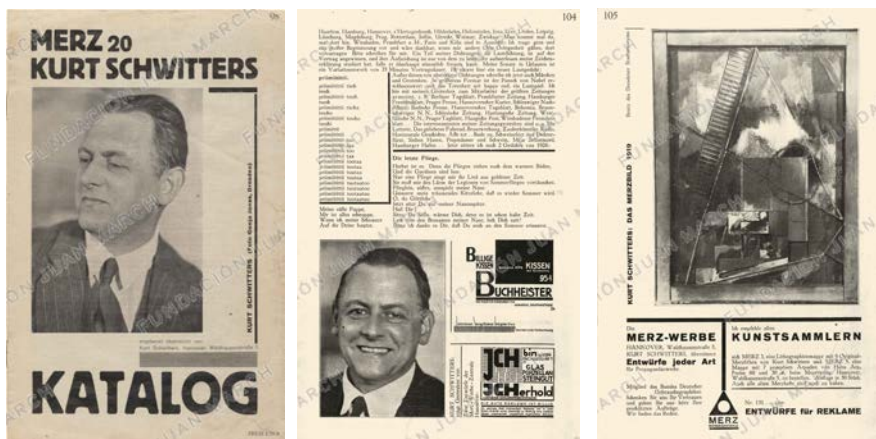


Fig. 1
Kurt Schwitters, Katalog der Grossen Merzausstellung [Catálogo de la Gran Exposición Merz], *Merz*, nº 20 (marzo 1927), cubierta y contracubierta. Tipografía sobre papel, 24,3 x 16,8 cm. Colección Merrill C. Berman [cat. 40]

1 —————
"Ich sah nämlich den Grund nicht ein, weshalb man die alten Fahrscheine, angespülte Hölzer, Garderobenummern, Drähte und Radteile, Knöpfe und altes Gerümpel der Bodenkammern und Müllhaufen nicht ebensogut als Material für Gemälde verwenden sollte, wie die von Fabriken hergestellte Farbe. [...] Ich nannte meine neue Gestaltung [...] MERZ. Das ist die 2te Silbe von Kommerz. Es entstand beim Merzbilde, einem Bilde, auf dem unter abstrakten Formen das Wort MERZ, aufgeklebt und ausgeschnitten aus einer Anzeige der KOMMERZ UND PRIVATBANK, zu lesen war". *Merz*, nº 20 (marzo 1927), p. 99. El texto fue reimpresso bajo el título "Kurt Schwitters" en Kurt Schwitters, *Das literarische Werk* (ed. Friedhelm Lach). Colonia: DuMont Buchverlag, 1981, vol. 5, *Manifeste und kritische Prosa*, pp. 250-54. [Cuando no se indica otra fuente, las traducciones de las citas son nuestras, N. del Ed.].

En 1927, Kurt Schwitters organizó, con cuarenta años, una amplia exposición retrospectiva de su obra, la única que tendría lugar durante su vida. La *Grosse Merzausstellung* [La Gran Exposición Merz] incluyó ciento cincuenta obras, entre pinturas y dibujos, que abarcaban desde 1913 hasta la fecha de la exposición, acogida en numerosas ciudades alemanas. El número veinte de *Merz*, la revista publicada por Schwitters (1923-32), sirvió como catálogo de la exposición [fig. 1], con una lista detallada de las obras expuestas y, a modo de prólogo, un manifiesto del artista en el que definía el término *Merz* y su origen:

No podía entender por qué los billetes de tranvía usados, las piezas de madera inservibles, las fichas de guardarropa, los trozos de cordel, las partes de ruedas, los botones, así como los trastos viejos de los desvanes y los montones de basura, no podían ser materiales para pintar igual de adecuados que las pinturas producidas en una fábrica. [...] Denominé mis nuevos diseños [...] MERZ. Esta es la segunda sílaba de *Kommerz* [comercio]. En el *Merzbilde* [cuadro Merz] surgía una imagen sobre la que, entre formas abstractas, se leía la palabra MERZ, pegada y recortada de un anuncio del KOMMERZ UND PRIVATBANK¹.

La obra seminal de arte a la que Schwitters hacía referencia con estas palabras era *Das Merzbild* de 1919, reproducida en gran tamaño en la cubierta posterior del catálogo, con la palabra "MERZ" claramente legible. Con la incorporación de esta reproducción se completaba de forma satisfactoria la historia del origen de este término, que distinguía este movimiento artístico de otros incluidos dentro del reducido mundo de las vanguardias artísticas.

Esta retrospectiva de los años centrales de la producción de Schwitters, que prestaba atención sobre todo a



Fig. 2
Sturm Künstler-Postkarte [Tarjeta postal de artista de Sturm], n° 22: Kurt Schwitters, como aparece reproducida en Georg Brühl, *Herwarth Walden und "Der Sturm"*. Colonia: DuMont, 1983, p. 271. Original en el Herwarth Walden/Sturm-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Fotografía cortesía del Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover

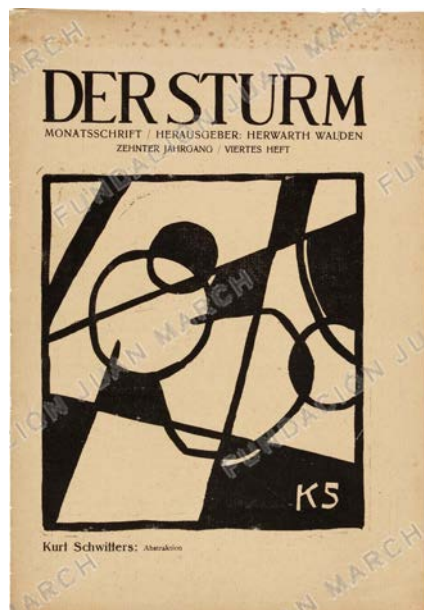


Fig. 3
 Kurt Schwitters, Cubierta de *Der Sturm*, 10, n° 4 (1919). Tipografía sobre papel, 30,2 x 20,6 cm. Colección Merrill C. Berman [cat. 1]

2 —————
 La fotografía de cubierta lleva la firma "Foto Genja Jonas, Dresden". Un ejemplar de época de la fotografía reproducida en el interior del catálogo, conservado en los Archives of American Art, confirma que lleva el mismo traje de raya diplomática de tres piezas abrochado, con camisa blanca y corbata oscura.

3 —————
 "Entwürfe für Reklame"; "Entwürfe jeder Art für Propagandazwecke". *Merz*, n° 20 (marzo 1927), p. 105.

4 —————
 Christoph Zeller, "Aus Müll Gold gesponnen: Kurt Schwitters' Merzkunst

los últimos ocho años, tenía como fin explicar a la posteridad la génesis de Merz, pero fue, al mismo tiempo, un acto de autopromoción descarado. El catálogo, además de recoger las palabras de Schwitters, proporcionaba un inventario de ciento cincuenta obras en venta, con precios que oscilaban, para las pinturas, entre los 400 y los 2500 y, para los dibujos, entre los 50 y los 600 marcos alemanes. La cubierta del catálogo mostraba una fotografía del artista en lugar de una de sus obras de arte. Con el pelo corto, con un traje de raya diplomática de tres piezas abrochado y con corbata, Schwitters se aleja de la imagen tradicional del artista para presentarse más como un empresario, un verdadero hombre de negocios. En el interior del catálogo se incluyó también una segunda fotografía de Schwitters, tomada en la misma sesión². Aquí el artista va un paso más allá, estableciendo contacto visual con el espectador y sonriendo abiertamente, como un vendedor auténtico, al estilo de los publicistas americanos de ojos brillantes y dientes relucientes. Tras las secciones dedicadas a *Merzgemälde* [pinturas Merz], *Merzzeichnungen* [dibujos Merz], *Merzbühne* [teatro Merz] y *Merzdictung* [poesía Merz], el retrato sonriente del artista se insertó en la sección correspondiente a *Merzwerke* [publicidad Merz], una faceta de su actividad artística destinada a proporcionar "Diseños para publicidad" y "Diseños de todo tipo con fines publicitarios"³. Con un guiño al lector, el emparejamiento de este retrato fotográfico con el de la cubierta muestra el catálogo de la *Grosse Merzausstellung* como un producto de la Merzwerbezentrale [agencia publicitaria Merz]: un catálogo de venta de las distintas líneas de producción de la marca Merz. El catálogo es un ejemplo paradigmático de publicidad impresa, tanto por su forma gráfica –con su atrevida y limpia distribución de texto e imagen, el uso de una fuente tipográfica *sans-serif*, sus pesados renglones y sus variadas asimetrías–, como por su contenido –con su clara imagen de la marca Merz, que la distinguía, por sus medios textuales y fotográficos, de sus competidores en el mercado (cubismo, futurismo, expresionismo y dadaísmo)–.

und die Inflation", *German Studies Review*, 31, nº 2 (2008), pp. 345-67. Con anterioridad a la publicación de esta historia y de la reproducción *Das Merzbild* en el nº 20 de *Merz*, Schwitters había escrito en la revista *Merz* en 1923: "Sie mögen es glauben oder nicht, das Wort MERZ ist weiter nichts, als die zweite Silbe von Commerz" [Se lo crea o no, la palabra MERZ es sólo la segunda sílaba de Commerz], reproduciendo *Das Merzbild* como póster central (p. 56): "Watch your Step!", *Merz*, nº 6 (octubre 1923), p. 57. Los bancos de Hannover, Kommerz Bank y Privat Bank no se fusionaron hasta 1920, por lo que la afirmación inicial de Schwitters parece más precisa que su aderezada versión posterior, más indicativa de su interés por subrayar los orígenes monetarios del término. En ambas reproducciones de *Das Merzbild*, la palabra "Merz" parece haber sido retocada con el fin de hacerla más legible, al igual que la hoja de papel que Schwitters lee en la fotografía en la que aparece recitando poesía, reproducida en G: *Zeitschrift für elementare Gestaltung*, nº 3 (junio 1924), p. 47.

5 —————
"Altes Gerümpel der Bodenkammern und Müllhaufen".

6 —————
"[...] erkannte ich, daß alle Werte nur durch Beziehungen untereinander bestehen [...]". K. Schwitters, "Herkunft, werden und Entfaltung", en *Kurt Schwitters, Sturm-Bilderbuch* 4. Berlin: Der Sturm, 1921, p. 2. Reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., pp. 82-84.

7 —————
"Ich habe grosses Deficit". Estas cifras están tomadas de las cartas de Schwitters a Hannah Höch (1 mayo 1923) y a Rolf Meyer (22 julio 1924). La cita del texto está tomada de la carta a Höch de 17 de julio de 1923. Cf. Hannah Höch, *Eine Lebenscollage*, vol. 21, 1921-1945. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1995, pp. 120 y 124; K. Schwitters, *Wir spielen, bis uns der Tod abholt: Briefe aus fünf Jahrzehnten* (ed. Ernst Nündel). Fráncfort: Ullstein, 1974, p. 85. Para la situación económica general de Schwitters, cf. Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*. Nueva York: H. N. Abrams, 1967, pp. 27-28 y Gwendolen Webster, "Advertising and Adversity, 1923-24", cap. 9 de *Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study*. Cardiff: University of Wales Press, 1997, pp. 142-160.

Merz como cliente

Aunque fundada oficialmente en 1924, la Merzwerbezentrale había funcionado de hecho desde 1919, creando la marca Merz y produciendo, desde 1923, materiales publicitarios para ella, en especial la revista homónima fundada por Schwitters [cat. 14-18, 21-27, 29, 40-43], pero también carteles, hojas volantes y tarjetas postales que anunciaban conferencias, lecturas, publicaciones y exposiciones [cat. 13, 19, 20, 31, 39]. Al conjuntar una producción artística de vanguardia con las estrategias publicitarias comerciales modernas, Schwitters tuvo en cuenta el precedente sentado por Der Sturm, la iniciativa admirable de Herwarth Walden, quien desde 1910 había adoptado con éxito las estrategias de la publicidad moderna para promocionar los logros de la vanguardia alemana en el plano internacional. Der Sturm creó la marca de sus integrantes, *Sturm-künstler* [artistas de Der Sturm], y dio a conocer sus imágenes y obras en *Sturmpostkarten* (tarjetas postales de Der Sturm) y en la revista *Der Sturm* [fig. 2, 3]. La diferencia en el uso de las técnicas publicitarias de Merz respecto a Der Sturm radicaba en la incorporación inconfundible del humor y la ironía. En el catálogo de la *Grosse Merzausstellung* de 1927, Schwitters, el serio *Sturm-künstler*, se convierte en Schwitters, el vendedor de Merz. Todo el proceso de creación de la marca y su promoción es satirizado con delicadeza y, de hecho, puesto en cuestión. Al emplear estrategias propagandísticas modernas, aunque enfatizando su transparencia mediante técnicas de distanciamiento como la exageración y la parodia, Schwitters se alineó con el movimiento Dada, creando un espacio para el discurso crítico. Se podría afirmar incluso que la posición de Schwitters en la periferia de la publicidad, la mercadotecnia y la promoción –la maquinaria de la economía capitalista– era la esfera de Merz.

Christoph Zeller ha argumentado de forma convincente que la decisión de Schwitters de extraer el término *Merz* de *Kommerz und Privatbank*, así como su insistencia en esta historia del origen, es indicativo del papel primordial que el comercio y el funcionamiento económico en un amplio sentido jugaron en su proyecto intelectual y artístico⁴.

Según Zeller, en la situación de hiperinflación de la Alemania de postguerra, Schwitters, hijo de una familia pequeña burguesa venida a más dedicada a los negocios, quedó sorprendido por la naturaleza arbitraria, e incluso irracional, del "valor" monetario. Inmerso en este clima, Schwitters se embarcó en el proyecto de crear una economía paralela independiente, donde los desperdicios "sin ningún valor" de la cultura consumista capitalista ("los trastos viejos de los desvanes y los montones de basura"⁵) fueran "revalorizados" de acuerdo con el criterio subjetivo del artista. Zeller afirma que Merz fue algo más específico que una cosmovisión: Merz era un sistema económico con sus propias reglas y valores determinados. En 1921 Schwitters escribió "Me di cuenta de que todos los valores existen sólo en su relación recíproca"⁶. Al desgajar la sílaba *merz* de la palabra *Kommerz*, Schwitters –según Zeller– ofreció una demostración semántica de la naturaleza arbitraria de los signos, carentes de valor cuando se les extrae de un sistema particular, lingüístico (como era el caso aquí) o monetario, con la posibilidad de revestirse de un nuevo valor dentro de otro sistema. Dentro de la economía paralela de Merz concebida por Schwitters, la Merzwerbezentrale podría, sin duda alguna, promover con éxito *Merzgemälde*, *Merzzeichnungen*, *Merzbühne* y *Merzdictung*. Pero hay que añadir que Merz nunca tuvo, de hecho, la oportunidad o la inclinación de existir de forma completamente aislada, fuera del engranaje de la economía capitalista de la Alemania de Weimar. Al mismo tiempo que parodiaba las estrategias de la publicidad convencional, el catálogo de la *Grosse Merzausstellung* se servía de ellas. En otras palabras, con humor e inteligencia, Merz fue capaz de navegar ambos mares. A pesar de vender suscripciones de la revista *Merz* (7500 marcos alemanes anuales en mayo de 1923, en el punto álgido de la inflación económica, y 4 marcos alemanes anuales a partir de julio de 1924), cobrar por representaciones Merz (400 marcos alemanes por una sola representación en 1924) y vender obras expuestas, en julio de 1923 Schwitters confesaba a su amiga Hannah Höch: "tengo cuantiosas deudas"⁷. En 1924, año en que fundó la Merzwerbezentrale, Schwitters se quejaba a Rolf Meyer: "[...] incluso he tenido que imponer una contribución a mis colaboradores, porque la revista *Merz*,

Fig. 4

Kurt Schwitters, "Typoreklame: Pelikan-Nummer"
[Publicidad tipográfica: número de Pelikan], Merz,
nº 11 (noviembre 1924), ejemplar completo. Tipografía
sobre papel, 29,2 x 22,2 cm (cerrado); 29,2 x 44,5 cm
(abierto). Colección Merrill C. Berman [cat. 25, 26]



Fig. 5

Kurt Schwitters, "Thesen über
Typographie" [Tesis sobre
tipografía], Merz, nº 11 (noviembre
1924), p. 91 [cat. 26]



Sobre tipografía se han escrito innumerables reglas. La más importante es: nunca repitas lo que otros han hecho antes que tú. En otras palabras: haz siempre algo diferente a lo que hacen otros. Aquí van, para empezar, unas tesis generales sobre tipografía:

- I. La tipografía, en ciertas circunstancias, puede ser arte.
- II. En principio no hay ningún paralelismo entre el contenido del texto y su forma tipográfica.
- III. La configuración es la esencia de todo arte; la configuración tipográfica no es una copia del contenido del texto.
- IV. La configuración tipográfica es expresión de las tensiones (compresión y tracción) inherentes al contenido textual (Lissitzky).
- V. También los elementos negativos del texto –los espacios en blanco de la página impresa– tienen un valor tipográfico positivo. Cada mínima parte del material posee un valor tipográfico: ya sea letra, palabra, parte del texto, número, signo de puntuación, línea, símbolo, imagen, espacio entre elementos o espacio total.
- VI. Desde el punto de vista de la tipografía artística es importante la relación entre los distintos valores tipográficos; en cambio, la calidad del tipo mismo es indiferente al valor tipográfico.
- VII. Desde el punto de vista del propio tipo, su calidad es el requisito principal.
- VIII. Calidad del tipo significa sencillez y belleza. La sencillez encierra en sí claridad, formas claras y adecuadas a su fin, renuncia a cualquier elemento superfluo, como adornos o cualquier forma innecesaria para la esencia fundamental del tipo. Belleza implica un equilibrio de las relaciones. La ilustración fotográfica es más clara, y por tanto más efectiva, que la dibujada.
- IX. Un anuncio o cartel creado con tipos de letra ya conocidos es en principio más sencillo, y por tanto mejor que un cartel dibujado. Incluso el tipo de imprenta impersonal es mejor que la escritura personal de un artista.
- X. Lo que el contenido del texto exige de la tipografía es que resalte el propósito con el que se imprime el contenido del texto.

8 —————
 “[...] ich von Mitarbeitern sogar Aufschlag nehmen müsste, da das Unternehmen Zeitschrift Merz, wie Sie sich denken können, ein Defizit ist”. Schwitters a Rolf Meyer (22 julio 1924), en K. Schwitters, *Wir spielen...*, cit, p. 85.

9 —————
 “Aber der Mensch will auch leben. Und so suchte ich wieder nach dem nächstliegenden Beruf. Dieses Mal war es die Reklame und die Gestaltung von Drucksachen allgemein”. K. Schwitters, “Kurt Schwitters”, en Heinz Rasch y Bodo Rasch, eds., *Gefesselter Blick*. Stuttgart: Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zugg & Co., 1930, p. 88; y en K. Schwitters, *Das literarische Werk...*, cit., vol. 5, p. 336.

10 —————
 Kurt Schwitters, “Thesen über Typographie”, *Merz*, nº 11 (noviembre 1924), p. 91, reed. en K. Schwitters *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., p. 192; El Lissitzky “Topographie der Typographie,” *Merz*, nº 4 (julio 1923), p. 47. Para una comparación de ambos textos, cf. Megan Luke, *Kurt Schwitters: Space, Image, Exile*. Chicago: University of Chicago Press, 2014, pp. 43-44.

11 —————
 G. Webster, “Advertising and Adversity, 1923-24”, cap. 9 de *Kurt Merz...*, cit., p. 158.

12 —————
 “Wenn Sie ihre Reklame gestalten wollen, so wenden Sie sich bitte vertrauensvoll an die Merzwerbezentrale. [...] Liefert neuzeitliche Plakate, Bildreklame, Typosignete, Signete, typographische Anordnung, Packungen, Kataloge, Preislisten, Anzeigen, Texte, Lichtreklame u.s.w.”.

13 —————
 H. H. Leonhardt, “«Abstrakte» Malerei und Typographie”, *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik*, 62, nº 1-2 (primavera 1925), pp. 19-24.



Fig. 6
 Kurt Schwitters, logotipos para la Merzwerbezentrale, 1924-27 [detalles de cat. 28, 38, 36]

como puedes imaginar, es una empresa deficitaria”⁸. En 1930, hablando del pasado, Schwitters recordó: “Pero uno también quiere vivir. Así que busqué el oficio más próximo. Esta vez eran la publicidad y el diseño gráfico en general”⁹.

Publicitando publicidad

El número once de la revista *Merz*, publicado en noviembre de 1924, estaba dedicado a la “Typoreklame” [publicidad tipográfica]. El ejemplar iba prologado por el texto de Schwitters “Thesen über Typographie” [Tesis sobre tipografía], a modo de respuesta a los ocho puntos de El Lissitzky en “Topographie der Typographie” [Topografía de la tipografía], publicado en el número cuatro de *Merz* (julio 1923)¹⁰. A continuación se insertaban ejemplos de diseño gráfico de Schwitters para demostrar su teoría en la práctica: cinco páginas de anuncios impresos en negro y naranja para productos Pelikan –cinta mecanográfica, tinta, pinturas, lápices y gomas de borrar–, producidos por la compañía local de Hannover, Günther Wagner [fig. 4; para el texto cf. fig. 5]. La Günther Wagner no sólo subvencionó el ejemplar de *Merz*, sino que, al parecer, proporcionó el incentivo y el capital para poner en marcha la Merzwerbezentrale¹¹. El primer anuncio de la Merzwerbezentrale apareció en la cubierta posterior del número once de *Merz*: “Si desea diseñar su publicidad, diríjase usted con confianza a la Merzwerbezentrale. [...] Le proporciona car-

teles modernos, publicidad gráfica, logotipos, emblemas, maquetas tipográficas, embalajes, catálogos, listas de precios, anuncios, textos, rótulos luminosos, etc.”¹².

Schwitters creó, al menos, tres logotipos para la Merzwerbezentrale –MERZ en letras capitales, situado sobre la cifra a gran tamaño “WZ”; un triángulo con un círculo dentro; y la palabra MERZ acompañada por una gruesa línea doble en la parte inferior derecha [fig. 6]–, e imprimió material de escritorio para la firma recién establecida [cat. 28]. No obstante, a pesar de los buenos auspicios iniciales, la agencia tardó bastante tiempo en conseguir una cartera de clientes importantes. De hecho, con anterioridad a 1927, los esfuerzos principales de la Merzwerbezentrale parecen haber estado centrados en sí misma [cat. 36-38], aunque ello no significa que el trabajo de Schwitters pasara desapercibido. En la primavera de 1925, en coincidencia con la Feria del Libro de Leipzig, apareció un artículo del hoy olvidado crítico de Hannover H. H. Leonhardt sobre el tema “Pintura abstracta y tipografía” en un número especial de la revista especializada *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik* [Archivo de las artes del libro y las artes gráficas aplicadas]¹³. Leonhardt se centró casi exclusivamente en Schwitters y en el número de *Merz* “Typoreklame”, dedicando incluso más de media página a la reimpresión íntegra del artículo “Thesen über Typographie”. Leonhardt afirmaba no estar en contra de los principios de Schwitters o los de la abstracción, pero creía que la puesta en práctica de las tesis del artista en las páginas de Pelikan era un auténtico fracaso:

"Die auf den vier Pelikanseiten angewendeten acht Pfeile, die als Augenfang dienen sollen, zeigen eine sehr dürrtge Phantasie, die Flächenwirkung ist nur auf Seite 93 befriedigend. Ob an die Zusammengehörigkeit zweier gegenüberliegenden Seiten gedacht ist, erscheint mir fraglich, die ästhetische Einheit derselben ist nur ganz äußerlich durch Farbfläche bzw. durch große Typen angedeutet. [...] Für ein Buch, das man etwa 20 Zentimeter entfernt vor Augen hat, sind die Hauptzeilen viel zu gewaltig, die Nebenzeilen unlesbar klein. [...] Verwirrend die einzelnen, ornamentartig eingebauten Riesenbuchstaben, alles also unpraktisch und zeitraubend für einen Leser, der keine Bilderrätsel raten will, sondern rationell arbeiten muß. [...] In seiner These VIII wird von der Forderung der Einfachheit und Schönheit, des Verzichts von Ballast und Schnörkel gesprochen, die an die Ausstattung der Type gerichtet wird, in der Komposition Schwitters ist weder Einfachheit noch Schönheit, viel Ballast und Schnörkelei". Ibid., pp. 23-24.

15

"Eine nachhaltige Wirkung wird jetzt noch erzielt, solange diese Art von Reklamegestaltung noch neuartig ist und das Verblüffende nicht verloren hat". Ibid.

16

"Solange dieser hohe Ernst in Schwitters Werken nicht ganz eindeutig zutage tritt, wird sich der Eindruck, es mit Harlekinaden zu tun zu haben, nicht unterdrücken lassen". Ibid.

17

"Mit Bluffmittel und Sensationen kann das neuentstehende Wirtschaftsleben Deutschlands sich weder Freunde erwerben, noch die sittlichen Kräfte erneuern, deren es bedarf. Gerade in Plakatzeichnungen und Werbeschriften, mit denen täglich jeder Deutsche bombardiert wird, steckt ein volkserzieherisches Moment, das kein Werbeleiter übersehen darf. Auf ihnen ruht eine große Verantwortung". Ibid.

18

El estudio más completo hasta la fecha sobre la obra de diseño gráfico de Schwitters es "*Typographie kann unter Umständen Kunst sein*": Kurt Schwitters, *Typographie und Werbegestaltung* [cat. expo., Landesmuseum Wiesbaden, 6 mayo-8 julio 1990], que incluye un catálogo razonado de sus obras. Desde la fecha de su publicación se han descubierto más diseños de Schwitters que no aparecen recogidos en esta obra, entre ellos este.



Fig. 7

Kurt Schwitters, Demostración de los principios del diseño gráfico, en "Bugra-Messe" (Buchgewerblich-graphische Mustermesse des Deutschen Buchgewerbevereins [Feria de Muestras del Libro y Artes Gráficas de la Asociación Alemana de la Industria del Libro]), nº especial de *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik*, 62, nº 1-2 (primavera 1925), frente a p. 24. Litografía sobre papel, 31,4 x 23,8 cm. Colección Merrill C. Berman [cat. 34]

Las ocho flechas empleadas en los cuatro desplegados de Pelikan, diseñadas para captar la mirada, manifiestan escasa fantasía. El efecto de los planos sólo es satisfactorio en la página 93. Me parece dudoso que se haya tenido en cuenta la conexión entre dos páginas enfrentadas, su unidad estética está sugerida sólo de manera superficial mediante las áreas de color o el uso de tipos de gran tamaño. [...] Para un libro que uno tiene a 20 centímetros de distancia, las líneas principales son demasiado potentes, y las secundarias apenas legibles. [...] Esas letras gigantes aisladas, colocadas como ornamentación, resultan confusas, todo es poco práctico y roba tiempo al lector, que no quiere resolver un rompecabezas visual, sino proceder racionalmente. [...] Su tesis VIII, que se ocupa de la configuración de los tipos, recomienda fomentar la simplicidad y la belleza, evitando lo recargado y los adornos; en la composición de Schwitters no hay ni simplicidad ni belleza, sino mucho recargamiento y florituras¹⁴.

Leonhardt admitía que "mientras este tipo de diseño publicitario sea nuevo y conserve su poder de asombro, puede lograrse una impresión duradera"¹⁵, pero ponía en cuestión su efectividad para publicidad. "Mientras en las obras de Schwitters no sea patente esta profunda seriedad, no podrá evitarse la impresión de estar ante arlequinadas"¹⁶. Leonhardt terminaba su artículo con una nota moralizadora:

La nueva economía en desarrollo de Alemania no logrará ganarse amigos ni renovar la fuerza moral que necesita mediante efectos impactantes y sensacionalismo. Precisamente en los dibujos de los carteles y en los textos publicitarios con los que a diario se bombardea a los alemanes se encierra un potencial didáctico que ningún directivo publicitario puede ignorar. Tienen una gran responsabilidad¹⁷.

Tras el artículo de Leonhardt se insertaba una página especial diseñada por Schwitters para la revista [fig. 7]¹⁸. Esta atrayente composición, con su libre mezcla de fuentes, bordes, flechas y texto girado, así como sus enfáticas áreas de vacío (blanco) y lleno (negro), pone de manifiesto de forma convincente su propio "carácter impreso" (tesis VIII), pero subraya muchos de los recelos de Leonhardt. No logra transmitir una información claramente jerarquizada, funcionando, por el contrario, como un rompecabezas visual. Al no estar las palabras deletreadas en ningún

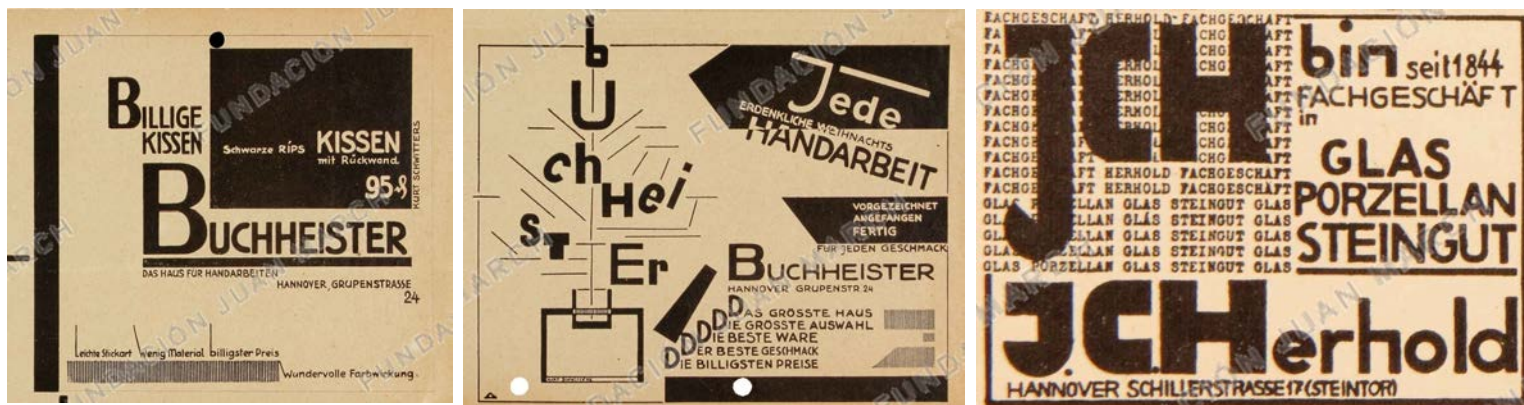


Fig. 8

Kurt Schwitters, anuncios para Buchheister Billige Kissen [Cojines baratos Buchheister], Buchheister Weihnachts-Handarbeit [Artesanía navideña Buchheister] e I. C. Herold Glas, Porzellan, Steingut [Cristal, porcelana y cerámica I. C. Herold], 1925-26 [detalles de cat. 38, 37]

19

Leah Dickerman, "Dada's Solipsism", *Documents*, nº 19 (primavera 2000), pp. 16-19.

20

Estos anuncios aparecieron también en *Merz*, nº 20 (1927) [cf. fig. 1] y en el artículo de K. Schwitters, "Gestaltende Typographie", *Der Sturm*, 19, nº 6 (septiembre 1928), nº especial "Moderne Typographie und Reklame", pp. 268-69; reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., pp. 311-15 (imágenes, en pp. 314-15).

sitio, el lector tarda mucho tiempo en darse cuenta de que las iniciales "ABG" se refieren a *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik* y en comprender que el diseño es, de hecho, una propuesta para un anuncio u otra idea alternativa para la cubierta de ese número de la revista. En su estética integral, no jerarquizada, se pueden detectar, de hecho, vestigios del solipsismo dadaísta (para utilizar el término acuñado por Leah Dickerman), su introversión y resistencia a la claridad, a la comunicación directa¹⁹. La página ABG de Schwitters comparte esta estética persistente con aquellos ejemplos de su obra de diseño gráfico que fueron elegidos para ser reproducidos en los materiales publicitarios de la Merzwerbezentrale en esta época, en especial los atractivos pero confusos anuncios para Buchheister (Billige Kissen y Weihnachts-Handarbeit [Cojines baratos y artesanía navideña]) y para I. C. Herold [fig. 8]²⁰. No obstante, como artista gráfico –igual que en todo lo demás–, Schwitters no permaneció inmóvil, sino que evolucionó, aprendiendo, podríamos decir, de "profesionales" como Leonhardt, de sus colegas vanguardistas y, qué duda cabe, de sus clientes.

A finales de los años veinte Schwitters revisó su marca, prescindiendo de sus logotipos iniciales, corrigiendo su terminología e, incluso, llegando a desterrar el término "Merz" del nombre de la agencia. La Merzwerbezentrale se convirtió en Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters. El término *Gestaltung* –traducible como "configuración",

21

Para un estudio exhaustivo de esta organización, cf. “*Typographie kann unter Umständen Kunst sein: Ring ‘neue Werbegestalter’*” [cat. expo., Landesmuseum Wiesbaden, 6 mayo-8 julio 1990]. El manifiesto más importante de los miembros del Ring se encuentra en Heinz Rasch y Bodo Rasch (eds.), *Gefesselter Blick*. Stuttgart: Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zugg & Co., 1930, reimpr.: Zürich: Lars Müller Publishers, 1996.

22

Cf. “Gestaltende Typographie”, cit.; “Moderne Werbung”, *Typographische Mitteilungen*, año 25, nº 10 (octubre 1928), pp. 239-40; “Ausgelaufene Handlungen”, *Der Sturm*, 19, nº 8 (noviembre 1928), pp. 306-07, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., pp. 316-17; “Über einheitliche Gestaltung von Drucksachen”, *Papier-Zeitung*, nº 48 (1930), pp. 1436, 1438 y 1440; reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., pp. 324-34; “Kurt Schwitters”, en *Gefesselter Blick*, cit., pp. 88-89, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., pp. 335-36; “Ich und meine Ziele”, *Merz*, nº 21 (1931), pp. 116-17, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., pp. 340-49. Para las conferencias de Schwitters, cf. Carola Schelle, “Anmerkungen zu den verschiedenen Lichtbildvorträgen von Kurt Schwitters”, en “*Typographie kann unter Umständen Kunst sein: Kurt Schwitters, Typographie und Werbegestaltung*”, cit., pp. 108-17, y M. Luke, *Kurt Schwitters...*, cit., pp. 37, 253 (nota 4) y 56.

23

“Ein Zufunftsideal wäre, daß, je verschiedener die Laute klingen, desto verschiedener auch ihre sichtbaren Zeichen gestaltet werden, doch ist das bei unsrer historisch entstandenen Schrift nicht so leicht möglich”. K. Schwitters, “Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift”, *i10*, vol. 1, nº 8-9 (agosto-septiembre 1927), pp. 312-15, reed. (algo revisado) en *Der Sturm*, 19, nº 1 (abril 1928), p. 196, y nº 2-3 (mayo-junio 1928), pp. 203-06 y en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., pp. 274-78. Schwitters no fue el único de los artistas de la vanguardia de la época que se dedicó a la difícil tarea de crear nuevos caracteres de imprenta; cf. al respecto el incisivo análisis de Ellen Lupton sobre la letra

“conformación” o “disposición”, o, de modo más convencional, como “diseño”—gozaba de una especial significación y difusión entre la vanguardia del momento. Implicaba una esencialización o abstracción de la forma que, en su base teórica, iba mucho más allá que la tradicional *Gebrauchsgrafik* [artes gráficas aplicadas]. Schwitters basó el nuevo logotipo para la Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters en la forma “M”, pero sin hacer una referencia abierta a *Merz* [fig. 9]. Estos cambios en la manera de presentar su trabajo como diseñador gráfico coincidieron con la fundación, a mediados de junio de 1927, del Ring ‘neue Werbegestalter’ [Círculo ‘nuevos diseñadores publicitarios’], una organización de carácter promocional encabezada por el propio Schwitters²¹. El nombre de esta organización rendía homenaje, a la vez que implicaba una continuidad, con Der Ring [El Círculo], la asociación de arquitectos fundada un año antes para promover la Neues Bauen [Nueva construcción]. El objetivo del Ring ‘neue Werbegestalter’, al igual que el de su homónimo de arquitectura, era dar voz y promocionar, mediante publicaciones y exposiciones, la obra de aquellos artistas-diseñadores de ideas afines y progresistas, como si de un frente unido se tratara.

Tanto bajo los auspicios del Ring ‘neue Werbegestalter’ como de forma independiente, Schwitters dio conferencias y publicó ampliamente sobre el tema del diseño gráfico a finales de los años veinte, ofreciendo un respaldo teórico a su obra práctica²². En 1927 y 1928 publicó algunos artículos explicando el desarrollo de su “Systemschrift” [sistema de escritura] —una nueva tipografía ideal en la que los caracteres gráficos se diferenciarían más “cuanto más distintos fueran los sonidos” que representan, cosa difícil en “nuestra escritura, desarrollada históricamente”²³. Schwitters empleó su *Systemschrift* en un pequeño número de diseños, incluyendo su cartel *Opel-Tag* [Día de Opel] [cat. 44], que conserva algo de la estética dadaísta —cambios drásticos de escala, composición a toda página—, pero ahora el tamaño y la posición de los distintos elementos respetan la jerarquía, permitiendo al lector extraer la información con mayor eficacia. La teoría de Schwitters sobre diseño gráfico revisada a finales de los años veinte hacía hincapié en la legibilidad y en la comprensión instantánea: “El ritmo del tráfico requiere claridad y una rápida legibilidad de los

caracteres empleados”²⁴. Asimismo ensalzaba las virtudes de la estandarización: “El logro supremo de la calidad se obtiene mediante la precisión; además, en nuestro tiempo, se ha impuesto el ideal de la simplicidad mediante la estandarización y la normalización”²⁵, llegando incluso a abogar por la responsabilidad de la estética moderna en términos de imperativo moral:

La suma de los mejores esfuerzos de todos para elevarse por encima del momento, para avanzar e iluminar estos tiempos sobre los que se construye el futuro: esto es lo actual [...]. La consecuencia de nuestro tiempo, con el objetivo de la construcción del futuro, no un esfuerzo individual, es lo actual. La publicidad, que en este sentido es moderna, es actual y conquista, sin duda, este tiempo²⁶.

El folleto de Schwitters del año 1930 *Die neue Gestaltung in der Typographie* [La nueva configuración en la tipografía] [fig. 10] era un austero pero elegante compendio gráfico textual-visual de estas tesis evolucionadas. Un manual pedagógico de principios claros y demostrativos que, siguiendo la tradición de los Bauhausbücher [Libros de la Bauhaus], perseguía fines educativos y propagandísticos, ambos enlazados de forma inexorable²⁷.

Cientes

Los efervescentes años del Ring ‘neue Werbegestalter’ (1928-31) fueron también los más productivos de Schwitters como diseñador gráfico. Su base de operaciones fue Hannover, su ciudad natal, donde consiguió contratos tanto con compañías privadas, como con la administración pública. Al igual que había sucedido con la compañía Günther Wagner, muchos de sus clientes particulares —la fábrica de galletas Bahlsen [cat. 61-64, 69-71]; los impresores Edler & Krische [cat. 45, 46]; el fabricante de muebles de acero tubular Celler Volks-Möbel [cat. 55, 56]; y las instituciones artísticas Kunstverein Hannover y Kestner-Gesellschaft [cat. 48, 81]— procedían de sus contactos personales²⁸. El trabajo para estas organizaciones le dio la oportunidad de poner en práctica su teoría, de redefinirla,

"Universal" de Herbert Bayer (1925, 1927) y la "Kombinations-Schrift" de Joseph Albers (1926) en *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity* (ed. Barry Bergdoll y Leah Dickerman) [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York, 8 noviembre 2009-25 enero 2010], pp. 200-03.

24

"Das Tempo des Verkehrs erfordert Deutlichkeit und schnelle Lesbarkeit der verwendeten Schrift". K. Schwitters, "Moderne Werbung", cit., p. 70.

25

"Ist Qualität Spitzenleistung durch Präzision, so besteht in unsrer Zeit daneben noch das Ideal der Einfachheit durch Typisierung und Normalisierung". Ibid. p. 69.

26

"Die Summe allen besten Strebens, das sich über unsre Zeit erheben will, das unsre Zeit fördern und klären will, auf dem sich die Zukunft aufbauen wird: das ist zeitgemäß [...]. Die Konsequenz aus unsrer Zeit zum Zwecke des künftigen Aufbaus, aber nicht individuelles Streben ist zeitgemäß. Die Reklame, die in diesem Sinne modern ist, sie ist zeitgemäß und erobert sicher die Zeit". Ibid.

27

Walter Gropius y László Moholy-Nagy invitaron a Schwitters a preparar un libro para la colección Bauhausbücher. Su "Merz-Buch" fue anunciado en los anuncios promocionales de la colección en 1924, 1925 y 1926, y Schwitters tenía la intención de que sirviera como número diez de la revista *Merz*, pero nunca se llevó a cabo. El emblemático tratado pedagógico de Jan Tschichold *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin: Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928, sirvió como precedente inmediato de *Die neue Gestaltung* de Schwitters.

28

Fritz Beindorff (de Günther Wagner) y Hermann Bahlsen, por ejemplo, eran coleccionistas de arte moderno en Hannover; Edler & Krische fueron los impresores del libro de Schwitters *Anna Blume* (1919), y el artista había expuesto, asimismo, obra suya en el Kunstverein Hannover desde 1913 y en la Kestner-Gesellschaft desde 1916. Estas y otras relaciones de Schwitters están recogidas en W. Schmalenbach, *Kurt Schwitters...*, cit., y G. Webster, "Advertising and Adversity, 1923-24", cap. 9 de *Kurt Merz...*, cit.



Fig. 9
Kurt Schwitters, logotipo para la Werbe-Gestaltung
Kurt Schwitters, 1930
[detalle de cat. 76]

Fig. 10
Kurt Schwitters, *Die neue Gestaltung in der Typographie* [La nueva configuración en la tipografía], Hannover, 1930, pp. 10-11. Tipografía sobre papel, 14,9 x 21,6 cm (abierto). Colección Merrill C. Berman [cat. 73]

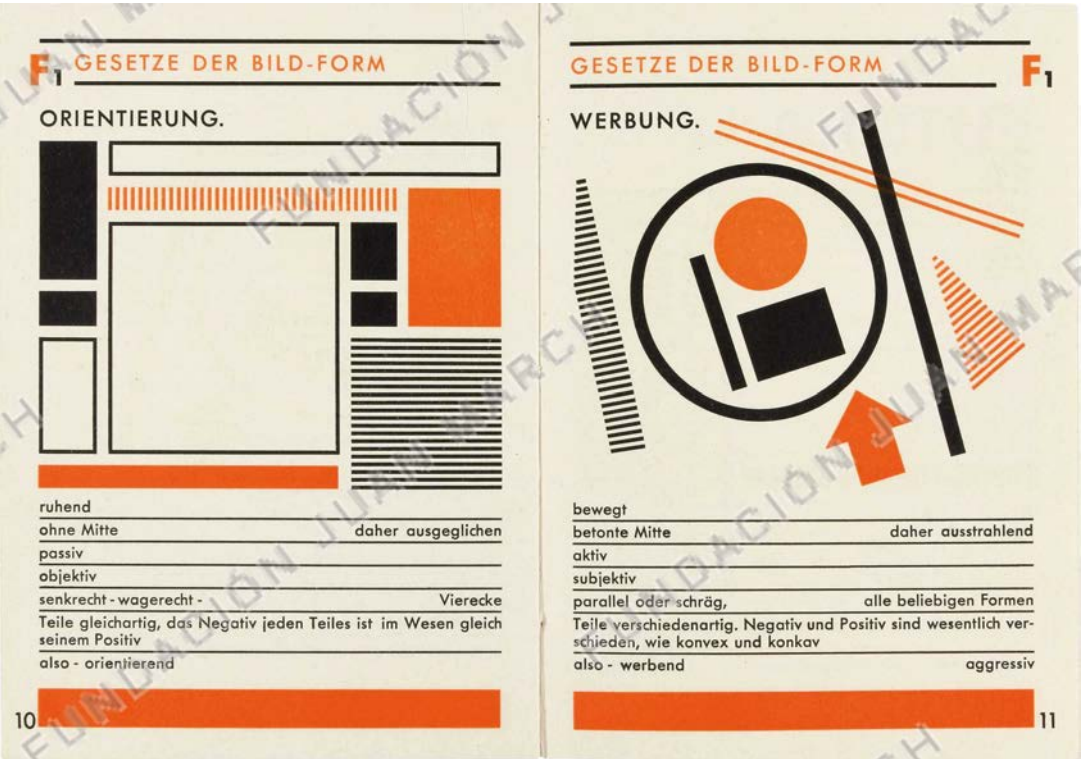




Fig. 11
Kurt Schwitters, cubiertas para Merz, nº 20 (marzo 1927) y para los folletos de Celler Volks-Möbel [Mobiliario popular de Celle], c 1929, y Edler & Krische, c 1927-28. Colección Merrill C. Berman [cat. 40, 55, 46]

de desterrar la imagen de bromista dadaísta y demostrar su valía como diseñador serio, responsable y competente. Los diseños de Schwitters de este período, como el cartel para la 97. *Grosse Kunstausstellung* [97 Gran Exposición de Arte] [cat. 48], celebrada en Hannover en 1929, combinan principios de abstracción con las propiedades mecánicas de la prensa de tipos móviles para producir composiciones visualmente llamativas, en las que la información es transmitida de forma clara y rápida. En el folleto de la *Neue Gestaltung*, Schwitters explicaba, con ayuda de diagramas, cómo el plano bidimensional, dividido de forma irregular y asimétrica de acuerdo con la ley ortogonal del plano pictórico, era estable y “tranquilo”, dotado del potencial positivo y deseable para orientar al espectador [fig. 10, izq.]. La cubierta del número veinte de *Merz* ilustra este punto de vista y establece, con su fotografía a gran escala, descentrada, una especie de prototipo o fórmula adecuada por todo tipo de clientes, incluidos Celler Volks-Möbel y Edler & Krische [fig. 11].

Schwitters no podía ser ya acusado de traficar con “rompecabezas visuales”, “efectos impactantes” o “sensacionalismo”. Su talento para crear diseños atrayentes, capaces de poner en primer plano un producto o de esta-

blecer lo que hoy denominamos imagen corporativa (o de aunar ambos fines al mismo tiempo) [cat. 60, 69-71], fue lo que le dio acceso a la clase dirigente, un cliente no sujeto al balance final, sino a la confianza del público: el Ayuntamiento de Hannover. Werner Heine, archivero del Stadtarchiv Hannover [Archivo Municipal de Hannover], especialmente dotado para este tipo de trabajo, ha recopilado más de cien ejemplos de materiales de escritorio creados por Schwitters para este Ayuntamiento durante el periodo de 1929 a 1934 en que estuvo contratado²⁹. Entre ellos hay membretes, cuestionarios, certificados y recibos para los distintos departamentos, incluidos el hospital, la oficina de asistencia social y el sanatorio [cat. 57-59, 77], todos unificados mediante el uso constante del tipo Futura, reglas gráficas funcionales y la adaptación que Schwitters hizo del símbolo tradicional de Hannover, la hoja de trébol. El admirable estudio de Heine sitúa todo este trabajo dentro del contexto del establecimiento en Alemania de las normas DIN (Deutsche Industrie-Norm [Norma de la Industria Alemana]), ofreciendo un ejemplo visual poderoso de la alineación entre la industria, el gobierno y la vanguardia artística en su entusiasmo por el taylorismo y la estandarización en esta encrucijada histórica.

29

Werner Heine, “«Futura» without a Future: Kurt Schwitters’ Typography for Hanover Town Council, 1929–1934”, *Journal of Design History*, 7, nº 2 (1994), pp. 127-40. Este artículo apareció primero publicado en “*Typographie kann unter Umständen Kunst sein: Kurt Schwitters, Typographie und Werbegestaltung*”, cit., pp. 92-96.

Fig. 12
Kurt Schwitters, membrete para la Städtisches Fürsorgeamt Karlsruhe [Oficina Municipal de Asistencia Social de Karlsruhe] tal como apareció reproducido en *Die neue Gestaltung in der Typographie*. Hannover, 1930, p. 14 [cat. 73]

30 —————
"Die photographische Abbildung ist klarer und deshalb besser als die gezeichnete". K. Schwitters, "Thesen über Typographie", *Merz*, n° 11 (noviembre 1924), p. 91 (tesis VIII) [cf. fig. 5]; "[...] nutzen manche Werbearbeiten geschickt die Eigentümlichkeit des Mannes aus, daß er gern schöne Frauen betrachtet [...]". K. Schwitters, "Gestaltende Typographie"; reed. de ambos textos en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, cit., p. 192.

31 —————
En 1934 las fuerzas reaccionarias reestablecieron el tipo gótico tradicional (Fraktur-Schrift) para la papelería moderna diseñada por Schwitters para el Ayuntamiento de Hannover —con un efecto híbrido extraño (cf. W. Heine, "«Futura»...", cit., p. 138)— y en 1937 los Teatros Municipales hicieron lo mismo con su material publicitario [cf. cat. 86, 87].

32 —————
Maud Lavin, "Advertising Utopia: Schwitters as Commercial Designer", *Art in America*, 73, n° 10 (octubre 1985), p. 137.

A finales de los años veinte, el trabajo de Schwitters para la ciudad de Hannover se amplió también a las señalizaciones para los usuarios de Üstra (Überlandwerke und Straßenbahnen Hannover), la compañía de tranvías municipal [cat. 65-68], así como a los carteles, folletos y otros materiales para los Städtische Bühnen Hannover [Teatros Municipales de Hannover]. Concebidos para el interior de los bulliciosos tranvías, es decir el centro del torbellino de la vida urbana, las señalizaciones de Üstra se hacían eco de su entorno al mismo tiempo que pugnaban entre sí por captar la atención mediante la combinación de llamativos elementos gráficos, espacios tipográficos sincopados y nítidas fotografías —"la ilustración fotográfica es más clara, y por tanto más efectiva, que la dibujada"— de una atractiva joven a la moda (ya que "un número considerable de trabajos publicitarios aprovechan hábilmente una peculiaridad del hombre, el que le guste mirar a las mujeres hermosas")³⁰. En contraste, el trabajo de Schwitters para los Teatros Municipales de Hannover muestra su uso de la más pura abstracción para la publicidad [cat. 78, 82-85], así como de una tipografía lúdica que recuerda a Pelikan [cat. 79], cuya composición "agitada" y descendida, de acuerdo con el folleto de la *Neue Gestaltung*, era

"agresiva" e indecisa y por tanto perfectamente adaptada para la publicidad [fig. 10, dcha.]³¹.

A pesar de que la gran mayoría de los clientes de Schwitters procedían de Hannover, el artista también consiguió encargos en otros lugares. Uno de sus trabajos más logrados fue el material publicitario diseñado para una exposición sobre la Dammerstock-Siedlung, una colonia de viviendas modernas funcionales del ayuntamiento de Karlsruhe, comisariada por su viejo amigo Walter Gropius y el arquitecto Otto Haesler (diseñador del mobiliario de Celler Volks-Möbel) [cat. 49-54]. El impactante logotipo para la Colonia Dammerstock consistía en una figura geométrica casi trapezoidal, plana y de color negro, basada en la planta de la colonia. Sobre esta figura inconfundible iba la palabra "dammerstock", cuya enorme *d*, casi una inversión exacta de la también inconfundible *p* de Pelikan, aparecía encaramada de forma precaria sobre la esquina superior izquierda de la planta de la colonia, creando un punto central compositivo dotado de la tensión de un número de equilibrio. Tanto en la cubierta roja del catálogo, como sobre el fondo blanco del papel de escritorio, o sobre el fondo ondulado y con textura del cartel en color, "como si se tratase de un sol naciente en un nuevo mundo"³², este elegante elemento que unía nombre y terreno, aparecía siempre aislado, flotando sobre el fondo plano del material impreso. El logotipo de la Dammerstock, como una tarjeta de visita verbo-visual, se convierte en el paradigma de la Neue Gestaltung en su punto más atrayente, conceptualmente sucinto y comunicativo. Su éxito proporcionó a Schwitters más contratos con el Ayuntamiento de Karlsruhe, rediseñando su material de escritorio y el emblema de la ciudad [fig. 12].

Revalorización

Si los anuncios, billetes de tranvía, envoltorios de chokolatinas y otros fragmentos de la vida contemporánea que habían tenido alguna vez una vida funcional habían sido salvados de los montones de basura y reactivados dentro del sistema económico de Merz, lo mismo ocurrió con las



Fig. 13
Kurt Schwitters, *Karlsruhe*, 1929.
Papeles impresos recortados
y pegados y lápiz sobre cartón
impreso, 42,3 x 29,6 cm. The
Museum of Modern Art, Nueva
York, The Riklis Collection of
McCrory Corporation, 953.1983

Fig. 14
Kurt Schwitters, Sin título
(*dam*), 1929. Collage, medidas
desconocidas. Paradero actual
desconocido. Fotografía cortesía
del Kurt Schwitters Archiv,
Sprengel Museum Hannover



33

"Mit Häusern aus Weimar von Feininger, Persilreklame und dem von mir entworfenen Zeichen der Stadt Karlsruhe". K. Schwitters, "Ich und meine Ziele", *Merz*, n° 21 (1931), p. 115.

34

Cf. Walter Benjamin, "Kapitalismus als Religion" (1921), texto publicado póstumamente. Cf. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Fráncfort: Suhrkamp, 1972-1989, vol. 6, *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, pp. 100-102. Trad. española en curso: Walter Benjamin, *Obra completa*. Madrid: Abada, 2006-. Citado también en Ch. Zeller, "Aus Müll...", cit., p. 367 (nota 69).

35

"Critical, self-reflexive artistic modalities in the service of capital and technological rationality". M. Luke, *Kurt Schwitters...*, cit., p. 56.

36

"Consent to the status quo rather than a demand for its transformation". M. Lavin, "Advertising...", cit., p. 139.

37

"Outright propaganda for the capitalist system". Alfred Kemény (seud. Durus) sobre César Domela, "Fotomontage, Fotogramm", *Der Arbeiter-Fotograf*, 5, n° 7 (1931), pp. 166-68, citado por M. Lavin en "Photomontage, Mass Culture, and Modernity: Utopianism in the Circle of New Advertising Designers", en Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life, 1919-1942*. Cambridge, Mass: MIT Press; Boston: Institute of Contemporary Art, 1992, p. 51, y en ID., *Clean New World: Culture, Politics, and Graphic Design*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001, p. 38.

38

"Serious and prolonged engagement with mass culture". M. Lavin, *Clean New World...*, cit., p. 45.

39

"To contribute to mass culture, to sway it toward functionalism, rationality, and a glorifying of production". M. Lavin, "Photomontage...", p. 53.

sobras de la contribución de Schwitters a la marea publicitaria moderna con la que se bombardeaba –empleando el término de Leonhardt– a los habitantes de las ciudades alemanas de los años veinte. Existen abundantes ejemplos de ello en los collages Merz, en los que Schwitters insertó sus propios anuncios y otros materiales publicitarios realizados originariamente para Bahlsen, Pelikan y otros clientes. De acuerdo con su propio testimonio, incluso una de las grutas de su Merzbau (Braunschweig-Lüneburg) contenía "casas de Weimar de Feininger, anuncios de Persil y el emblema de la ciudad de Karlsruhe, diseñado por mí" [cf. fig. 12]³³. Cuando los fragmentos rescatados eran insertados en el contexto de Merz, experimentaban tanto pérdidas como ganancias: su valor real –como anuncios, billetes, envoltorios, etc.– era canjeado por lo que podríamos denominar valor formal o estético –color, motivo y textura–, aunque esta transacción, hay que decir, no era totalmente limpia, pues dejaba una especie de residuo o rastro, una pos-imagen o palimpsesto del valor perdido de cada objeto. Se podría afirmar que este residuo constituye la fuente de la compleja y profunda poética de Merz. Igual que el billete de tranvía que aparece en el centro del collage *Karlsruhe* [fig. 13] quedaba invalidado en su totalidad por el sello del revisor, los componentes materiales de los collages Merz, que una vez habían sido funcionales, vibrantes y revestidos de un cierto poder –monetario, funcional o de otro tipo–, devenían impotentes, meros vestigios de sí mismos. En los collages Dammerstock [fig. 14, cf. fig. 13], el eficiente y comunicativo logotipo de Schwitters retiene su poder visual y sus propiedades materiales, pero ha sido violentado y enmudecido al haber sido recortado, fragmentado, rotado y oculto parcialmente. El billete de curso legal, al retirarse de la circulación, no es ya sólo papel, sino una manifestación material de la ausencia y la pérdida. Los collages de Schwitters ponen al descubierto lo que Walter Benjamin describió como la naturaleza mágica, religiosa e irracional de la economía, en la que el "valor" es adjudicado o retirado de forma arbitraria³⁴.

Los primeros estudios sobre Schwitters relegaron su obra como diseñador gráfico a un segundo plano frente a sus logros principales. Era sólo un trabajo reenumerado, un medio para ganarse la vida, que, en el peor de los ca-

sos, no sólo carecía de un punto de vista crítico, sino que instrumentalizaba a la perfección "modalidades artísticas autorreflexivas cruciales al servicio del capital y la racionalidad tecnológica"³⁵, otorgando su "consentimiento al *statu quo*, en lugar de exigir su transformación"³⁶ o sirviendo como "descarada propaganda del sistema capitalista"³⁷. Maud Lavin fue la primera en considerar la producción del Schwitters diseñador gráfico como parte integral de su obra, lidiando con su aparente traición ideológica. La publicidad, explicó Lavin, fue el resultado natural de su "prolongado y serio compromiso con la cultura de masas", parte integral de Merz desde sus inicios³⁸. Trabajar dentro del sistema, fue lo que permitió a Schwitters "contribuir a la cultura de masas, orientarla hacia el funcionalismo y la racionalidad, y glorificar la producción"³⁹. Estas sagaces observaciones pueden desarrollarse aún más dentro del paradigma de Zeller de las economías múltiples: la economía alemana que, como resultado del Plan Dawes, se estabilizó a finales de 1924, proporcionando un ambiente favorable para que los negocios de Schwitters prosperaran; y la economía Merz alternativa de Kurt Schwitters, que recibió su inspiración de una observación crítica y detenida de la primera. Schwitters afrontó su trabajo como diseñador gráfico con seriedad e incluso, como Lavin ha señalado, con auténtica convicción. Este le proporcionó, qué duda cabe, unos ingresos estables, pero, sobre todo, le transformó de observador perspicaz en participante activo; de empresario con éxito dentro del reducido círculo de la vanguardia artística en profesional, poniendo a prueba sus habilidades y teorías ante un público más amplio. La experiencia de tener que servir a sus clientes, demandando atención inmediata y comunicándose con un tono de voz eficiente e infalible, fue lo que alimentó en Schwitters sus más complejas y contradictorias reflexiones sobre la modernidad, el campo discursivo de Merz.

OBRAS EN EXPOSICIÓN

1919 – 1947

Si no se indica otra cosa, las obras son de Kurt Schwitters

DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN
ZEHNTER JAHRGANG / VIERTES HEFT



Kurt Schwitters: Abstraktion

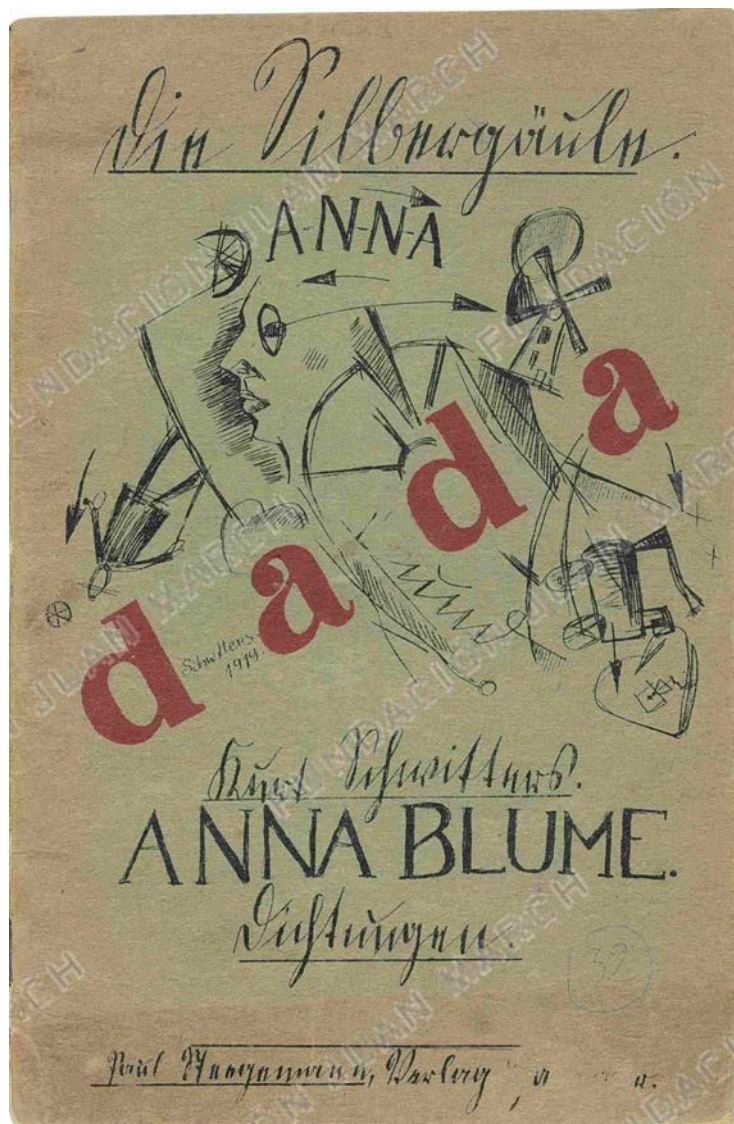
1.

Cubierta de *Der Sturm*, año 10,
nº 4 (1919)

Tipografía sobre papel

30,2 x 20,6 cm

Colección Merrill C. Berman



2.

Cubierta de Kurt Schwitters, *Anna Blume*:

Dichtungen [Ana Flor: Poemas]

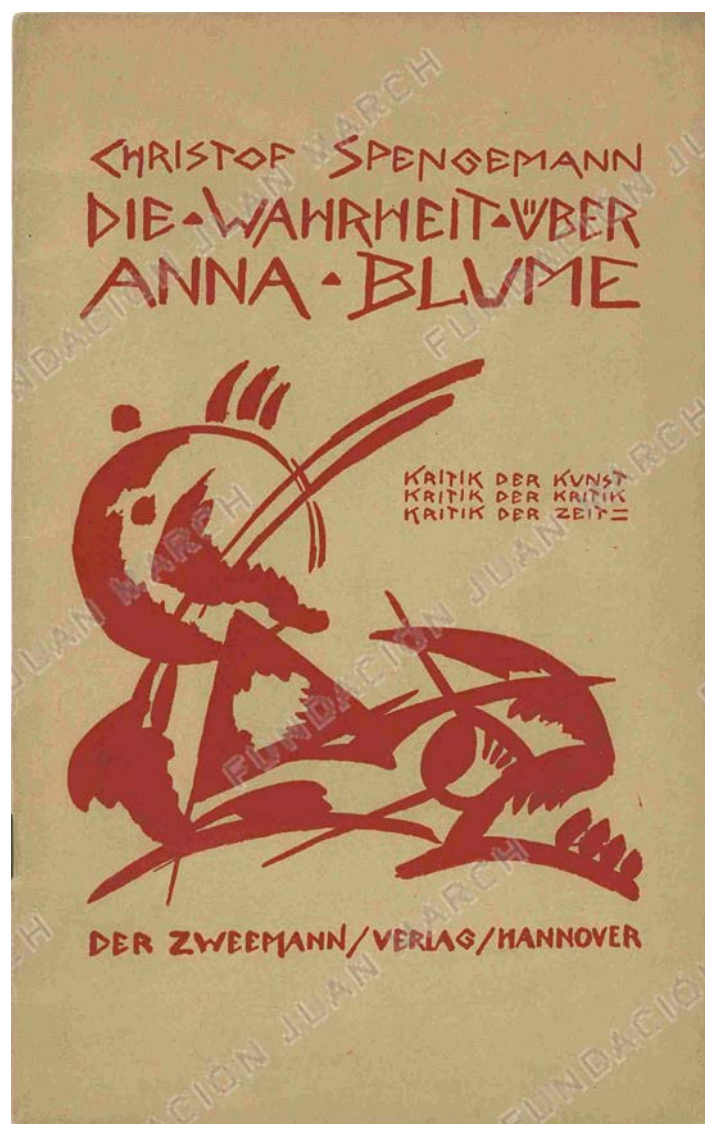
Hannover: Paul Steegeman, 1919.

(*Die Silbergäule*, 39-40)

Litografía sobre papel

21,9 x 14,4 cm

Archivo Lafuente



3.

Cubierta de Christof Spengemann, *Die Wahrheit über Anna Blume*:

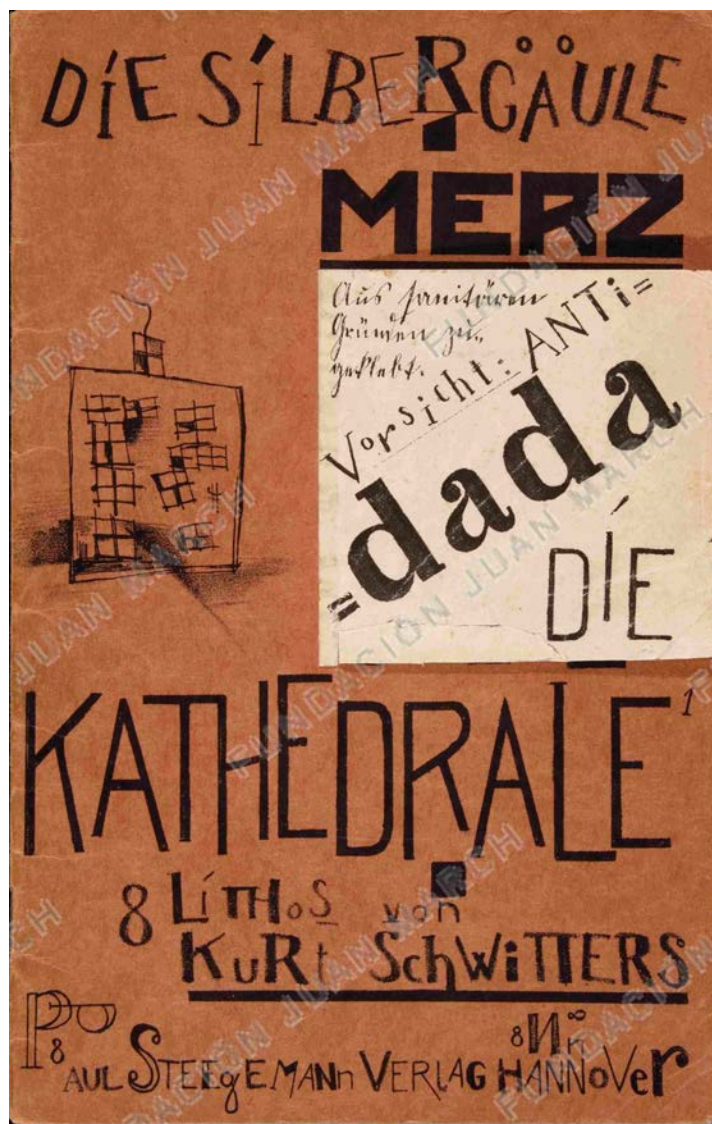
Kritik der Kunst; Kritik der Kritik; Kritik der Zeit [La verdad sobre Anna Blume; Crítica del arte; Crítica de la crítica; Crítica del tiempo].

Hannover: Der Zweemann Verlag, 1920

Litografía sobre papel

22 x 14 cm

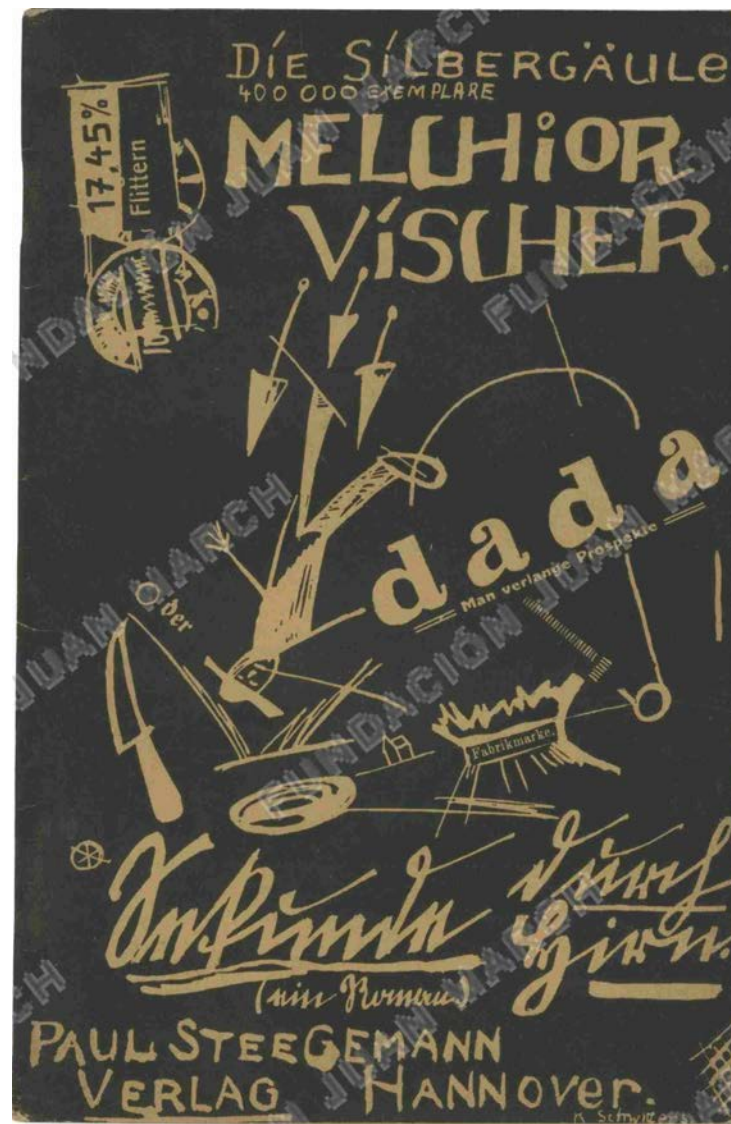
Archivo Lafuente



4.

Die Kathedrale: 8 Lithos von Kurt Schwitters
[La catedral: 8 litografías de Kurt Schwitters]
Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1920. (Die Silbergäule 41-42)

Litografía y collage (cubierta) sobre papel
22,4 x 14,3 cm
Colección Merrill C. Berman



5.

Cubierta de Melchior Vischer, *Sekunde durch Hirn: Ein unheimlich schnell rotierender Roman* [Segundos a través del cerebro: una novela que rueda increíblemente veloz]
Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1920. (Die Silbergäule 59-61)

Litografía sobre papel
22,5 x 14,6 cm
Colección Merrill C. Berman

10.

MZ 347 Gaahden, 1922

Collage sobre papel

19,2 x 13,1 cm

Galería Leandro Navarro,

Colección Navarro-Valero





8.

Cubierta de Kurt Merz Schwitters, *Die Blume Anna: Die neue Anna Blume; eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922* [La flor Anna: la nueva Anna flor; una colección de poemas de los años 1918-1922]. Berlín: Verlag Der Sturm, 1922

Tipografía sobre papel

25 x 17 cm

Colección Merrill C. Berman

11.

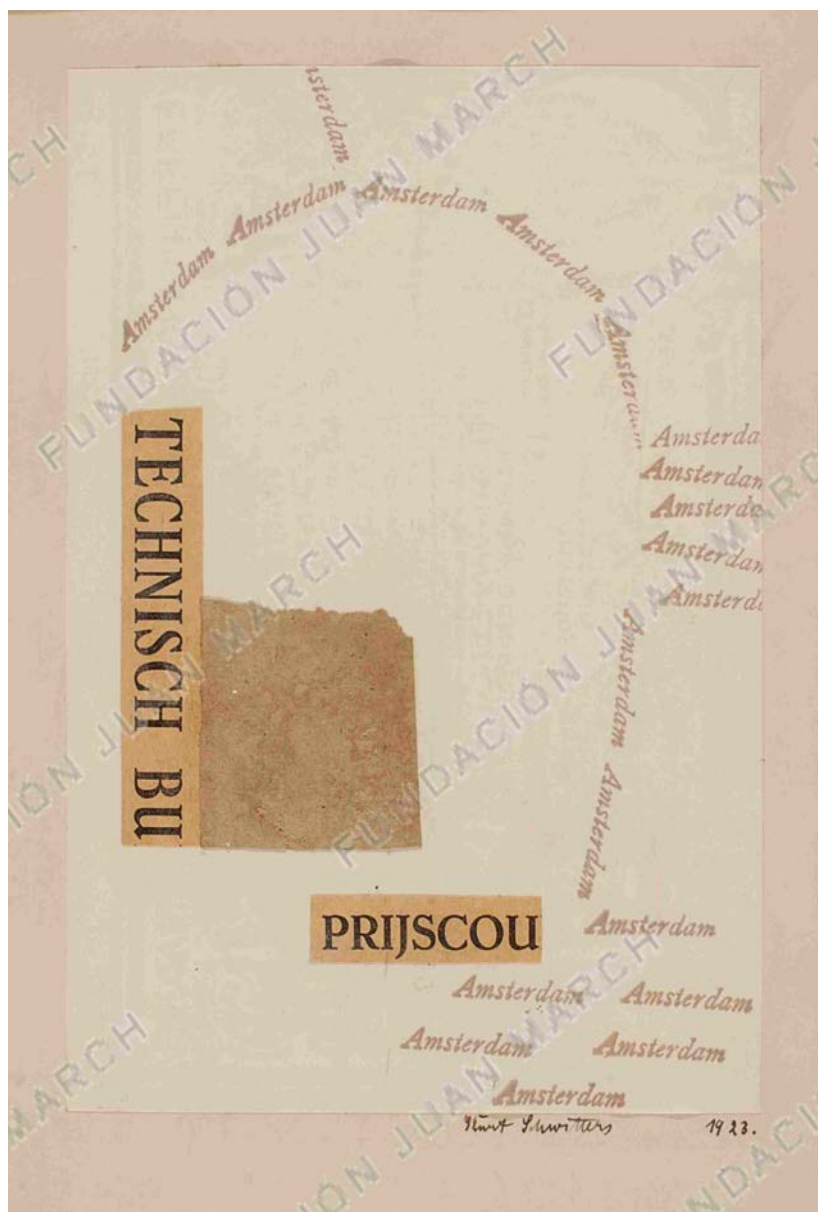
Kurt Schwitters y Theo van Doesburg
Póster para la *Kleine Dada Soirée*
[Pequeña velada Dada], 1922-23

Litografía sobre papel

30,2 x 29,8 cm

Colección Merrill C. Berman





12.

Sin título (*Ámsterdam*), 1923

Dibujo con sello y collage

20,9 x 14,6 cm

Colección Merrill C. Berman



14.

"Holland Dada" [Dada Holanda], *Merz*, n° 1 (enero 1923)

Tipografía sobre papel

22,1 x 14,1 cm

Colección Merrill C. Berman



15.

"Nummer i" [Número i], *Merz*, n° 2 (abril 1923)

Tipografía sobre papel

22,2 x 14,1 cm

Colección Merrill C. Berman

16.

"Banalitäten" [Banalidades],
Merz, n° 4 (julio 1923)

Tipografía sobre papel

23,2 x 14,6 cm

Colección Merrill C. Berman



13.

Folleto para "Banalitäten" [Banalidades],
Merz, n° 4 (julio 1923), c 1920-23

Tipografía sobre papel

14,1 x 9,1 cm

Colección Merrill C. Berman

El texto anuncia: "Merz klebt, leimt, kittet
alles und Merz kämpft gegen Extremes!"

[¡Merz pega, encola, encementa todo y Merz
lucha contra los extremos!]

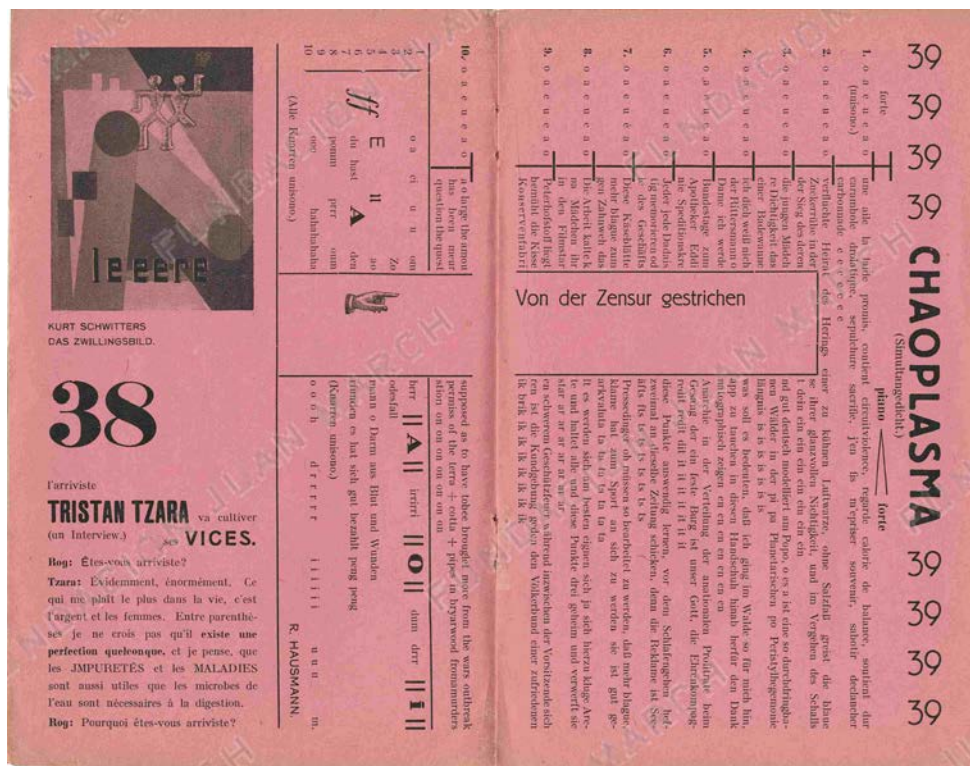
17.

"Banalitäten" [Banalidades], Merz,
n° 4 (julio 1923), pp. 38-39

Tipografía sobre papel

23 x 14,6 cm

Archivo Lafuente



MERZ =

VON KURT SCHWITTERS

ANNA BLUME

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir! — Du deiner dich dir, ich dir, du mir.

— Wir?

Das gehört (heißt) nicht hierher.

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist — bist du? — Die Leute sagen, du wärest, — laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchharn steht. Du trägst den Hut auf deinen Fäßen und wanderst auf die Hände, auf den Händen wanderst du.

Hallo, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt. Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! — Du deiner dich dir, ich dir, du mir. — Wir?

Das gehört (heißt) in die kalte Glut.

Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute! Preisfrage: 1.) Anna Blume hat ein Vogel.

2.) Anna Blume ist rot.

3.) Welche Farbe hat der Vogel?

Blau ist die Farbe deines gelben Haars. Rot ist das Glitzern deines grünen Vogels. Du schicktes Mädchen im Alltagskleid, du liebes grünes Tier, ich liebe dir! — Du deiner dich dir, ich dir, du mir. — Wir?

Das gehört (heißt) in die Glutkiste.

Anna Blume! Anna, a-n-n-a, ich träufle deinen Namen. Dein Name tropft wie weiches Rindertalg. Weißt du es, Anna, weißt du es schon? Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlicheste von allen, du bist von hinten wie von vorne: „a-n-n-a“.

Rindertalg träufelt streichst über meinen Rücken. Anna Blume, du tropfendes Tier, ich liebe dir!

KURT SCHWITTERS

**DAS WEIB ENTZÜCKT DURCH SEINE BEINE
ICH BIN EIN MANN, ICH HABE KEINE.**
KURT SCHWITTERS

LESEN SIE DIE ZEITSCHRIFT MERZ. REDAKTION HANNOVER, WALDHAUSENSTRASSE 5

KIRSCHBILD
KURT SCHWITTERS

19.

Póster publicitario de Merz que incluye el poema “Anna Blume” y el collage *Kirschbild* [Cuadro de cereza], c 1923

Tipografía sobre papel

46 x 58,4 cm

Colección Merrill C. Berman



18.

"Imitatoren watch step!" [Imitadores, ¡id con cuidado!], *Merz*, n° 6 (octubre 1923)

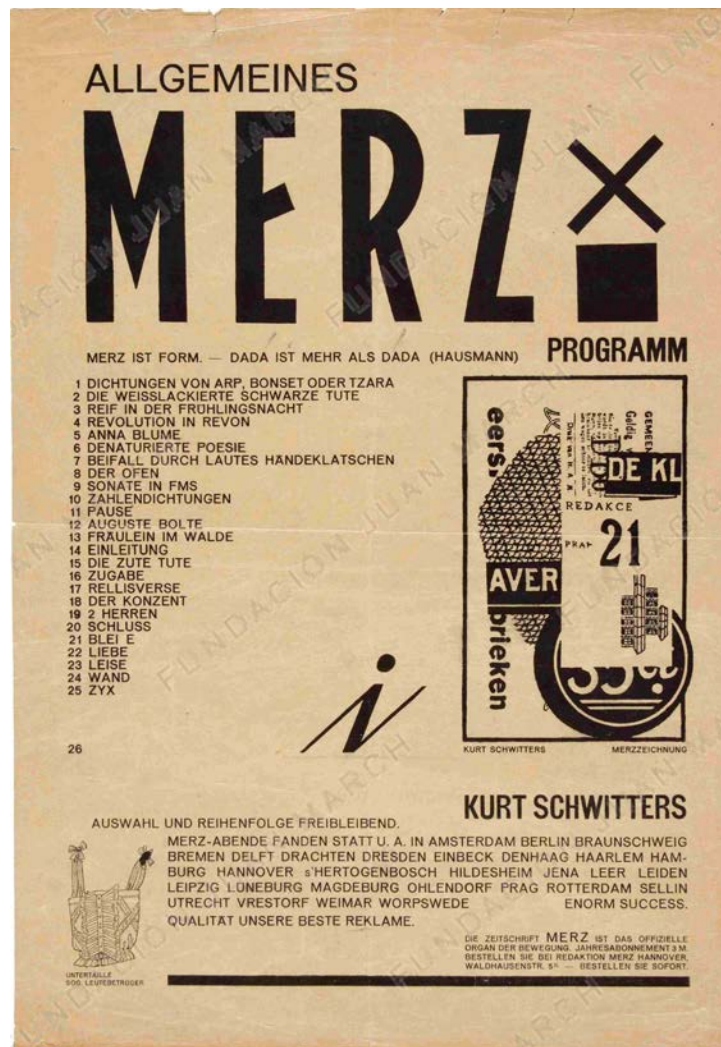
Tipografía sobre papel

22,2 x 14,4 cm

Colección Merrill C. Berman

Título alternativo del número en la contracubierta:

"Arp Nr. 1: Propaganda und Arp" [Arp n° 1: Propaganda y Arp]



20.

Póster publicitario del Allgemeines Merz Programm [Programa general Merz], 1923

Tipografía sobre papel

30,5 x 21,3 cm

Colección Merrill C. Berman



21.

Merz, n° 7 (enero 1924)

Tipografía sobre papel

31,4 x 23,5 cm

Colección Merrill C. Berman

Texto sobre la cubierta: "Merz ist Form. Formen heißt entformeln" [Merz es forma. Forma significa metamorfosis] (para el neologismo *entformeln*, cf. John Elderfield, *Kurt Schwitters*. Nueva York: Thames & Hudson, 1985, p. 163)

22.

"Nasci", Merz (ed. Kurt Schwitters y El Lissitzky),

n° 8-9 (abril-julio 1924)

Tipografía sobre papel

30,5 x 23,5 cm

Colección Merrill C. Berman

Texto sobre la cubierta: "Natur von Lat. *nasci* d. i. werden oder entstehen heisst alles, was sich aus sich selbst durch eigene Kraft entwickelt gestaltet und bewegt" [Naturaleza, del lat. *nasci*, esto es, devenir o surgir, significa todo lo que por sí mismo y por su propia fuerza se desarrolla, configura o mueve]

Helwig

DIE GUTE REKLAME IST BILLIG.
Ein geringes Maß hochwertiger Reklame, die in jeder Weise Qualität verrät, übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungesigener, ungeschickt organisierter Reklame.
Max Burchartz.

MERZ

11

TYPOREKLAME

RED. MERZ, HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 511.

EINIGE THESEN ZUR GESTALTUNG DER REKLAME VON MAX BURCHARTZ:
Die Reklame ist die Handschrift des Unternehmens. Wie die Handschrift ihren Urheber, so verrät die Reklame Art, Kraft und Fähigkeit einer Unternehmung. Das Maß der Leistungsfähigkeit, Qualitätspflege, Solidität, Energie und Großzügigkeit eines Unternehmens spiegelt sich in Sachlichkeit, Klarheit, Form und Umfang seiner Reklame. Hochwertige Qualität der Ware ist erste Bedingung des Erfolges. Die zweite: Geeignete Absatzorganisation; deren unentbehrlicher Faktor ist gute Reklame. Die gute Reklame verwendet moderne Mittel. Wer reist heute in einer Kutsche? Gute Reklame bedient sich neuester, selbständiger Erfindungen als neuer Werkzeuge der Mitteilung. Wesentlich ist die Neuartigkeit der Formgebung. Abgelebte bunte Formen der Sprache und künstlerischen Gestaltung müssen vermieden werden.
Zitiert aus: Gestaltung der Reklame, Bochum, Bongardstrasse 15.

DIE GUTE REKLAME
ist sachlich, ist klar und knapp, verwendet moderne Mittel, hat Schlagkraft der Form, ist billig.
MAX BURCHARTZ.

WERBEN SIE BITTE FÜR MERZ. *Pelikan*-Nummer.

THESE:
Sachlichkeit ist Adel.

THESE:
Bewegung.

Merzrelief von Kurt Schwitters siehe Seite 91

25.

"Typoreklame: Pelikan-Nummer"

[Publicidad tipográfica: número de Pelikan], Merz, n° 11 (noviembre 1924)

Tipografía sobre papel

29,2 x 22,2 cm

Colección Merrill C. Berman

ES IST BEI JEDER PROPAGANDA WICHTIG, DASS SIE DEN EINDRUCK ERWECKT, DASS ES SICH HIER UM EINE FIRMA HANDELT, DIE WEITERARBEITET AN WARE, AUFMACHTUNG UND ANGEBOTSFORM.

Thesen über Typographie

Über Typographie lassen sich unzählige Gesetze schreiben. Das Wichtigste ist: Mach es niemals so, wie es jemand vor Dir gemacht hat. Oder man kann auch sagen: mach es stets anders, als es die anderen machen. Zunächst einige allgemeine Thesen über Typographie: I. Typographie kann unter Umständen Kunst sein. II. Ursprünglich besteht keine Parallellität zwischen dem Inhalt des Textes und seiner typographischen Form. III. Gestaltung ist Wesen aller Kunst, die typographische Gestaltung ist nicht Abmaßen des textlichen Inhalts. IV. Die typographische Gestaltung ist Ausdruck von Druck- und Zugschaltungen des textlichen Inhaltes (Lissitzky). V. Auch die textlich negativen Teile, die nichtbedruckten Stellen des bedruckten Papiers, sind typographisch positive Werte. Typographischer Wert ist jedes Teilchen des Materials, also: Buchstabe, Wort, Textteil, Zahl, Satzzeichen, Linie, Signet, Abbildung, Zwischenraum, Gesamtbaum. VI. Vom Standpunkt der künstlerischen Typographie ist das Verhältnis der typographischen Werte wichtig, hingegen die Qualität der Type selbst, des typographischen Wertes gleichgültig. VII. Vom Standpunkt der Type selbst ist die Qualität der Type Hauptforderung. VIII. Qualität der Type bedeutet Einfachheit und Schönheit. Die Einfachheit schließt in sich Klarheit, eindeutige, zweckentsprechende Form, Verzicht auf allen entbehrlichen Ballast, wie Schnörkel und alle für den notwendigen Kern der Type entbehrlichen Formen. Schönheit bedeutet gutes Ausbalancieren der Verhältnisse. Die photographische Abbildung ist klarer und deshalb besser als die gezeichnete. IX. Anzeige oder Plakat aus vorhandenen Buchstaben konstruiert ist prinzipiell einfacher und deshalb besser als ein gezeichnetes Schriftplakat. Auch die unpersönliche Drucktype ist besser als die individuelle Schrift eines Künstlers. X. Die Forderung des Inhaltes an die Typographie ist, daß der Zweck betont wird, zu dem der Inhalt gedruckt werden soll. — Das typographische Plakat ist also das Resultat aus den Forderungen der Typographie und den Forderungen des textlichen Inhaltes. Es ist unbegreiflich, daß man bislang die Forderungen der Typographie so vernachlässigt hat, indem man allein die Forderungen des textlichen Inhaltes berücksichtigt. So wird heute noch die qualitätsvolle Ware durch barbarische Anzeigen angekündigt. Und noch unglaublicher ist es, daß fast alle älteren Kunstzeitschriften von Typographie ebenso wenig verstehen wie von Kunst. Umgekehrt bedienen sich die führenden neuzzeitlichen Kunstzeitschriften der Typographie als eines ihrer Hauptwerbemittel. Ich erwähne hier besonders die Zeitschrift „G“, Redakteur Hans Richter, Berlin-Friedenau, Eschenstraße 7, „Gestaltung der Reklame“, Herausgeber Max Burchartz, Bochum, die Zeitschrift „ABC“, Zürich, und ich könnte noch einige wenige andere nennen. Die Reklame hat schon längst die Wichtigkeit der Gestaltung von Anzeige und Plakat für den Eindruck der angesprochenen Ware erkannt und hat schon längst Reklamakünstler beschäftigt. Aber leider waren diese Reklamakünstler der kurz vergangenen Zeit Individualisten und hatten keine Ahnung von konsequenter Gestaltung der Gesamtanzeige und von Typographie. Sie gestalteten mit mehr oder weniger Geschick Einzelheiten, strebten nach extravaganter Aufbau, zeichneten verschnörkelte oder sonst unlesbare Buchstaben, malten auffällige und verbogene Abbildungen, indem sie dadurch die angesprochene Ware vor sachlich denkenden Menschen kompromittierten. Es ist hier gleichgültig, daß von ihrem Standpunkt aus betrachtet gute Leistungen entstanden, wenn der Standpunkt falsch war. Heute beginnt die Reklame ihren Irrtum der Wahl von Individualisten einzusehen und bedient sich statt der Künstler für ihre Reklamazwecke der Kunst, oder deutlicher gesagt: DER TYPOGRAPHIE. Besser keine Reklame, als minderwertige; denn der Leser schließt aus dem Eindruck der Reklame und nicht aus dem textlichen Inhalt auf die Ware.

Unter dem Namen **APOSS**-Verlag wurde in Hannover, Waldhausenstr. 511, ein neuer Verlag gegründet, der das gute wohlfeile Buch herausgibt. Als Aposs 2 erscheint demnächst eine wohlfeile Ausgabe der ersten 3 Hahnpetermärchen. Als Aposs 3 erscheint die Aposstelgeschichte, ein Märchen.

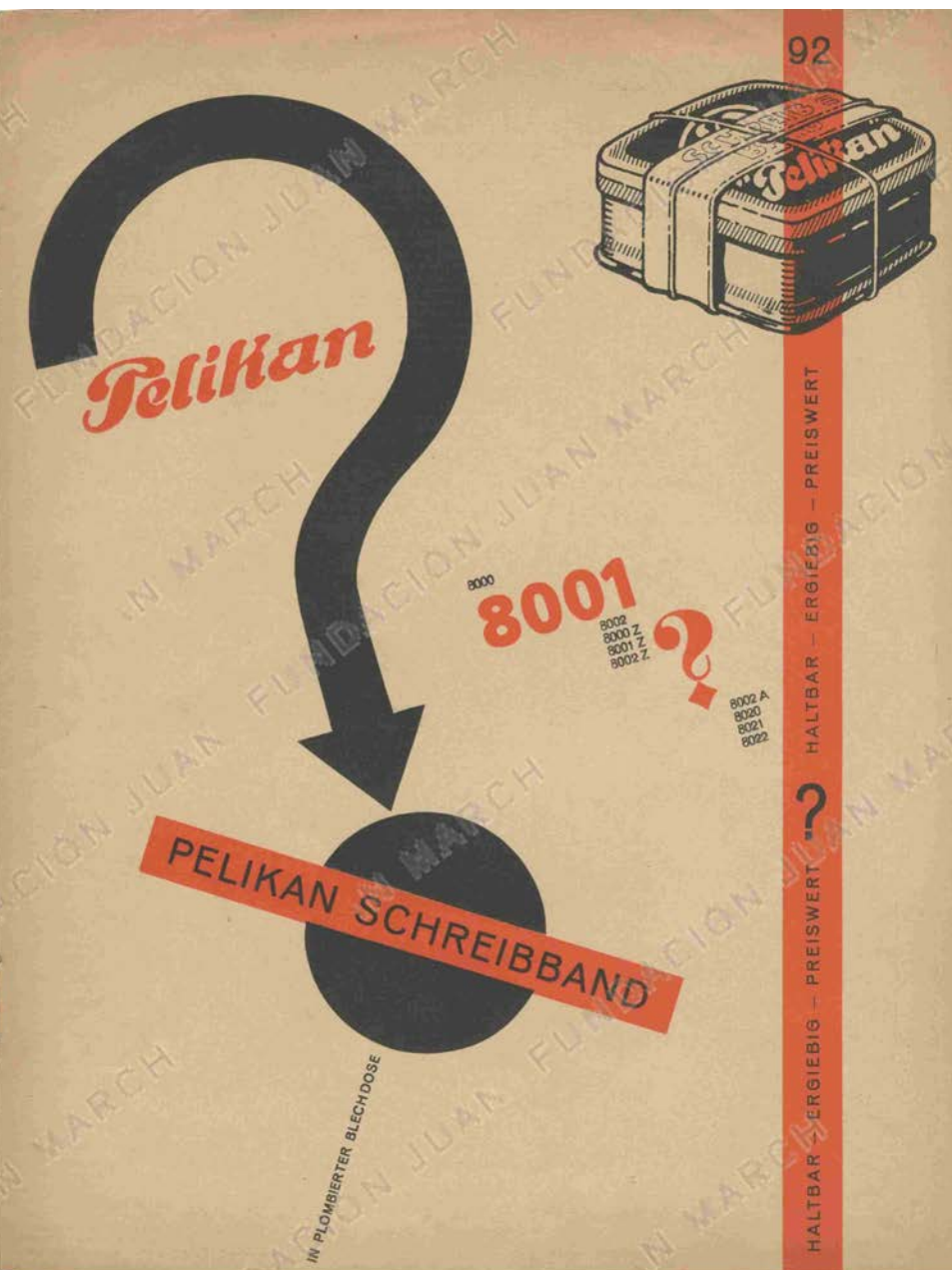
Das **MERZRELIEF** VON SEITE 90 IST MIT ZAHLREICHEN MERZBILDERN, MERZZEICHNUNGEN, ENTWURFEN, TYPOGRAPHISCHEN ARBEITEN, KÄSTEN, PACKUNGEN AUSGESTELLT AUF DEN BEIDEN GROSSEN MERZAUSSTELLUNGEN NOVEMBER 1924, HANNOVER, KESTNERGESELLSCHAFT, FEBRUAR 1925 BERLIN, STURM, POTSDAMERSTRASSE 194a, UND ANDERE.

Besuchen Sie die großen Merzausstellungen.

THESE:
Sachlichkeit ist Adel.

THESE:
Bewegung.

Merzrelief von Kurt Schwitters siehe Seite 91



26.

"Typoreklame: Pelikan-Nummer"

[Publicidad tipográfica: número de Pelikan],
Merz, n° 11 (noviembre 1924), pp. 91-92

Tipografía sobre papel

29 x 22,2 cm

Archivo Lafuente



27.

Kurt Schwitters y Käthe Steinitz

Die Märchen vom Paradies

[Cuentos del Paraíso]

Hannover: APOSSverlag, 1924

Tipografía sobre papel

27,2 x 21,2 cm

Archivo Lafuente

Reeditado como Merz, nº 16-17 (1925)

29.

Kurt Schwitters, Käte Steinitz,
y Theo van Doesburg
"Die Scheuche"
[El espantapájaros],
Merz, nº 14-15 (1925)
Tipografía sobre papel
20,6 x 24,4 cm
Colección Merrill C. Berman



30.

Kurt Schwitters, Käte Steinitz,
y Theo van Doesburg
"Die Scheuche. Märchen"
[El espantapájaros. Cuento]
Hannover: APOSSverlag, 1925
Litografía sobre papel
20,3 x 24,5 cm
Archivo Lafuente



28.

Sobre de Merz Werbezentrale

[Agencia publicitaria Merz]

Tipografía sobre papel

22,5 x 29,5 cm

Colección Merrill C. Berman



31.

Tarjeta postal "Einladung zum Merzabend"

[Invitación para una velada Merz], 1925

Tipografía sobre cartulina

15,6 x 10,5 cm

Colección Merrill C. Berman

Fecha y lugar escritos a mano por

Schwitters: 21 de noviembre de 1925 en

Waldhausenstraße 5 (casa del artista)



32.

Theo van Doesburg

Recibo de la suscripción a

la revista De Stijl, 1924-25

Tinta y lápiz y tipografía

sobre papel

10,8 x 29,7 cm

Colección Merrill C. Berman

Hecho por Kurt Schwitters para

Alma Buscher, estudiante de

la Bauhaus

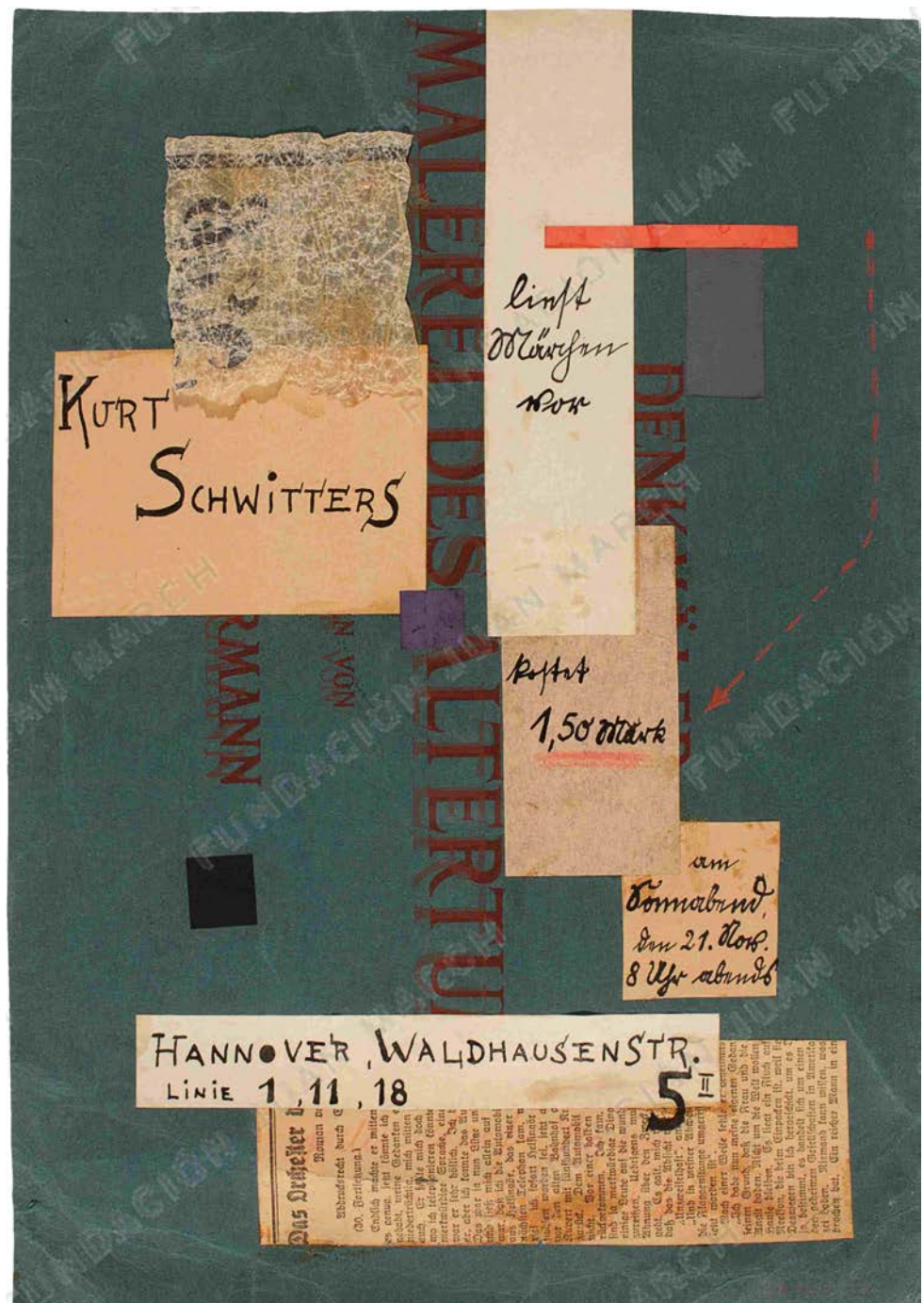


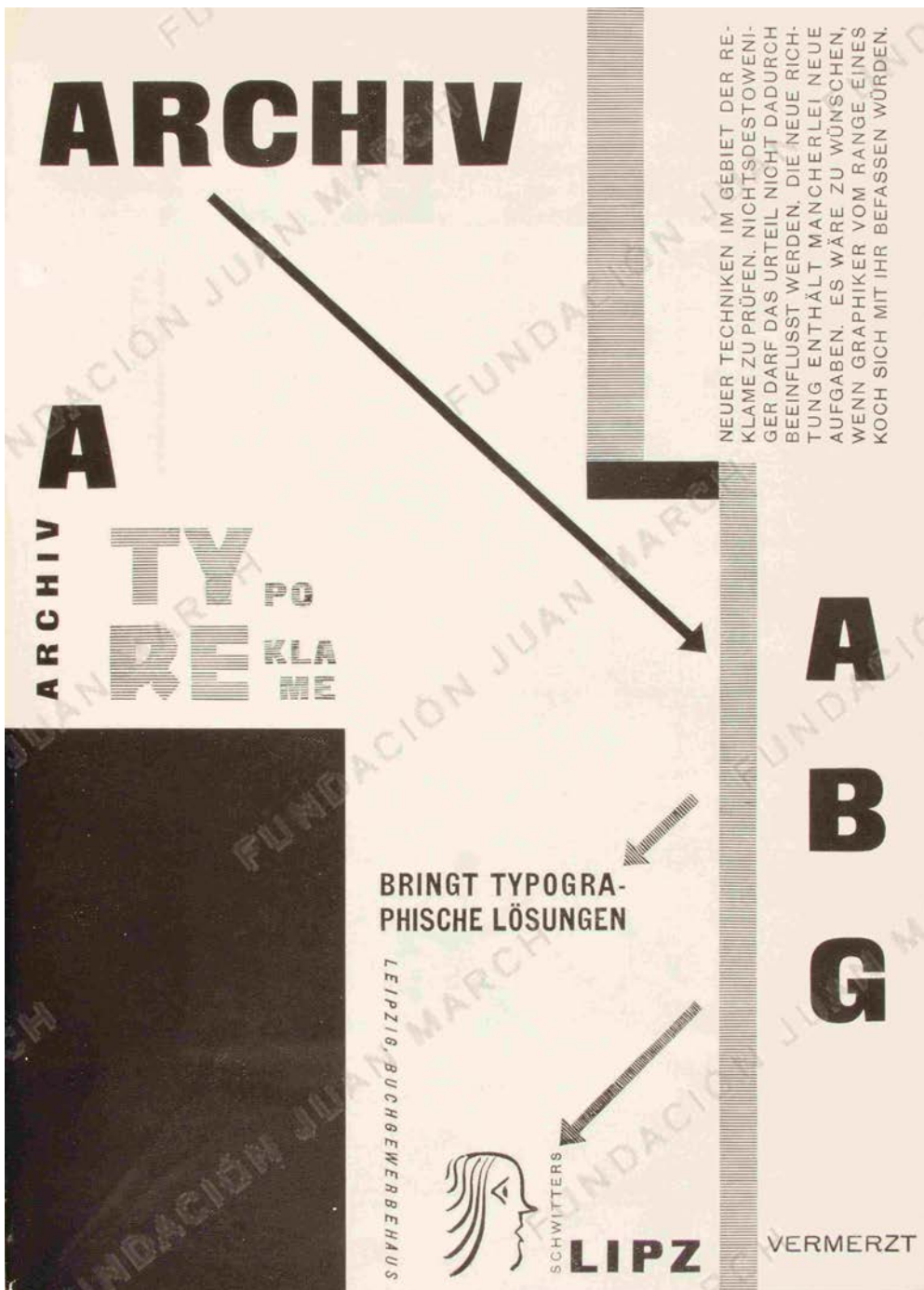
33.

Kurt Schwitters liest Märchen vor
[Lectura pública de cuentos por
Kurt Schwitters], c 1925

Fotocollage con letras impresas,
envoltorios impresos, escritos
a mano, papel recortado y cola
34,3 x 24 cm

Colección Merrill C. Berman





34.

Demostración de los principios del diseño gráfico, en "Bugra-Messe" (Buchgewerblich-graphische Mustermesse des Deutschen Buchgewerbevereins [Feria de Muestras del Libro y Artes Gráficas de la Asociación Alemana de la Industria del Libro]), nº especial de *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik*, 62, nº 1-2 (primavera 1925), frente a p. 24

Litografía sobre papel

31,4 x 23,8 cm

Colección Merrill C. Berman

35.

Boletín de pedido de publicaciones
de la editorial APOSS para las series
Neue Architektur [Nueva arquitectura]
y Märchen unserer Zeit [Cuentos de
nuestro tiempo], 1925

Tipografía sobre papel
14,9 x 21,6 cm

Colección Merrill C. Berman

36.

Tarjeta postal para Merz Werbezentrale
[Agencia publicitaria Merz], 1925-27

Tipografía sobre cartulina
10,5 x 15,2 cm

Colección Merrill C. Berman

El eslogan dice: "Die gute Reklame ist billig"
[Un buen anuncio es barato]

37.

Tarjeta postal para Merz Werbezentrale
[Agencia publicitaria Merz], c 1926

Tipografía sobre cartulina
10,5 x 14,6 cm

Colección Merrill C. Berman

APOSS-VERLAG

SERIE 1: NEUE ARCHITEKTUR

Heft 1, Hilberseimer: Großstadtbauten Mk. 2.00
Heft 2, Mahlberg u. Kosina: Verkehrs-
bauten (Heft 2 wird vorbereitet) Mk. 3.00

SERIE 2: MÄRCHEN UNSERER ZEIT

Heft 1, Schwitters-Steinitz: Die Märchen
vom Paradiese Mk. 3.20
Heft 2, Schwitters-Steinitz-Doesburg: Die
Scheuche Mk. 1.50

DIE NEUE ARCHITEKTUR
ist das brennende Problem unserer Zeit, von
dessen Lösung zuletzt unsere ganze Kultur ab-
hängt. Unsere Architekturbücher sind knapp, sach-
lich, allgemein verständlich, geben dem Laien
Aufklärung, dem Fachmann Anregung. Das
Heft „Großstadtbauten“ enthält 31 Abbildungen

*Mit der Bitte um Berücksichtigung im
Auftrage des Herausgebers R. Rohrbach*

Aus den Kritiken über „Die Märchen vom Paradiese“:
„Eigener, noch nie gehörter Märchentum.“ — „Echte Märchen-
stimmung.“ — „Ganz neue Form des Märchens, ganz aus der
Panthasie des Kindes geboren.“ — „Voll wirklichem Kinder-
humor, Kinderpsychologie.“ — „Die Märchen unserer Zeit.“

APOSS-VERLAG HANNOVER GEORGSTR. 34
Auslieferung für den Buchhandel nur durch Carl Fr. Fleischer, Leipzig

BESTELLKARTE

Hiermit bestelle ich vom Aposs-Verlag, Hannover
Auslieferung nur durch Carl Fr. Fleischer, Leipzig — über Leipzig — direkt

Hilberseimer: Großstadtbauten	à Mk. 2.00
Mahlberg u. K.: Verkehrs- bauten vom Paradiese	à Mk. 3.00
Die Märchen vom Paradiese	à Mk. 3.20
Die Scheuche	à Mk. 1.50

**Wir geben RABATT
bei Bestellung auf:**

fest	35 Prz.
bar	40 Prz.
mind. 5 St. bar	45 Prz.
Partie 11-10 bar	45 Prz.

signed by ACS/E / 125.00

Abtrennen

Name:

Adresse:

Bitte deutliche Schrift!

REKLAMEZEICHNER
EINGEFÜHRTER
FIRMEN AUSLANDE

MERZ

ENTWÜRFE
ZEICHNUNGEN
KLISCHEES
TEXTE
TYPOGRAPHIE
IDEEN

WERBEZENTRALE KURT SCHWITTERS

HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5

WERBE-ZENTRALE

DIE GUTE REKLAME IST BILLIG

ist sachlich, klar und knapp, verwendet moderne Mittel, hat Schlagkraft der Form. Ein geringes
Mass hochwertiger Reklame übersteigt an Wirkung eine vielfache Menge ungeeigneter.

DIE GUTE REKLAME
ist sachlich, klar und knapp, verwendet moderne Mittel, hat Schlagkraft der Form, ist billig

BILLIGE KISSEN
BUCHHEISTER
95¢

Das Haus für Handarbeiten
Hannover, Gruppenstrasse 24

Leute Bismarck, Wang, Maler, billiger Preis
Wundervolle Fortbewegung

JCH bin seit 1914
FACHGESCHÄFT
IN
**GLAS
PORZELLAN
STEINGUT**
JCH Herhold
Hannover, Schillerstrasse 101/102

DIE GUTE REKLAME IST BILLIG
ist geringes Maß hochwertiger Reklame, die in jeder
dieser Qualität wird, übersteigt an Wirkung eine vielfache
Menge ungeeigneter, ungeeigneter, ungeeigneter Reklame

Sehr
geehrter
Herr !

BISMARCK

pliege zu sagen: „Das Bier verfehlt seinen Zweck, wenn es nicht
getrunken wird“. Und so kann man sagen: „Die Reklame verfehlt
ihren Zweck, wenn sie nicht gelesen wird“. Aber nur die wirkungs-
volle Reklame wird gelesen und hat deshalb Existenzberechtigung.
Die unterzeichnete Merz Werbe schafft Ihnen die wirkungs-
vollsten Anzeigen, textlich wie auch typographisch. Unsere Entwürfe
sind künstlerisch und reklamentechnisch bis ins Letzte durchdacht und
dabei nicht teuer, als üblich. Ein Versuch wird Sie von unserer
Leistungsfähigkeit restlos überzeugen. Schenken Sie uns Ihr Vertrauen und geben Sie
uns zur Probe eine kleine Bestellung. Wir liefern unter anderem Entwürfe für Zeitungs-
anzeigen, Prospekte (Text und Inhalt), Schaufenstergestaltung, Packungen, Briefumschläge
und -Köpfe, Postkarten, Tüten, Propagandaschriften usw.

Bitte senden Sie Ihre Antwort an **Merz Werbe, Hannover, Waldhausenstr. 5 II**
und beachten Sie unseren Rat, uns gleich zu schreiben, damit Sie es im Drange der
Arbeit nicht wieder vergessen.

Hochachtungsvoll
Kurt Schwitters

Telefon 3504 Nord, Neben-
anschluß Fischer. Adresse
für Dresden: M. v. Plato,
Eisenstrasse 54 p.
Telefon 42963

38.

Folleto para Merzwerbezentrale
[Agencia publicitaria Merz],
1926-27

Tipografía sobre papel
27,9 x 27,9 cm

Colección Merrill C. Berman

MERZ

ENTWURFE
ZEICHNUNGEN
KLISCHEES
TEXTE
TYPOGRAPHIE
IDEEN

**WERBEZENTRALE
KURT SCHWITTERS**

HANNOVER, WALDHAUSENSTR. 5

REKLAMEZEICHNER
EINGEFÜHRTER
FIRMEN AUSLANDE

BILLIGE
KISSEN

Schwarze RIPS **KISSEN**
mit Rückwand.

95%

BUCHHEISTER

DAS HAUS FÜR HANDARBEITEN

HANNOVER, GRUPENSTRASSE 24

Leichte Stickart Wenig Material billigster Preis

Wundervolle Farbwirkung.

Verlangen Sie unverbindlich, meinen Rat in Propaganda-Angelegenheiten

MERZ
WERBEZENTRALE

Jede
ERDENKLICHE WEIHNACHTS
HANDARBEIT

VORGEZEICHNET
ANGEFANGEN
FERTIG

FÜR JEDEN GESCHMACK

BUCHHEISTER
HANNOVER GRUPENSTR 24

DAS GRÖSSTE HAUS
DIE GRÖSSTE AUSWAHL
DIE BESTE WARE
DIE BESTE GESCHMACK
DIE BILLIGSTEN PREISE



39.

Tarjeta postal, "Einladung zum Merz Vortragsabend"

[Invitación para una velada de conferencias Merz], 1926

Tipografía sobre cartulina

14,8 x 10,6 cm

Colección Merrill C. Berman

Anotación: "Eigene Dichtungen: Groteske, Satire, Lyrik, Epik, dada, Urlaubsdichtungen" [Propia poesía: grotesco, sátira, lírica, épica, dada, poesía de sonidos primigenios] por Kurt Schwitters

40.

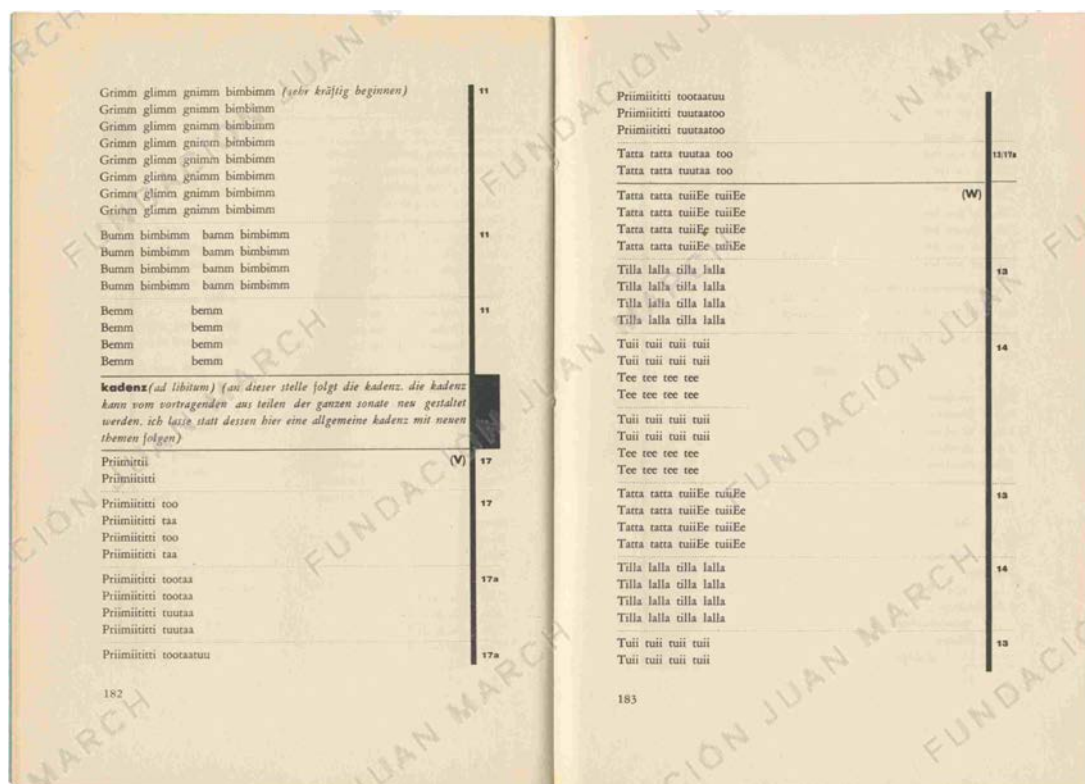
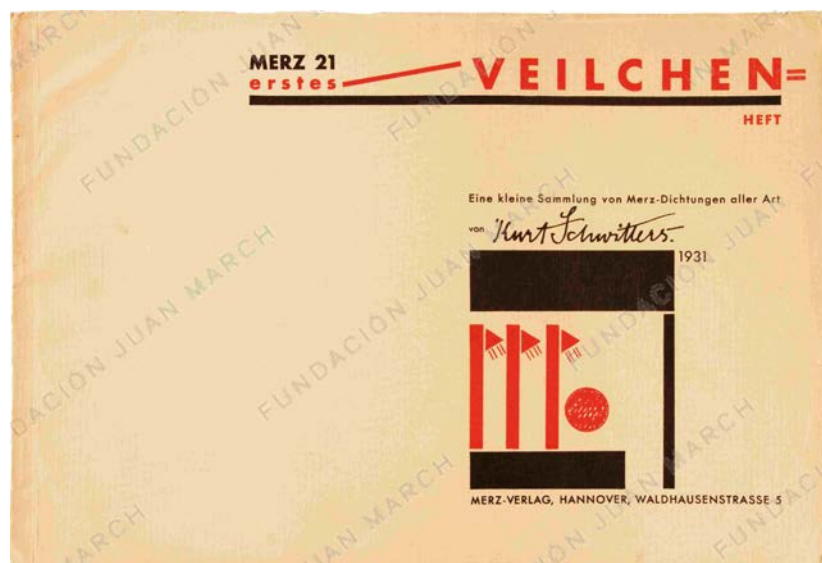
"Katalog der Grossen Merzausstellung" [Catálogo de la Gran Exposición Merz], Merz, nº 20 (marzo 1927)

Tipografía sobre papel

24,3 x 16,8 cm

Colección Merrill C. Berman





42.

“Erstes Veilchenheft” [Primer cuaderno de violetas], Merz, n° 21 (1931)

Tipografía sobre papel

21,3 x 31,6 cm

Colección Merrill C. Berman

43.

Kurt Schwitters (texto) y Jan Tschichold (tipografía) “Ursonate” [Sonata primigenia], Merz, n° 24 (1932)

Tipografía sobre papel

21,1 x 14,9 cm

Archivo Lafuente

44.

Póster para el *Opel-Tag: Grosser Auto Blumen Korso* [Día Opel: gran desfile de coches y flores], 1927

Litografía sobre papel

85,1 x 60,3 cm

Colección Merrill C. Berman

Texto en el centro: "Prämierung der am schönsten dekorierten Wagen" [Premios para los coches mejor decorados]; póster impreso con los tipos "Systemschrift" creados por Schwitters

OPEL-TAG 24 JULI

GROSSER AUTO BLUMEN KORSO

ABFAHRT 10 UHR VON DEN OPEL WERKSTÄTTEN, MAINZER LANDSTRASSE
ÜBER BAHNHOF, KAISERSTR., ZEHL. ANLAGE, BOCKENH. LDSTR., VIKTORJA-
ALLEE ZUM AUSSTELLUNGSGELÄNDE.
ANKUNFT 11,30 UHR.

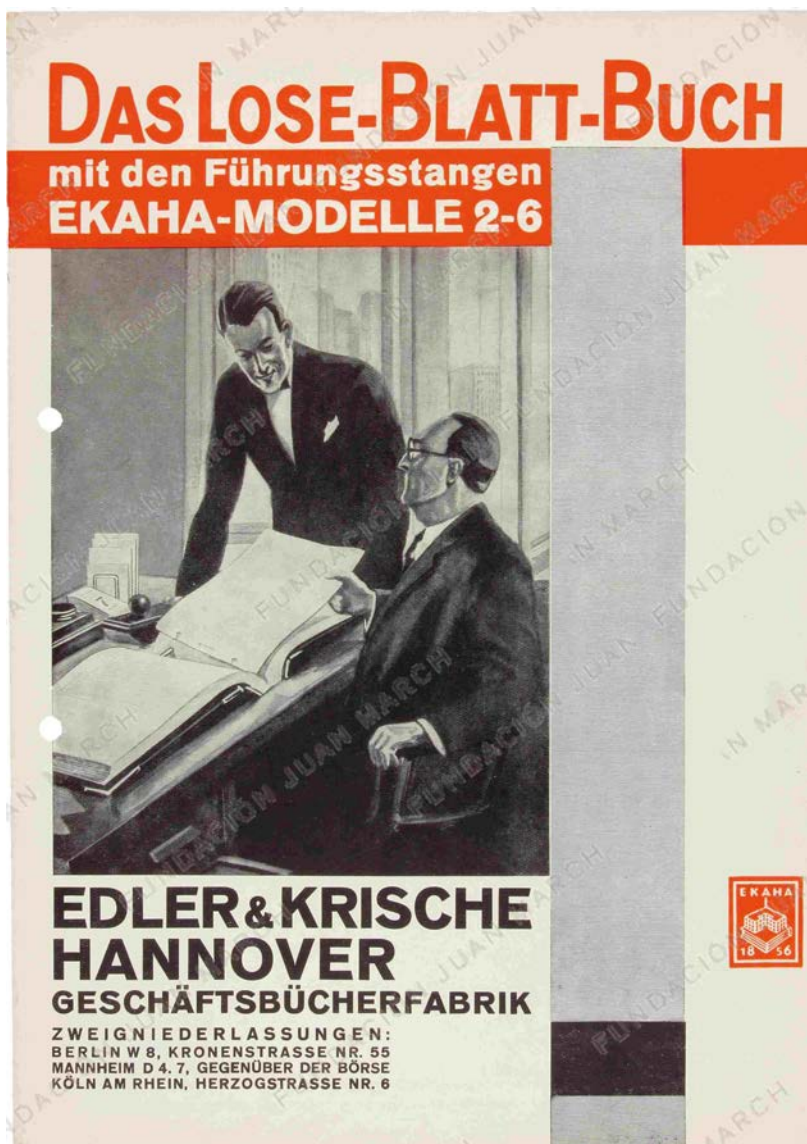
**PRÄMIERUNG DER
AM SCHÖNSTEN DEKORierten WAGEN.**

AB 16 UHR FESTKONZERT DER OPEL-KAPELLE.
UM 23 UHR VERLOSUNG VON EINEM OPEL-WAGEN UND
20 OPEL-FAHRRÄDERN.
KONZERT DES
AUSSTELLUNGS-ORCHESTERS.

EINTRITT 1M.
MIT JEDER EINTRITTSKARTE WIRD EIN **FREILOS** AUSGEGEBEN

WUSTEN & CO. FRANKFURT A.M.

SYSTEMSCHRIFT, K. SCHWITTERS, F.



46.

Das Lose-Blatt-Buch [El libro de hojas sueltas] para Edler & Krische Hannover, Geschäftsbücherfabrik [Fábrica de libros de cuentas], c 1927-28

Tipografía sobre papel

29,8 x 21 cm

Colección Merrill C. Berman



45.

Kleines Liniaturen Musterbuch [Pequeño muestrario de rasgos] para Edler & Krische Hannover, Geschäftsbücherfabrik [Fábrica de libros de cuentas], c 1927-28

Tipografía sobre papel

14,9 x 21,3 cm

Colección Merrill C. Berman



47.

Gebrochenes grosses U für dadA

[Gran U rota para dadA], 1928

Collage sobre papel

32 x 24 cm

Colección particular



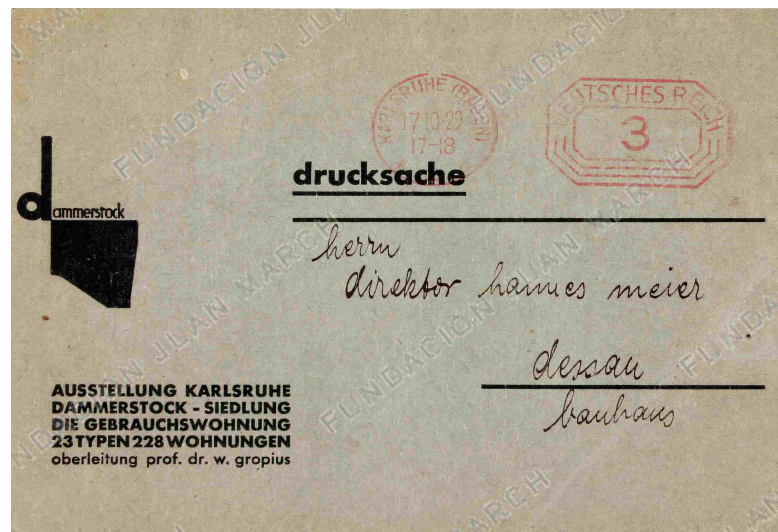
48.

Póster de la 97. Grosse Kunstausstellung
[97ª Gran Exposición Artística], Künstlerhaus,
Hannover, 24 febrero-14 abril 1929, 1929

Litografía sobre tabla

38 x 48 cm

Colección Merrill C. Berman



52.

Sobre para la exposición *Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung* [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], 1929

Tipografía sobre papel

14,5 x 16,2 cm

Colección Merrill C. Berman

53.

Tarjeta postal de la exposición *Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung* [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], 1929

Tipografía sobre papel

10,5 x 14,9 cm

Colección Merrill C. Berman

Dirigida a Hannes Meyer, sucesor de Walter Gropius como director de la Bauhaus

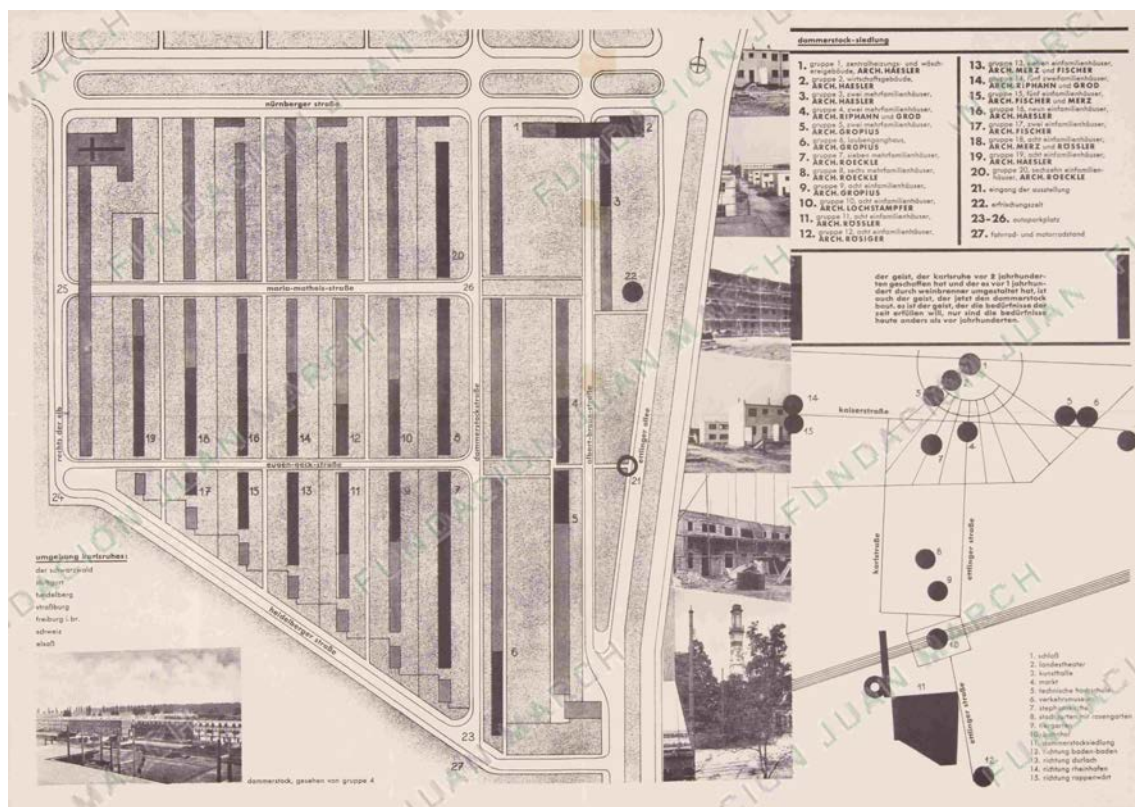
54.

Folleto con el plan general de la exposición *Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung* [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], 1929

Tipografía sobre papel

21,3 x 29,8 cm

Colección Merrill C. Berman





50.

Catálogo de la exposición *Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung*

[La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], Landeshauptstadt Karlsruhe,

1929

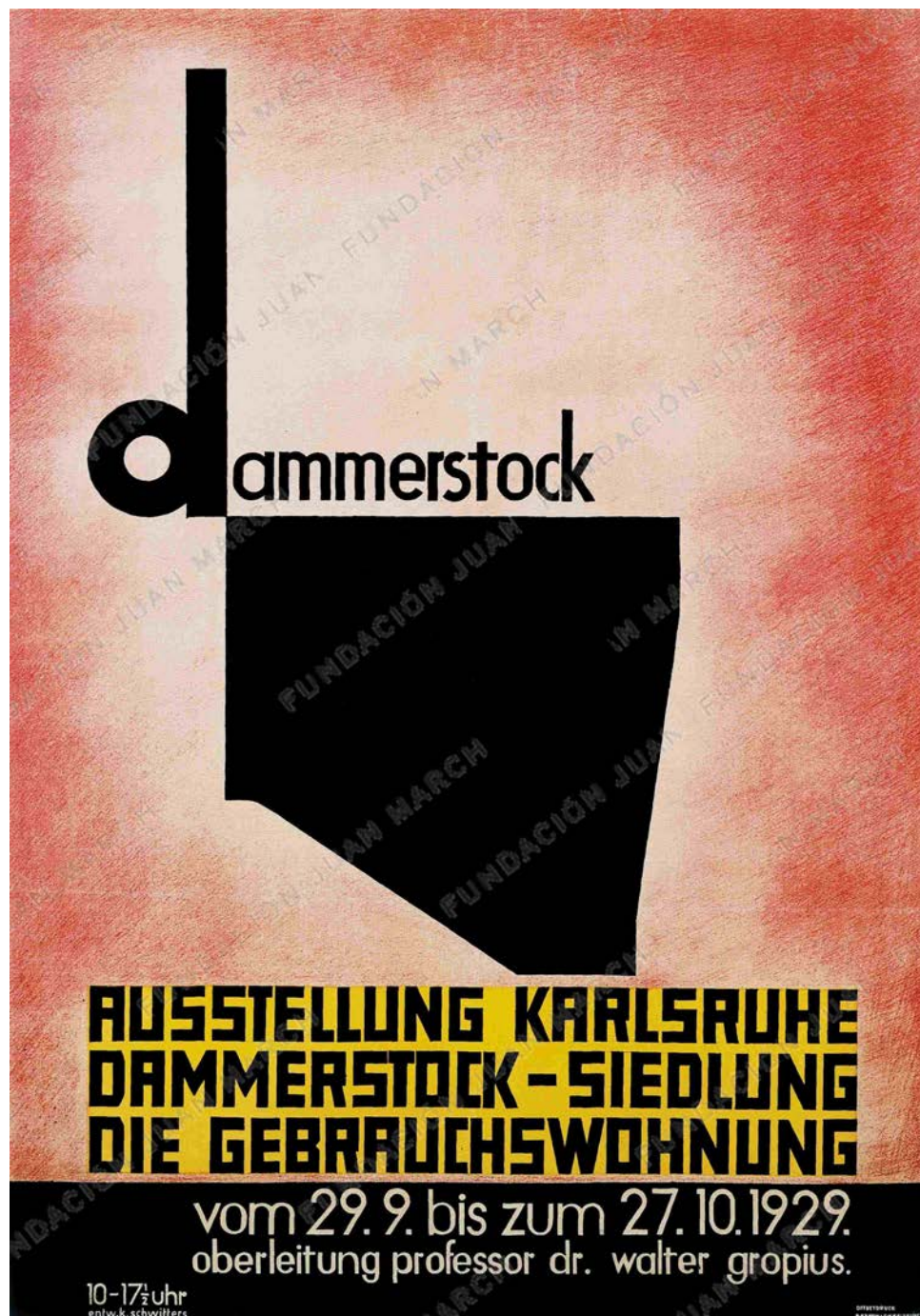
Tipografía sobre papel

21 x 29,8 cm

Archivo Lafuente

51.

Póster de la exposición *Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung*
[La colonia Dammerstock:
la vivienda funcional], 1929
Litografía sobre papel
82,9 x 58,1 cm
Colección Merrill C. Berman





Colección Merrill C. Berman



Colección Merrill C. Berman



Colección Merrill C. Berman



Colección Merrill C. Berman



61.

Anuncio para Leibniz-Keks, H. Bahlsens
Keks-Fabrik [Galletas Leibniz, Fábrica
de galletas de Hermann Bahlsen],
Hannover, c 1929

Tipografía sobre tabla

26 x 17,5 cm

Colección Merrill C. Berman

62.

Anuncio para Leibniz-Keks, H. Bahlsens
Keks-Fabrik [Galletas Leibniz, Fábrica
de galletas de Hermann Bahlsen],
Hannover, c 1929

Tipografía sobre tabla

14,6 x 17,8 cm

Colección Merrill C. Berman



Anuncio de Leibniz-Keks, H. Bahlsens Keks-Fabrik
[Galletas Leibniz, Fábrica de galletas de Hermann
Bahlsen], Hannover, c 1929

Tipografía sobre papel

13,7 x 17,8 cm

Colección Merrill C. Berman

64.

Tarjeta postal de Leibniz-Keks, H. Bahlsens
Keks-Fabrik [Galletas Leibniz, Fábrica de galletas
de Hermann Bahlsen], Hannover, c 1929-30

Tipografía sobre cartulina

10.5 x 14.6 cm

Colección Merrill C. Berman

69.

Factura de H. Bahlsens Keks-Fabrik [Fábrica de galletas de Hermann Bahlsen], Hannover, c 1929-30

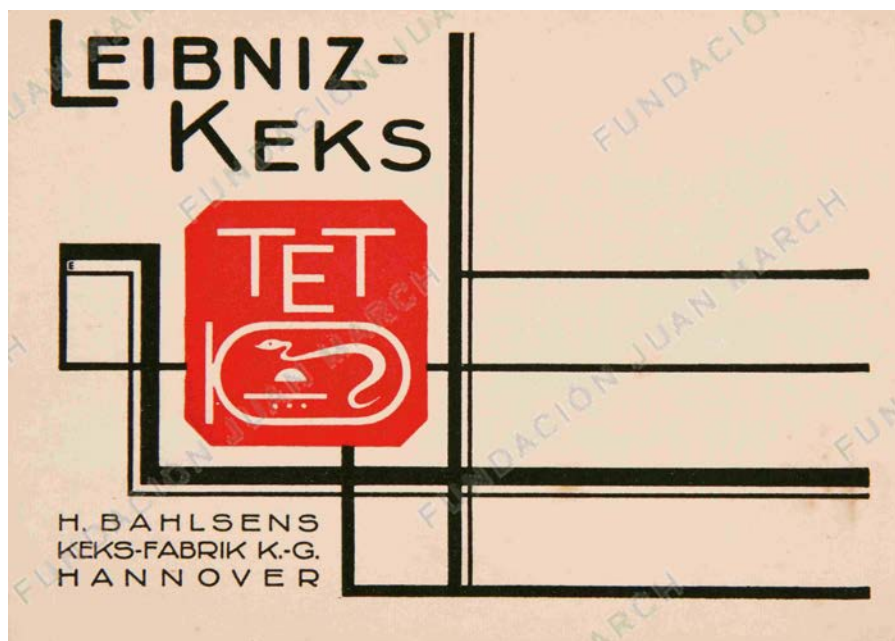
Litografía sobre papel

27,9 x 21,9 cm

Colección Merrill C. Berman

Fechada: 9 julio 1930, a nombre de la empresa

Hans Feil de Klagenfurt





65.

Kurt Schwitters (diseño) y Hermann Strodtz (texto)
 Anuncio para exponer en un tranvía, para *Üstra*
 (*Überlandwerke und Strassenbahnen Hannover A.-G.*
 [Compañía eléctrica y Tranvías de Hannover, S. A.]), c 1929
 Litografía sobre cartulina
 15,6 x 30,5 cm
 Colección Merrill C. Berman
 El eslogan dice: "Deinen Fahrschein, Deinen alten, / Darfst Du gern für Dich behalten" [Tu billete, el viejo, / Puedes guardártelo para ti]



66.

Kurt Schwitters (diseño) y Hermann Strodtz (texto)
 Anuncio para exponer en un tranvía, para *Üstra*
 (*Überlandwerke und Strassenbahnen Hannover A.-G.*
 [Compañía eléctrica y Tranvías de Hannover, S. A.]), c 1929
 Litografía sobre cartulina
 21,6 x 30,5 cm
 Colección Merrill C. Berman
 El eslogan dice: "Rechte Hand am rechten Griff / So steig ein beim Abfahrtspfiff / Steigst Du aus, merk Dir den Kniff / Linke Hand am linken Griff" [Mano derecha al asidero derecho / Sube así con el pitido de partida / Si te bajas, fíjate en el truco / Mano izquierda al asidero izquierdo]



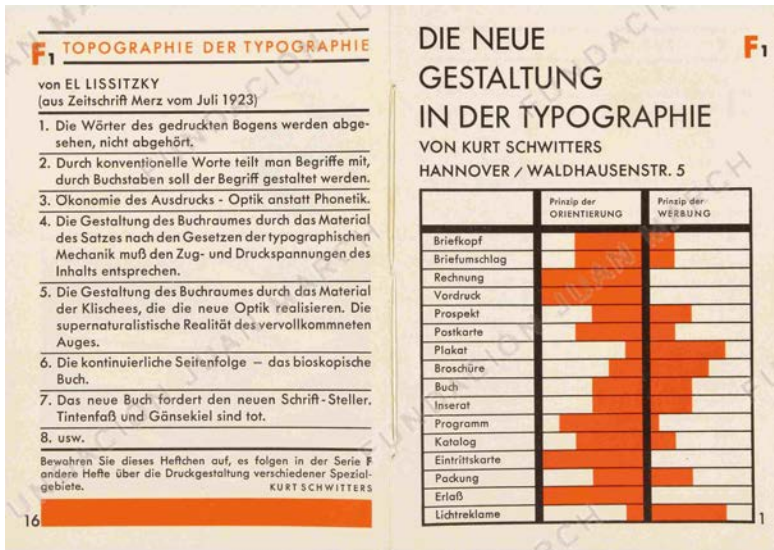
67.

Kurt Schwitters (diseño) y Hermann Strodtz (texto)
 Anuncio para exponer en un tranvía, para *Üstra*
 (*Überlandwerke und Strassenbahnen Hannover A.-G.*
 [Compañía eléctrica y Tranvías de Hannover, S. A.]), c 1929
 Litografía sobre cartulina
 15,6 x 30,5 cm
 Colección Merrill C. Berman
 El eslogan dice "Reiseziel und Strecke melde / Zahle stets mit kleinem Gelde" [Anuncia tu destino y trayecto / Paga siempre con monedas]



68.

Kurt Schwitters (diseño) y Hermann Strodtz (texto)
 Anuncio para exponer en un tranvía, para *Üstra*
 (*Überlandwerke und Strassenbahnen Hannover A.-G.*
 [Compañía eléctrica y Tranvías de Hannover, S. A.]), c 1929
 Litografía sobre cartulina
 13,2 x 30,5 cm
 Colección Merrill C. Berman
 El eslogan dice: "Wenn der Schaffner Dich vergißt / Zahle, wenn Du ehrlich bist" [Cuando el revisor te olvida, / Paga, si eres honrado]



73.

Folleto *Die neue Gestaltung in der Typographie*
[La nueva configuración en la tipografía]

Hannover, 1930

Tipografía sobre papel

14,9 x 10,8 cm

Colección Merrill C. Berman

72.

Folleto *Die billige, gute Wohnung: Grundrisse zum zusätzlichen Wohnungsbau* [La buena vivienda barata: plan para ampliación de la construcción de viviendas], editado por la Reichsforschungs-Gesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen [Sociedad Imperial para Investigación de la Economía de la Construcción y la Vivienda]

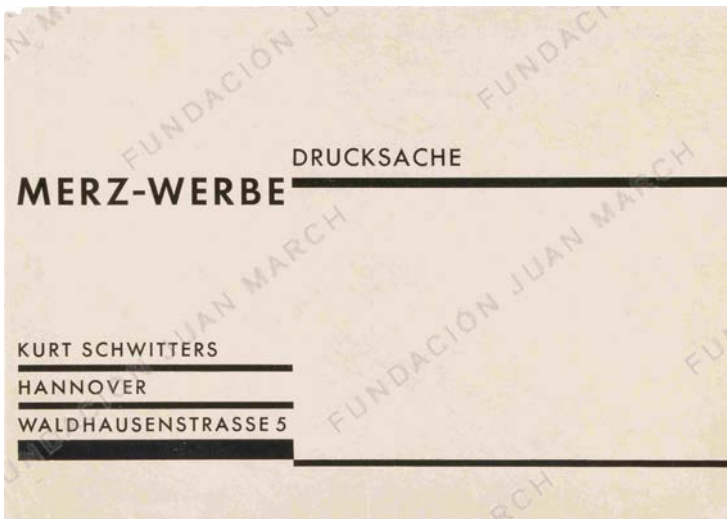
Berlin: Die Baugilde, 1930

Tipografía sobre papel

29,7 x 21 cm

Colección Merrill C. Berman





74.

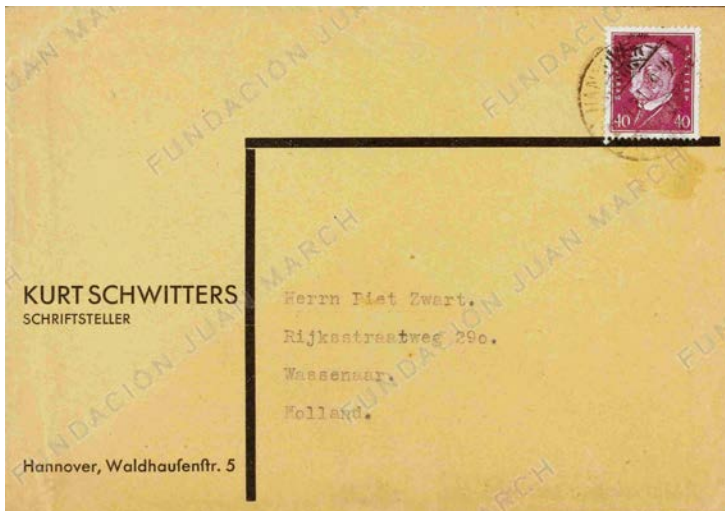
Sobre de Merz-Werbe Kurt Schwitters [Publicidad Merz Kurt Schwitters], c 1930

Tipografía sobre papel

11,1 x 16,2 cm

Colección Merrill C. Berman

Introducido en el folleto *Die neue Gestaltung in der Typographie* [La nueva configuración en la tipografía]



75.

Sobre con el remitente "Kurt Schwitters Schriftsteller" [Kurt Schwitters escritor], c 1930

Tipografía sobre papel

11,4 x 16,2 cm

Colección Merrill C. Berman

Dirigido a Piet Zwart y empleado para enviar el folleto *Die neue Gestaltung in der Typographie* [La nueva configuración en la tipografía]



76.

Folleto publicitario para Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters [Diseño publicitario Kurt Schwitters], 1930

Tipografía sobre papel

14,9 x 10,8 cm

Colección Merrill C. Berman

Introducido en el folleto *Die neue Gestaltung in der Typographie* [La nueva configuración en la tipografía]

STÄDTISCHES WOHLFAHRTSAMT HANNOVER, den _____ 19____
Friedrichstraße 17

Wir haben Ihnen und _____ vom _____ an
eine Unterstützung bewilligt.
Die Unterstützung wird _____ monatlich im voraus von der Wohlfahrtskasse gezahlt.
Diese Benachrichtigung und die Kontrollkarte des Arbeitsamts sind bei der Zahlung vorzuzeigen.
Einkommensveränderungen der Unterstützten und der unterhaltspflichtigen Angehörigen, sowie
das Ableben der Unterstützten sind uns sofort mitzuteilen.

HERRN _____
FRAU _____

_____ -STRASSE Nr. _____

Aktenzeichen _____ Liste _____

Form. 125.
16a. 29. 1000.

77.

**Certificado del pago de una asignación
por el Städtisches Wohlfahrtsamt,
Stadtverwaltung Hannover [Oficina
Municipal de Bienestar Social,
Administración Municipal de
Hannover], c 1930**

Tipografía sobre papel
14,9 x 21 cm

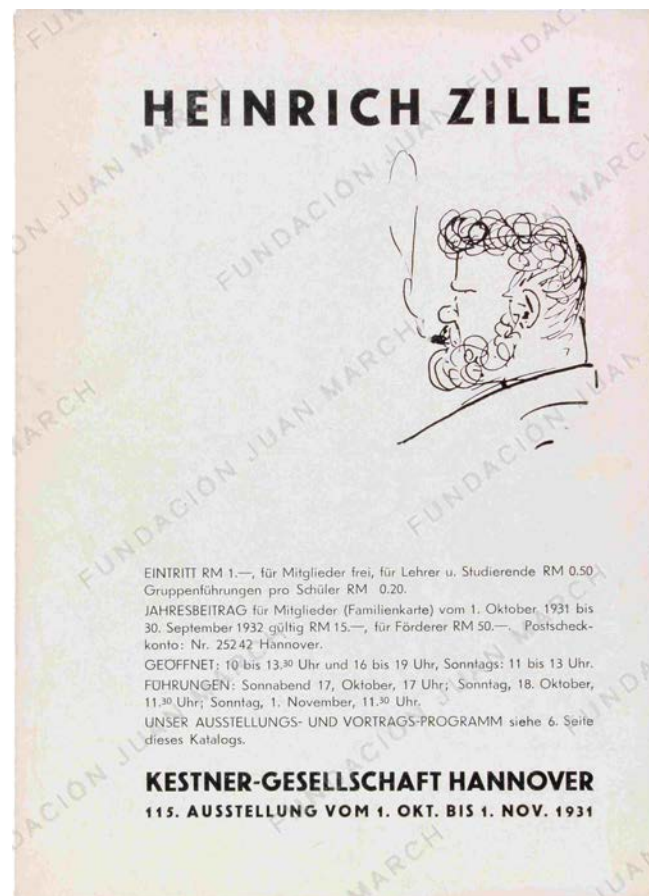
Colección Merrill C. Berman

81.

**Catálogo de la exposición *Heinrich
Zille*, Kestner-Gesellschaft,
Hannover, 1 octubre-1 noviembre
1931, [1931]**

Tipografía sobre papel
19,7 x 14,3 cm

Colección Merrill C. Berman





78.

Folleto publicitario de suscripción para las funciones de la Ópera y el Teatro, Städtische Bühnen Hannover [Teatros Municipales de Hannover], c 1930

Tipografía sobre papel

22,5 x 17 cm

Colección Merrill C. Berman

El eslogan dice: "Auch Sie / können / bei den jetzigen Preisen / abonnieren" [Con los precios actuales también usted puede abonarse]



79.

Folleto publicitario de suscripción para las funciones de la Ópera y el Teatro, Städtische Bühnen Hannover [Teatros Municipales de Hannover], 1930

Tipografía sobre papel

21 x 14,6 cm

Colección Merrill C. Berman

El eslogan dice: "Weshalb / sind Sie nicht im / Opernhause und im / Schauspielhause / abonniert?" [¿Por qué no se ha abonado a la Ópera y al Teatro?]

80.

Sin título (*Lzer Cassel*), c 1931

Collage sobre papel

16,7 x 12,8 cm

Colección particular





82.

Folleto de Städtische Bühnen Hannover,
Opernhaus [Teatros Municipales de Hannover,
Teatro de la Ópera], 1929-30

Tipografía sobre papel

23,9 x 16,8 cm

Colección Merrill C. Berman



83.

Folleto de Städtische Bühnen Hannover,
Opernhaus [Teatros Municipales de Hannover,
Teatro de la Ópera], 1930-31

Tipografía sobre papel

24,1 x 17,5 cm

Colección Merrill C. Berman



84.
Folleto de Städtische Bühnen Hannover,
Opernhaus [Teatros Municipales de
Hannover, Teatro de la Ópera], c 1932
Tipografía sobre papel
21,7 x 15,9 cm
Colección Merrill C. Berman



85.
Folleto de Städtische Bühnen Hannover,
Schauspielhaus [Teatros Municipales de
Hannover, Teatro], 1932
Tipografía sobre papel
21,9 x 15,9 cm
Colección Merrill C. Berman

STÄDTISCHE BÜHNEN HANNOVER

FERNRUF: SAMMEL-NUMMER 52171

Spiel- und Probenplan vom 22. bis 30. Mai 1932

Tag	Ab.	Opernhaus	Preis	Ab.	Schauspielhaus	Preis	Opernproben	Schauspielproben
Sonntag, 22. Mai	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Die Meistersinger v. Nürnberg Oper von Wagner Kr. Dr. W. B.	2	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Der Vetter auf Besuch Operette von Wilhelm Busch Prümmel, Mehl, Erdős, Seifert Das Fest der Handwerker Comédie Générale von Louis Assol	2		
Montag, 23. Mai	6. R. 11. V. P.V.B. 200	Die Fledermaus Operette von Strauß — Kraus Dr. W. B.	1	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Wiederaufnahme beantragt Schauspiel von Fittler — Mischel	2		Sd. 10 1913
Dienstag, 24. Mai	2. R. 11. V. P.V.B. 100	Friedemann Bach Oper von Graun — Gr. v. N. W.	1	8. R. 11. V. P.V.B. 100	Wetter für morgen Komödie von Grotto — Stollen/Mess	2	G 10 Theaterorchesterprobe Schalkhafte Witwe	Sd. 10 1913 1. Akt Sd. 12h Vor Sonnenuntergang Szenen der Inseln
Mittwoch, 25. Mai	10. R. 11. V. P.V.B. 100	Die Fledermaus Operette von Strauß — Kraus Dr. W. B.	2	8. R. 11. V. P.V.B. 100	Das Gesetz in Dir Schauspiel von Kollenbeyer — Elert	2	G 10 Theaterorchesterprobe Schalkhafte Witwe	Sd. 10 1913 2. u. 3. Akt F 10 Liebet 2. Akt Szenen der Frau Blind und des Feins
Donnerstag, 26. Mai	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Zar und Zimmermann Oper von Loening — Kraus N. W.	1	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Wiederaufnahme beantragt	2	G 10 Hauptprobe Schalkhafte Witwe	Sd. 10 1913 3. u. 2. Akt
Freitag, 27. Mai	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Fidelio Oper von Beethoven Gr. Dr. W. B.	1	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Der Vetter auf Besuch Das Fest der Handwerker	2	G 10 Generalprobe Schalkhafte Witwe	Sd. 10 1913 3. u. 1. Akt F 11 Vor Sonnenuntergang Szenen der Inseln
Sonabend, 28. Mai	9. R. 11. V. P.V.B. 100	Die schalkhafte Witwe Oper von W. McFarrin — Kr. Dr. W. B.	1	8. R. 11. V. P.V.B. 100	Vor Sonnenuntergang Schauspiel von Hauptmann — Mischel	2		Sd. 10 1913 2. u. 3. Akt F 10 Liebet 2. Akt Szenen der Frau Blind und des Feins
Sonntag, 29. Mai	7. R. 11. V. P.V.B. 200	Rigoletto Oper von Verdi Kraus N. W.	1	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Frauen haben das gern . . . Musikalischer Scherz von Arnold und Bach Musik von Seitz — Boden/Mess	2		
Montag, 30. Mai	11. R. 11. V. P.V.B. 200	Vor Sonnenuntergang Lustspiel von Less — Rudolph	1	8. R. 11. V. P.V.B. 200	Der Mann mit den grauen Schläfen Lustspiel von Less — Rudolph	2		Sd. 10 1913 1. Generalprobe

Spielplanentwurf vom 31. Mai bis 6. Juni 1932

Tag	Opernhaus	Preis	Schauspielhaus	Preis	Oper und Ballett	Schauspiel
Montag . . . 31.	Die schalkhafte Witwe	1	1913 Einstellführung	2		Jugendfreunde 11. 6.
Mittwoch . . 1.	Madame Butterfly	1	Wiederaufnahme beantragt	2		Fuhrmanns Heuchel 20. 6.
Dienstag . . 2.	Die Hugenotten	1	Das Gesetz in Dir	2		In weißen Rüst 21. 6.
Freitag . . . 3.	Friedemann Bach (V.B.)	1	Vor Sonnenuntergang	2		
Sonabend . . 4.	Der Fiedler	1	Ein 70. Geburtstag des Arthur Schnitzler Liebet	2		
Sonntag . . 5.	Der Zerkowich	1	Wiederaufnahme beantragt	2		
Montag . . . 6.	Turquoise Tasso	1	Der Vetter auf Besuch, Das Fest der Handwerker	2		

Einverleibung gegen den Spielplan wird im Sonabend Abend überblickt vorzunehmen.

Die Mitglieder sind verpflichtet, von Publikumsplätzen direkt bis zum Ende sitzen in der Probezeit Kassen zu verlassen. Alle späteren Änderungen werden besonders bekanntgegeben.

Klassenausweise, Karten und Rollen sind bei Krankmeldungen und Unfällen **sofort** abzugeben.

Die Theaterleitung

Typographie Kurt Schwitters, Hannover
Buchdruckerei Willy Hahn, Hannover

86.

Póster de Städtische Bühnen Hannover
[Teatros Municipales de Hannover],
encabezado por los tipos diseñados por
Schwitters, 1932

Litografía sobre papel montado sobre papel
51,1 x 38,1 cm

Colección Merrill C. Berman

Fernsprecher: Sammel-Nummer 5 21 71

Hannover. Spiel- und Probenplan vom 24. Oktober bis 1. November 1937

Opernhaus	Tag	Schauplatz	Stunde	Dauer	Eintrittspreise
11. - 13. Hauptprobe zum 2. Sinfonie-Konzert (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Samstag, 24. Oktober	20 - 23 Petermann fährt nach Madaira Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
14. - 16. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Gefühllose Vorstellung Das kleine Hohnjost Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
17. - 19. 2. Sinfonie-Konzert Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
20. - 22. Gefühllose Vorstellung Das kleine Hohnjost Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
23. - 25. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
26. - 28. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
29. - 31. Gefühllose Vorstellung Das kleine Hohnjost Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
1. - 3. Cavalleria rusticana (Schauplatz, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
4. - 6. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
7. - 9. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
10. - 12. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
13. - 15. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
16. - 18. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
19. - 21. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
22. - 24. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00 8.00 8.00
25. - 27. Der Zigeunerbaron Operette von Franz Lehár (Orchester, Kapellmeister, Dirigent, Solisten, Chor, Orchester, Kapellmeister)	Montag, 25. Oktober	20 - 22 Mein Sohn, der Herr Minister Komische Oper von Max Frisch Bühnenbild	19.15 - 22.15 Dirndl u. Freizeitspiele aufgeben (Freizeitspiele aufgeben)	8.00 8.00 8.00	8.00

Spielplauentwurf vom 2. bis 8. November 1937

[illegible]

Flussverläufe gegen den Schiffsplan sind bei Benutzung durch Schiffe einzuzeichnen.
Die Mäandrieren sind vollständig aus den Verzeichnissen zu streichen und die Mäandrieren sind vollständig aus den Verzeichnissen zu streichen.
Die Mäandrieren sind vollständig aus den Verzeichnissen zu streichen und die Mäandrieren sind vollständig aus den Verzeichnissen zu streichen.

Die Zeichnung,

Prof. Carl G. Bell, President.

87.

Diseñador desconocido

Póster para Städtische Bühnen Hannover

[Teatros Municipales de Hannover], 1937

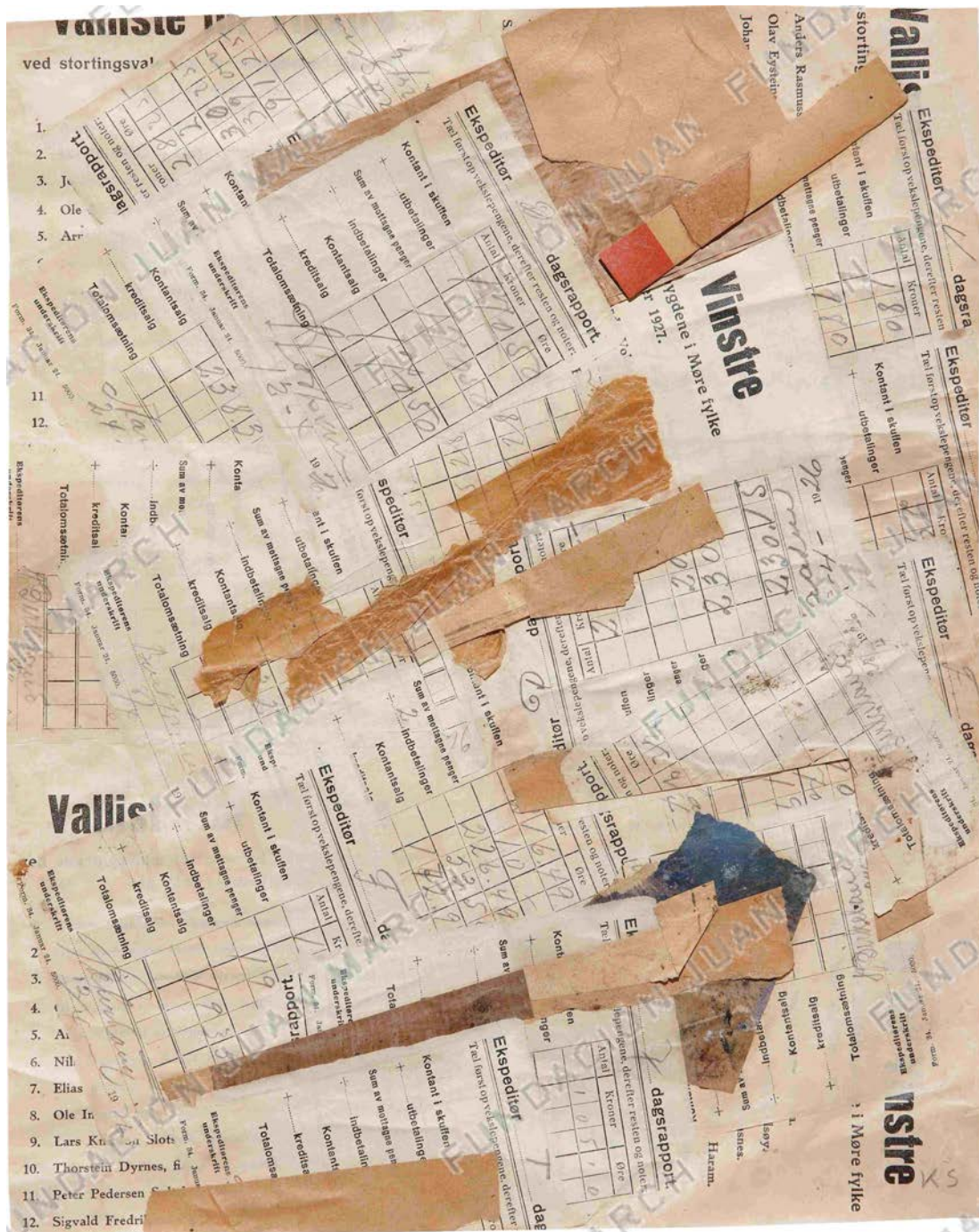
Litografía sobre papel montado sobre papel
53,3 x 42,5 cm

Colección Merrill C. Berman

Cancelado el contrato con Kurt Schwitters.

la tipografía utilizada volvió a ser la *Fraktur*

(Gótica)



88.

Sin título (VINSTRE), 1936-37

Collage sobre papel

34 x 24,5 cm

Guillermo de Osma, Madrid



89.

Blue Ivory [Marfil azul], 1946

Collage y óleo sobre cartón

22,9 x 19,1 cm

Colección particular



90.

Falling Red [Rojo en descenso], 1947

Collage

36,9 x 31,3 cm

Colección particular

Si no se indica otra cosa, las obras
son de Kurt Schwitters

Catálogo de obras en exposición

1.

Cubierta de *Der Sturm*, año 10, nº 4 (1919)

Tipografía sobre papel
30,2 x 20,6 cm
Colección Merrill C. Berman

2.

Cubierta de Kurt Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen* [Ana Flor: Poemas]
Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1919 (Die Silbergäule 39-40)

Litografía sobre papel
21,9 x 14,4 cm
Archivo Lafuente

3.

Cubierta de Christof Spengemann, *Die Wahrheit über Anna Blume: Kritik der Kunst; Kritik der Kritik; Kritik der Zeit* [La verdad sobre Anna Blume; Crítica del arte; Crítica de la Crítica; Crítica del tiempo]

Hannover: Der Zweemann Verlag, 1920

Litografía sobre papel
22 x 14 cm
Archivo Lafuente

4.

Die Kathedrale: 8 Lithos von Kurt Schwitters [La catedral: 8 litografías de Kurt Schwitters]

Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1920. (Die Silbergäule 41-42)

Litografía y collage (cubierta) sobre papel
22,4 x 14,3 cm
Colección Merrill C. Berman

5.

Cubierta de Melchior Vischer, *Sekunde durch Hirn: Ein unheimlich schnell rotierender Roman* [Segundos a través del cerebro: una novela que rueda increíblemente veloz]

Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1920 (Die Silbergäule 59-61)

Litografía sobre papel
22,5 x 14,6 cm
Colección Merrill C. Berman

6.

Cubierta de Melchior Vischer, *Sekunde durch Hirn: Ein unheimlich schnell rotierender Roman* [Segundos a través del cerebro: una novela que rueda increíblemente veloz]

Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1920 (Die Silbergäule 59-61)

Litografía sobre papel
22,5 x 14,6 cm
Archivo Lafuente

7.

MZ 192, 1921

Collage y acuarela con papel de periódico, papel dorado y tela
12,2 x 9,5 cm
Colección particular

8.

Cubierta de Kurt Merz Schwitters, *Die Blume Anna: Die neue Anna Blume; eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922* [La flor Anna: la nueva Anna flor; una colección de poemas de los años 1918-1922]

Berlín: Verlag Der Sturm, 1922

Tipografía sobre papel
25 x 17 cm
Colección Merrill C. Berman

9.

Cubierta de Kurt Merz Schwitters, *Die Blume Anna: Die neue Anna Blume; eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922* [La flor Anna: la nueva Anna flor; una colección de poemas de los años 1918-1922]

Berlín: Verlag Der Sturm, 1922

Tipografía sobre papel
22,9 x 15,5 cm
Archivo Lafuente

10.

MZ 347 Gaahden, 1922

Collage sobre papel
19,2 x 13,1 cm
Galería Leandro Navarro,
Colección Navarro-Valero

11.

Kurt Schwitters y Theo van Doesburg
Póster para la Kleine Dada Soirée [Pequeña velada Dada], 1922-23

Litografía sobre papel
30,2 x 29,8 cm
Colección Merrill C. Berman

12.

Sin título (Ámsterdam), 1923

Dibujo con sello y collage
20,9 x 14,6 cm
Colección Merrill C. Berman

13.

Folleto para “Banalitäten” [Banalidades], *Merz*, nº 4 (julio 1923), c 1920-23

Tipografía sobre papel
14,1 x 9,1 cm
Colección Merrill C. Berman
El texto anuncia: “Merz klebt, leimt, kittet alles und Merz kämpft gegen Extremes!” [iMerz pega, encola, encementa todo y Merz lucha contra los extremos!]

14.

“Holland Dada” [Dada Holanda], *Merz*, nº 1 (enero 1923)

Tipografía sobre papel
22,1 x 14,1 cm
Colección Merrill C. Berman

15.

“Nummer i” [Número i], *Merz*, nº 2 (abril 1923)

Tipografía sobre papel
22,2 x 14,1 cm
Colección Merrill C. Berman

16.

“Banalitäten” [Banalidades], *Merz*, nº 4 (julio 1923)

Tipografía sobre papel
23,2 x 14,6 cm
Colección Merrill C. Berman

17.

“Banalitäten” [Banalidades], *Merz*, nº 4 (julio 1923), pp. 38-39

Tipografía sobre papel
23 x 14,6 cm
Archivo Lafuente

18.
“Imitatoren watch step!” [Imitadores, ¡id con cuidado!], *Merz*, nº 6 (octubre 1923)
Tipografía sobre papel
22,2 x 14,4 cm
Colección Merrill C. Berman
Título alternativo del número en la contracubierta: “Arp Nr. 1: Propaganda und Arp” [Arp nº 1: Propaganda y Arp]

19.
Póster publicitario de Merz que incluye el poema “Anna Blume” y el collage *Kirschbild* [Cuadro de cereza], c 1923
Tipografía sobre papel
46 x 58,4 cm
Colección Merrill C. Berman

20.
Póster publicitario del Allgemeines Merz Programm [Programa general Merz], 1923
Tipografía sobre papel
30,5 x 21,3 cm
Colección Merrill C. Berman

21.
Merz, nº 7 (enero 1924)
Tipografía sobre papel
31,4 x 23,5 cm
Colección Merrill C. Berman
Texto sobre la cubierta: “Merz ist Form. Formen heißt entformeln” [Merz es forma. Forma significa metamorfosis] (para el neologismo *entformeln*, cf. John Elderfield, *Kurt Schwitters*. Nueva York: Thames & Hudson, 1985, p. 163)

22.
“Nasci”, *Merz* (ed. Kurt Schwitters y El Lissitzky), nº 8-9 (abril-julio 1924)
Tipografía sobre papel
30,5 x 23,5 cm
Colección Merrill C. Berman
Texto sobre la cubierta: “Natur von Lat. *nasci* d.i. werden oder entstehen heisst alles, was sich aus sich selbst durch eigene Kraft entwickelt gestaltet und bewegt” [Naturaleza, del lat. *nasci*, esto es, devenir o surgir, significa todo lo que por sí mismo y por su propia fuerza se desarrolla, configura o mueve]

23.
Cubierta de “Nasci”, *Merz* (ed. Kurt Schwitters y El Lissitzky), nº 8-9 (abril-julio 1924)
Tipografía sobre papel (cubierta)
30,5 x 23,5 cm
Colección Merrill C. Berman

24.
“Nasci”, *Merz* (ed. Kurt Schwitters y El Lissitzky), nº 8-9 (abril-julio 1924)
Tipografía sobre papel
30,5 x 23,5 cm
Archivo Lafuente

25.
“Typoreklame: Pelikan-Nummer” [Publicidad tipográfica: número de Pelikan], *Merz*, nº 11 (noviembre 1924)
Tipografía sobre papel
29,2 x 22,2 cm
Colección Merrill C. Berman

26.
“Typoreklame: Pelikan-Nummer” [Publicidad tipográfica: número de Pelikan], *Merz*, nº 11 (noviembre 1924), pp. 91-92
Tipografía sobre papel
29 x 22,2 cm
Archivo Lafuente

27.
Kurt Schwitters y Käte Steinitz
Die Märchen vom Paradies [Cuentos del Paraíso]
Hannover: APOSSverlag, 1924
Tipografía sobre papel
27,2 x 21,2 cm
Archivo Lafuente
Reeditado como *Merz*, nº 16-17 (1925)

28.
Sobre de Merz Werbezentrale [Agencia publicitaria Merz]
Tipografía sobre papel
22,5 x 29,5 cm
Colección Merrill C. Berman

29.
Kurt Schwitters, Käte Steinitz y Theo van Doesburg
“Die Scheuche” [El espantapájaros], *Merz*, nº 14-15 (1925)
Tipografía sobre papel
20,6 x 24,4 cm
Colección Merrill C. Berman

30.
Kurt Schwitters, Käte Steinitz y Theo van Doesburg
Die Scheuche. Märchen [El espantapájaros. Cuento]
Hannover: APOSSverlag, 1925
Litografía sobre papel
20,3 x 24,5 cm
Archivo Lafuente

31.
Tarjeta postal “Einladung zum Merzabend” [Invitación para una velada Merz], 1925
Tipografía sobre cartulina
15,6 x 10,5 cm
Colección Merrill C. Berman
Fecha y lugar escritos a mano por Schwitters: 21 de noviembre de 1925 en Waldhausenstraße 5 (casa del artista)

32.
Theo van Doesburg
Recibo de la suscripción a la revista *De Stijl*, 1924-25
Tinta y lápiz y tipografía sobre papel
10,8 x 29,7 cm
Colección Merrill C. Berman
Hecho por Kurt Schwitters para Alma Buscher, estudiante de la Bauhaus

33.
Kurt Schwitters liest Märchen vor [Lectura pública de cuentos por Kurt Schwitters], c 1925
Fotocollage con letras impresas, envoltorios impresos, escritos a mano, papel recortado y cola
34,3 x 24 cm
Colección Merrill C. Berman

34.
Demostración de los principios del diseño gráfico, en “Bugra-Messe” (Buchgewerblich-graphische Mustermesse des Deutschen Buchgewerbevereins [Feria de Muestras del Libro y Artes Gráficas de la Asociación Alemana de la Industria del Libro]), nº especial de *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik*, 62, nº 1-2 (primavera 1925), frente a p. 24
Litografía sobre papel
31,4 x 23,8 cm
Colección Merrill C. Berman

35.
Boletín de pedido de publicaciones de la editorial APOSS para las series Neue Architektur [Nueva arquitectura] y Märchen unserer Zeit [Cuentos de nuestro tiempo], 1925
Tipografía sobre papel
14,9 x 21,6 cm
Colección Merrill C. Berman

36.
Tarjeta postal para Merz Werbezentrale [Agencia publicitaria Merz], 1925-27
Tipografía sobre cartulina
10,5 x 15,2 cm
Colección Merrill C. Berman
El eslogan dice: “Die gute Reklame ist billig” [Un buen anuncio es barato]

37.
Tarjeta postal para Merz Werbezentrale [Agencia publicitaria Merz], c 1926
Tipografía sobre cartulina
10,5 x 14,6 cm
Colección Merrill C. Berman

38.
Folleto para Merzwerbezentrale [Agencia publicitaria Merz], 1926-27
Tipografía sobre papel
27,9 x 27,9 cm
Colección Merrill C. Berman

- 39.**
Tarjeta postal, “Einladung zum Merz Vortragsabend” [Invitación para una velada de conferencias Merz], 1926
Tipografía sobre cartulina
14,8 x 10,6 cm
Colección Merrill C. Berman
Anotación: “Eigene Dichtungen: Groteske, Satire, Lyrik, Epik, dada, Urlautdichtungen” [Propia poesía: grotesco, sátira, lírica, épica, dada, poesía de sonidos primigenios]
por Kurt Schwitters
- 40.**
“Katalog der Grossen Merzausstellung” [Catálogo de la Gran Exposición Merz], Merz, nº 20 (marzo 1927)
Tipografía sobre papel
24,3 x 16,8 cm
Colección Merrill C. Berman
- 41.**
“Katalog der Grossen Merzausstellung” [Catálogo de la Gran Exposición Merz], Merz, nº 20 (marzo 1927)
Tipografía sobre papel
24,3 x 16,8 cm
Archivo Lafuente
- 42.**
“Erstes Veilchenheft” [Primer cuaderno de violetas], Merz, nº 21 (1931)
Tipografía sobre papel
21,3 x 31,6 cm
Colección Merrill C. Berman
- 43.**
Kurt Schwitters (texto) y Jan Tschichold (tipografía)
“Ursonate” [Sonata primigenia], Merz, nº 24 (1932)
Tipografía sobre papel
21,1 x 14,9 cm
Archivo Lafuente
- 44.**
Póster para el Opel-Tag: Grosser Auto Blumen Corso [Día Opel: gran desfile de coches y flores], 1927
Litografía sobre papel
85,1 x 60,3 cm
- Colección Merrill C. Berman
Texto en el centro: “Prämierung der am schönsten dekorierten Wagen” [Premios para los coches mejor decorados]; póster impreso con los tipos “Systemschrift” creados por Schwitters
- 45.**
Kleines Liniaturen Musterbuch [Pequeño muestrario de rasgos] para Edler & Krische Hannover, Geschäftsbücherfabrik [Fábrica de libros de cuentas], c 1927-28
Tipografía sobre papel
14,9 x 21,3 cm
Colección Merrill C. Berman
- 46.**
Das Lose-Blatt-Buch [El libro de hojas sueltas] para Edler & Krische Hannover, Geschäftsbücherfabrik [Fábrica de libros de cuentas], c 1927-28
Tipografía sobre papel
29,8 x 21 cm
Colección Merrill C. Berman
- 47.**
Gebrochenes grosses U für dadA [Gran U rota para dadA], 1928
Collage sobre papel
32 x 24 cm
Colección particular
- 48.**
Póster de la 97. Grosse Kunstausstellung [97ª Gran Exposición Artística], Künstlerhaus, Hannover, 24 febrero-14 abril 1929, 1929
Litografía sobre tabla
38 x 48 cm
Colección Merrill C. Berman
- 49.**
Catálogo de la exposición Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], Landeshauptstadt Karlsruhe, 1929
Tipografía sobre papel
21 x 29,8 cm
Colección Merrill C. Berman
- 50.**
Catálogo de la exposición Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], Landeshauptstadt Karlsruhe, 1929
Tipografía sobre papel
21 x 29,8 cm
Archivo Lafuente
- 51.**
Póster de la exposición Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], 1929
Litografía sobre papel
82,9 x 58,1 cm
Colección Merrill C. Berman
- 52.**
Sobre para la exposición Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], 1929
Tipografía sobre papel
14,5 x 16,2 cm
Colección Merrill C. Berman
- 53.**
Tarjeta postal de la exposición Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], 1929
Tipografía sobre papel
10,5 x 14,9 cm
Colección Merrill C. Berman
Dirigida a Hannes Meyer, sucesor de Walter Gropius como director de la Bauhaus
- 54.**
Folleto con el plan general de la exposición Dammerstock-Siedlung: Die Gebrauchswohnung [La colonia Dammerstock: la vivienda funcional], 1929
Tipografía sobre papel
21,3 x 29,8 cm
Colección Merrill C. Berman
- 55.**
Folleto para muebles de metal baratos diseñados por el arquitecto Otto Haesler para Celler Volks-Möbel [Muebles populares de Celle], Hannover, c 1929
Tipografía sobre papel
29,8 x 21 cm
Colección Merrill C. Berman
- 56.**
Anuncio para Celler Volks-Möbel, Metallwarenfabriken [Muebles populares de Celle, fábrica de artículos de metal], Altona-Celle, c 1929
Litografía sobre tabla
29,8 x 21 cm
Colección Merrill C. Berman
- 57.**
Certificado de alta del Hospital II, emitido por la Stadtverwaltung Hannover [Administración Municipal de Hannover], c 1929
Tipografía sobre papel
14,6 x 21,1 cm
Colección Merrill C. Berman
- 58.**
Membrete para el Städtisches Tuberkulosekrankenhaus, Heilstätte Heidehaus, Stadtverwaltung Hannover [Hospital Municipal de Tuberculosos, Sanatorio Heidehaus, Administración Municipal de Hannover], c 1929
Tipografía sobre papel
12,5 x 19,7 cm
Colección Merrill C. Berman
- 59.**
Cuestionario para el Städtisches Tuberkulosekrankenhaus, Heilstätte Heidehaus, Stadtverwaltung Hannover [Hospital Municipal de tuberculosos, Sanatorio Heidehaus, Administración Municipal de Hannover], c 1929
Tipografía sobre papel
29,8 x 21 cm
Colección Merrill C. Berman

60.
**Factura de la Buchdruckerei
Buchbinderei Wilhelm Schröer [Imprenta
y Taller de encuadernación Wilhelm
Schröer], Hannover, c 1929**
Tipografía sobre papel
29,7 x 20,8 cm
Colección Merrill C. Berman

61.
**Anuncio para Leibniz-Keks, H. Bahlsens
Keks-Fabrik [Galletas Leibniz, Fábrica
de galletas de Hermann Bahlsen],
Hannover, c 1929**
Tipografía sobre tabla
26 x 17,5 cm
Colección Merrill C. Berman

62.
**Anuncio para Leibniz-Keks, H. Bahlsens
Keks-Fabrik [Galletas Leibniz, Fábrica
de galletas de Hermann Bahlsen],
Hannover, c 1929**
Tipografía sobre tabla
14,6 x 17,8 cm
Colección Merrill C. Berman

63.
**Anuncio de Leibniz-Keks, H. Bahlsens
Keks-Fabrik [Galletas Leibniz, Fábrica
de galletas de Hermann Bahlsen],
Hannover, c 1929**
Tipografía sobre papel
13,7 x 17,8 cm
Colección Merrill C. Berman

64.
**Tarjeta postal de Leibniz-Keks, H.
Bahlsens Keks-Fabrik [Galletas Leibniz,
Fábrica de galletas de Hermann
Bahlsen], Hannover, c 1929-30**
Tipografía sobre cartulina
10,5 x 14,6 cm
Colección Merrill C. Berman

65.
**Kurt Schwitters (diseño) y Hermann
Strodtzoff (texto)**
**Anuncio para exponer en un tranvía,
para Üstra (Überlandwerke und
Strassenbahnen Hannover A.-G.**

**[Compañía eléctrica y Tranvías
de Hannover, S. A.]), c 1929**
Litografía sobre cartulina
15,6 x 30,5 cm
Colección Merrill C. Berman
El eslogan dice: “Deinen Fahrschein,
Deinen alten,/ Darfst Du gern für Dich
behalten” [Tu billete, el viejo, / Puedes
guardártelo para ti]

66.
**Kurt Schwitters (diseño) y Hermann
Strodtzoff (texto)**
**Anuncio para exponer en un tranvía,
para Üstra (Überlandwerke und
Strassenbahnen Hannover A.-G.
[Compañía eléctrica y Tranvías de
Hannover, S. A.]), c 1929**
Litografía sobre cartulina
21,6 x 30,5 cm
Colección Merrill C. Berman
El eslogan dice: “Rechte Hand am rechten
Griff/ So steig ein beim Abfahrtspliff/
Steigst Du aus, merk Dir den Kniff/ Linke
Hand am linken Griff” [Mano derecha al
asidero derecho / Sube así con el pitido
de partida / Si te bajas, fíjate en el truco /
Mano izquierda al asidero izquierdo]

67.
**Kurt Schwitters (diseño) y Hermann
Strodtzoff (texto)**
**Anuncio para exponer en un tranvía,
para Üstra (Überlandwerke und
Strassenbahnen Hannover A.-G.
[Compañía eléctrica y Tranvías de
Hannover, S. A.]), c 1929**
Litografía sobre cartulina
15,6 x 30,5 cm
Colección Merrill C. Berman
El eslogan dice “Reiseziel und Strecke
melde/ Zahle stets mit kleinem Gelde”
[Anuncia tu destino y trayecto / Paga
siempre con monedas]

68.
**Kurt Schwitters (diseño) y Hermann
Strodtzoff (texto)**
**Anuncio para exponer en un tranvía,
para Üstra (Überlandwerke und
Strassenbahnen Hannover A.-G.**

**[Compañía eléctrica y Tranvías
de Hannover, S. A.]), c 1929**
Litografía sobre cartulina
13,2 x 30,5 cm
Colección Merrill C. Berman
El eslogan dice: “Wenn der Schaffner Dich
vergißt,/ Zahle, wenn Du ehrlich bist”
[Cuando el revisor te olvida, / Paga, si
eres honrado]

69.
**Factura de H. Bahlsens Keks-Fabrik
[Fábrica de galletas de Hermann
Bahlsen], Hannover, c 1929-30**
Litografía sobre papel
27,9 x 21,9 cm
Colección Merrill C. Berman
Fecha: 9 julio 1930, a nombre de la
empresa Hans Feil de Klagenfurt

70.
**Factura de H. Bahlsens Keks-Fabrik
[Fábrica de galletas de Hermann
Bahlsen], Hannover, c 1929-30**
Litografía sobre papel
27,9 x 21,6 cm
Colección Merrill C. Berman
Fecha: 8 octubre 1931, a nombre
de Ph. Gerhard, Drogen + Kolw.
[Droguería y productos coloniales] de
Kirchheimbolanden

71.
**Factura para H. Bahlsens, Keks-Fabrik
[Fábrica de galletas de Hermann
Bahlsen], Hannover, c 1929-30**
Litografía sobre papel
29,7 x 21 cm
Colección Merrill C. Berman
Fecha: 4 mayo 1938, a nombre de
Fr. F. Mantels y Bruno Burkhardt,
de Herzberg

72.
**Folleto *Die billige, gute Wohnung:
Grundrisse zum zusätzlichen
Wohnungsbau* [La buena vivienda
barata: plan para ampliación de la
construcción de viviendas], editado
por la Reichsforschungs-Gesellschaft
für Wirtschaftlichkeit im Bau- und**

**Wohnungswesen [Sociedad Imperial
para Investigación de la Economía
de la Construcción y la Vivienda]**
Berlín: Die Baugilde, 1930
Tipografía sobre papel
29,7 x 21 cm
Colección Merrill C. Berman

73.
**Folleto *Die neue Gestaltung in
der Typographie* [La nueva
configuración en la tipografía]
Hannover, 1930**
Tipografía sobre papel
14,9 x 10,8 cm
Colección Merrill C. Berman

74.
**Sobre de Merz-Werbe Kurt Schwitters
[Publicidad Merz Kurt Schwitters],
c 1930**
Tipografía sobre papel
11,1 x 16,2 cm
Colección Merrill C. Berman
Introducido en el folleto *Die neue
Gestaltung in der Typographie* [La nueva
configuración en la tipografía]

75.
**Sobre con el remitente “Kurt Schwitters
Schriftsteller” [Kurt Schwitters
escritor], c 1930**
Tipografía sobre papel
11,4 x 16,2 cm
Colección Merrill C. Berman
Dirigido a Piet Zwart y empleado para
enviar el folleto *Die neue Gestaltung in
der Typographie* [La nueva configuración
en la tipografía]

76.
**Folleto publicitario para Werbe-
Gestaltung Kurt Schwitters [Diseño
publicitario Kurt Schwitters], 1930**
Tipografía sobre papel
14,9 x 10,8 cm
Colección Merrill C. Berman
Introducido en el folleto *Die neue
Gestaltung in der Typographie*
[La nueva configuración en la
tipografía]

77.
Certificado del pago de una asignación por el Städtisches Wohlfahrtsamt, Stadtverwaltung Hannover [Oficina Municipal de Bienestar Social, Administración Municipal de Hannover], c 1930
Tipografía sobre papel
14,9 x 21 cm
Colección Merrill C. Berman

78.
Folleto publicitario de suscripción para las funciones de la Ópera y el Teatro, Städtische Bühnen Hannover [Teatros Municipales de Hannover], c 1930
Tipografía sobre papel
22,5 x 17 cm
Colección Merrill C. Berman
El eslogan dice: "Auch Sie / können / bei den jetzigen Preisen / abonnieren" [Con los precios actuales también usted puede abonarse]

79.
Folleto publicitario de suscripción para las funciones de la Ópera y el Teatro, Städtische Bühnen Hannover [Teatros Municipales de Hannover], 1930
Tipografía sobre papel
21 x 14,6 cm
Colección Merrill C. Berman
El eslogan dice: "Weshalb / sind Sie nicht im / Opernhausa und im / Schauspielhausa"

/ aboniert?" [¿Por qué no se ha abonado a la Ópera y al Teatro?]

80.
Sin título (Lzer Cassel), c 1931
Collage sobre papel
16,7 x 12,8 cm
Colección particular

81.
Catálogo de la exposición Heinrich Zille, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1 octubre-1 noviembre 1931, [1931]
Tipografía sobre papel
19,7 x 14,3 cm
Colección Merrill C. Berman

82.
Folleto de Städtische Bühnen Hannover, Opernhaus [Teatros Municipales de Hannover, Teatro de la Ópera], 1929-30
Tipografía sobre papel
23,9 x 16,8 cm
Colección Merrill C. Berman

83.
Folleto de Städtische Bühnen Hannover, Opernhaus [Teatros Municipales de Hannover, Teatro de la Ópera], 1930-31
Tipografía sobre papel
24,1 x 17,5 cm
Colección Merrill C. Berman

84.
Folleto de Städtische Bühnen Hannover, Opernhaus [Teatros Municipales de Hannover, Teatro de la Ópera], c 1932
Tipografía sobre papel
21,7 x 15,9 cm
Colección Merrill C. Berman

85.
Folleto de Städtische Bühnen Hannover, Schauspielhaus [Teatros Municipales de Hannover, Teatro], 1932
Tipografía sobre papel
21,9 x 15,9 cm
Colección Merrill C. Berman

86.
Póster de Städtische Bühnen Hannover [Teatros Municipales de Hannover], encabezado por los tipos diseñados por Schwitters, 1932
Litografía sobre papel montado sobre papel
51,1 x 38,1 cm
Colección Merrill C. Berman

87.
Diseñador desconocido
Póster para Städtische Bühnen Hannover [Teatros Municipales de Hannover], 1937
Litografía sobre papel montado sobre papel

53,3 x 42,5 cm
Colección Merrill C. Berman
Cancelado el contrato con Kurt Schwitters, la tipografía utilizada volvió a ser la *Fraktur* (Gótica)

88.
Sin título (VINSTRE), 1936-37
Collage sobre papel
34 x 24,5 cm
Guillermo de Osma, Madrid

89.
Blue Ivory [Marfil azul], 1946
Collage y óleo sobre cartón
22,9 x 19,1 cm
Colección particular

90.
Falling Red [Rojo en descenso], 1947
Collage
36,9 x 31,3 cm
Colección particular

91.
Mackintosh, 1947
Collage sobre papel
35,5 x 28,2 cm
Colección particular

Bibliografía

Para seguir leyendo

La bibliografía sobre Kurt Schwitters tiene una envergadura proporcionada a la importancia del artista, una de las figuras centrales de las vanguardias europeas. El apunte bibliográfico que recogemos a continuación no es más que un elenco, breve y ordenado, de las referencias bibliográficas citadas en los ensayos del presente catálogo, e incluye también una serie de catálogos de relevantes exposiciones celebradas en las últimas décadas, útiles para dar mayor amplitud a la perspectiva sobre la obra de Kurt Schwitters adoptada en esta publicación.

1. Textos de Kurt Schwitters

Anna Blume: Dichtungen. Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1919.

“Herkunft, werden und Entfaltung”, en *Kurt Schwitters, Sturm-Bilderbuch 4*. Berlín: Der Sturm, 1921, p. 2, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 82-84.

“Watch Your Step!”, *Merz*, nº 6 (octubre 1923), p. 57, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, p. 167.

“Thesen über Typographie”, *Merz*, nº 11 (noviembre 1924), p. 91 (tesis viii), reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, p. 192.

Prefacio de “Kurt Schwitters Katalog”, *Merz*, nº 20 (marzo 1927), pp. 99-100, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 250-54.

“Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift”, *i10*, vol. 1, nº 8-9 (agosto-septiembre 1927), pp. 312-15, reed. (algo revisado) en *Der Sturm*, 19, nº 1 (abril 1928), p. 196, y nº 2-3 (mayo-junio 1928), pp. 203-06 y en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 274-78.

“Gestaltende Typographie”, en “Moderne Typographie und Reklame”, *Der Sturm*, 19, nº 6 (septiembre 1928), nº especial, pp. 265-69, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 311-15.

“Moderne Werbung”, *Typographische Mitteilungen*, año 25, nº 10 (octubre 1928), pp. 239-40.

“Ausgelaufene Handlungen”, *Der Sturm*, 19, nº 8 (noviembre 1928), pp. 306-07, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 316-17.

“Kurt Schwitters”, en Rasch, Heinz, y Bodo Rasch (eds.), *Gefesselter Blick*. Stuttgart: Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zugg & Co., 1930, pp. 88-89, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 335-36.

Die neue Gestaltung in der Typographie. Hannover, 1930.

“Über einheitliche Gestaltung von Drucksachen”, *Papier-Zeitung*, nº 48 (1930), pp. 1436, 1438 y 1440, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 324-34.

Necrológica para Theo van Doesburg, *De Stijl* (enero 1931), col. 55-57, reed. en *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 350-51.

“Ich und meine Ziele”, *Merz*, nº 21 (1931), pp. 116-17, reed. en K. Schwitters, *Das literarische Werk*, vol. 5, pp. 340-49.

Das literarische Werk (ed. Friedhelm Lach). Colonia: DuMont, 1973-81, 5 vols.

Wir spielen, bis uns der Tod abholt: Briefe aus fünf Jahrzehnten (ed. Ernst Nündel). Fráncfort: Ullstein, 1974.

2. Textos sobre Kurt Schwitters

Bergius, Hanne, "Crear algo a partir de residuos", en *Kurt Schwitters* [cat. expo, IVAM-Centre Julio González, Valencia, 1995, pp. 58-66.

Dickerman, Leah, "Dada's Solipsism", *Documents*, nº 19 (primavera 2000), pp. 16-19.

Durus [Alfred Kemény], "Fotomontage, Fotogramm", *Der Arbeiter-Fotograf*, 5, nº 7 (1931), pp. 166-68.

Elderfield, John, *Kurt Schwitters*. Nueva York: Thames and Hudson, 1985.

Heine, Werner, "«Futura» without a Future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town Council, 1929-1934", *Journal of Design History*, 7, nº 2 (1994), pp. 127-40.

Höch, Hannah, *Eine Lebenscollage*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1995, vol. 2:1, 1921-1945.

Huelsenbeck, Richard, *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung. Berlin: Reiss, 1920; trad. esp.: *Almanaque Dadá*. Madrid: Tecnos, 1992.

Lavin, Maud, "Advertising Utopia: Schwitters as Commercial Designer", *Art in America*, 73, nº 10 (octubre 1985), p. 137.

_____, "Photomontage, Mass Culture, and Modernity: Utopianism in the Circle of New Advertising Designers", en Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life, 1919-1942*. Cambridge, Mass.: MIT Press; Boston: Institute of Contemporary Art, 1992.

_____, *Clean New World: Culture, Politics, and Graphic Design*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

Leonhardt, H. H., "«Abstrakte» Malerei und Typographie", *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik*, 62, nº 1-2 (primavera 1925), pp. 19-24.

Lissitzky, El, "Topographie der Typographie", *Merz*, nº 4 (julio 1923), p. 47.

Luke, Megan, *Kurt Schwitters: Space, Image, Exile*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Rasch, Heinz, y Bodo Rasch (eds.), *Gefesselter Blick*. Stuttgart: Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zaußg & Co., 1930; reimpr.: Zürich: Lars Müller Publishers, 1996.

Richter, Hans, *Dada: Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Colonia: DuMont Schauberg, [1964]; trad. española: *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

Schelle, Carola, "Anmerkungen zu den verschiedenen Lichtbildvorträgen von Kurt Schwitters", en "Typographie kann unter Umständen Kunst sein": Kurt Schwitters, *Typographie und Werbegestaltung* [cat. expo., Landesmuseum Wiesbaden, 6 mayo-8 julio 1990], pp. 108-17.

Schmalenbach, Werner, *Kurt Schwitters*. Nueva York: H. N. Abrams, 1967.

_____, "Arte y Política", en *Kurt Schwitters* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 28 septiembre-5 diciembre 1982], s. p.

_____, "Vida de Kurt Schwitters", en *Kurt Schwitters* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 28 septiembre-5 diciembre 1982], s. p.

Scudiero, Maurizio, "Vanguardia y tipografía: una lectura transversal", en *La vanguardia aplicada (1890-1950)* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid, 30 marzo-1 julio 2012], pp. 163-210.

Tschichold, Jan, *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928.

Webster, Gwendolen, *Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study*. Cardiff: University of Wales Press, 1997.

Zeller, Christoph, "Aus Müll Gold gesponnen: Kurt Schwitters' Merzkunst und die Inflation", *German Studies Review*, 31, nº 2 (2008), pp. 345-67.

3. Catálogos

Kurt Schwitters. Fundación Juan March, Madrid, 28 septiembre-5 diciembre 1982. Ed. digital: <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?l=1&p0=cat:44&p1=60>.

"Typographie kann unter Umständen Kunst sein": Kurt Schwitters, *Typographie und Werbegestaltung*. Landesmuseum Wiesbaden, 6 mayo-8 julio 1990.

"Typographie kann unter Umständen Kunst sein": Ring «neue Werbegestalter». Landesmuseum Wiesbaden, 6 mayo-8 julio 1990.

Kurt Schwitters. Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, Paris, 24 noviembre 1994-20 febrero 1995; IVAM- Centre Julio González, 6 abril-18 junio 1995; Musée de Grenoble, 16 septiembre-27 noviembre 1995.

Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía. Colección Ernst Schwitters. Fundación Juan March, Madrid, 23 abril-20 junio 1999. Ed. digital: <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?l=1&p0=cat:92&p1=126>.

Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 5 octubre 2005-9 enero 2006; National Gallery of Art, Washington, 19 febrero-14 mayo 2006; The Museum of Modern Art, Nueva York, 18 junio-11 septiembre 2006.

Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity (ed. Barry Bergdoll y Leah Dickerman). The Museum of Modern Art, Nueva York, 8 noviembre 2009-25 enero 2010.

La vanguardia aplicada (1890-1950). Fundación Juan March, Madrid, 30 marzo-1 julio 2012. Ed. digital: <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?l=1&p0=cat:138&p1=197>.

Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March ha publicado más de 180 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Agotada la edición en papel de la mayoría de ellos, desde enero de 2014 están disponibles en soporte digital en el portal *Todos nuestros catálogos de arte desde 1973* en www.march.es

1966

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

🖼️ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

🖼️ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

🖼️ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

🖼️ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

🖼️ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

🖼️ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

🖼️ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

🖼️ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

🖼️ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Falch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

🖼️ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

🖼️ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)  

🖼️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición

del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editando se catálogos específicos en muchos casos]

🖼️ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

🖼️ ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

🖼️ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

🖼️ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

🖼️ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

🖼️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

🖼️ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

🖼️ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

🖼️ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

🖼️ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de

Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

🖼️ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

🖼️ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

🖼️ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

🖼️ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

🖼️ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

🖼️ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

🖼️ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

🖼️ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

🖼️ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

🖼️ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

FERNANDO PESSOA. EL ETERNO VIAJERO. Textos de Teresa Rita Lopes, María Fernanda de Abreu y Fernando Pessoa

1982

🖼️ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

🖼️ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

🖼️ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

🖼️ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

🖼️ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

🖼️ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

🖼️ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

🖼️ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

🖼️ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

🖼️ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

🖼️ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN

MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

HENRI CARTIER-BRESSON. RETROSPECTIVA. Texto de Yves Bonnefoy. Ed. francés

1984

🖼️ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

🖼️ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

🖼️ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y 🇪🇸

🖼️ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

🖼️ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

🖼️ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

🖼️ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

🖼️ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

🖼️ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

🖼️ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

🖼️ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter

Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

🖼️ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

🖼️ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehleemann y Hans Günter Wachtmann

1987

🖼️ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

🖼️ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

🖼️ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

🖼️ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

🖼️ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🖼️ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

🖼️ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

🖼️ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

🖼️ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

🖼️ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

🖼️ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

🖼️ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

🖼️ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

🖼️ PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

🖼️ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

🖼️ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

🖼️ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

🖼️ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

🖼️ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

🖼️ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

🏛 COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

🏛 MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

🏛 PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

🏛 MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

🏛 GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

🏛 ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

🏛 TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

🏛 FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero 🏛

1995

🏛 KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Kojá

🏛 ROUAULT. Textos de Stephan Kojá, Jacques Maritain y Marcel Arland

🏛 MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell 🏛

1996

🏛 TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

🏛 TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

🏛 MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares 🏛 🏛

🏛 MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

🏛 PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

🏛 MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

🏛 EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

🏛 FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella 🏛 🏛

🏛 EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo 🏛 🏛

🏛 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

🏛 AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

🏛 PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

🏛 RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

🏛 MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

🏛 KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

🏛 LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

🏛 MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) 🏛

🏛 FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 🏛 🏛

2000

🏛 VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

🏛 EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

🏛 SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

🏛 NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther 🏛 🏛

🏛 LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia 🏛

🏛 EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez 🏛 🏛

2001

🏛 DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehleemann

🏛 ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

🏛 MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séigny y Henri Matisse

🏛 RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko 🏛 🏛

2002

🏛 GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

🏛 TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

🏛 MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar 🏛

🏛 RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuela, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales 🏛

🏛 SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura 🏛 🏛

2003

🏛 ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

🏛 KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

🏛 CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo 🏛 🏛

🏠 GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES.
Texto de Barbara Rose 🇨

🏠 ESTEBAN VICENTE *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning 🇨

🏠 LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz 🇨

🏠 MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH.
[Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

🏠 MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

🏠 FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

🏠 LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch 🇨 🇨

🏠 ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR.
Texto de Guillermo Solana 🇨

🏠 LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

🏠 NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, München*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) 🇨 🇨

2005

🏠 CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🏠 ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🏠 CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

🏠 BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) 🇨 🇨

🏠 EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

🏠 LICHENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

🏠 ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

🏠 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH.
[Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

🏠 OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

🏠 LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán.

Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

🏠 Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perlhefter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manu el Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsímil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula

Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán 🇨

2008

MAXIMIN. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrínkaia, Martina Weinhardt, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski y Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

🏠 ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) 🇨 🇨

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.

Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haroldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

📖 CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

📖 PABLO PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. Suite Vollard. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

UN COUP DE LIVRES (UNA TIRADA DE LIBROS). Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication. Texto de Guy Schraenen. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

2011

📖 AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goetz, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano **P**

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

2012

📖 GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **C P**

📖 LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

📖 DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

📖 PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

📖 SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. LA FANTASÍA Y LO FANTÁSTICO EN LA ESTAMPA, EL DIBUJO Y LA FOTOGRAFÍA. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

2014

📖 GIUSEPPE ARCIMBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés **P C**

KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y PUBLICIDAD. Textos de Javier Maderuelo y Adrian Sudhalter. Eds. en castellano e inglés **P C**

Para más información: www.march.es

Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición

KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y PUBLICIDAD

MUSEU FUNDACIÓ JUAN MARCH, PALMA

del 16 de julio al 4 de octubre de 2014

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, CUENCA

del 15 de octubre de 2014 al 15 de febrero de 2015

Concepto y organización

Manuel Fontán del Junco, Director de Museos y Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
Catalina Ballester y Assumpta Capellà, Museu Fundació Juan March, Palma
Con la colaboración de Adrian Sudhalter y Javier Maderuelo

Catálogo

© Fundación Juan March, Madrid 2014
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid 2014

Textos

© Fundación Juan March (Presentación)
© Javier Maderuelo
© Adrian Sudhalter

Coordinación y producción editorial

Catalina Ballester y Assumpta Capellà, Museu Fundació Juan March, Palma
Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

Traducciones

Elvira Villena (inglés-español)

Edición y revisión de textos

Inés d'Ors
Catalina Ballester y Assumpta Capellà, Museu Fundació Juan March, Palma

De las reproducciones autorizadas

© VEGAP, Madrid, 2014

Fotografía

© Colección Merrill C. Berman. Fotos: Jim Frank y Joelle Jensen (Cats. 1, 4-5, 8, 11-16, 18-23, 25, 28-29, 31-40, 42, 44-46, 48-49, 51-79, 81-87)
© Galería Leandro Navarro, Colección Navarro-Valero (Cat. 10)
© Guillermo de Osma, Madrid (Cat. 88)
© KVG Bild-Kunst, Bonn. Kurt Schwitters Archive, Sprengel Museum Hannover. Fotos: Michael Herling,

Aline Gwose y Benedikt Werner (Figs. 2

p. 22, 14 p. 32)

© Archivo Lafuente (Cats. 2-3, 6, 9, 17, 24, 26-27, 30, 41, 43, 50)

© Museo Thyssen-Bornemisza / Scala Archives (Fig. 3 p. 14)

© Colección particular. Fotos: Fernando Ramajo (Cats. 7, 47, 80, 89-91)

© 2014 Artists Rights Society (ARS), New York / KVG Bild-Kunst, Bonn. (FIGS. 2 p 12, 13 p 32)

Diseño de catálogo Adela Morán y Encarna F. Lena

Tipografía Franklin Gothic y Calibre

Papel Lesebo Blanco Natural de 115 gr.

Fotomecánica e impresión Estudios Gráficos

Europeos S. A., Madrid

Encuadernación Ramos S. A., Madrid

ISBN Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-622-1

Depósito legal: M-19282-2014

Museo Fundación Juan March, Palma

Sant Miquel 11. 07002 Palma

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Canónigos, s/n. 16001 Cuenca

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid

www.march.es

Cubierta: Tarjeta postal para Merz Werbezentrale [Agencia publicitaria Merz], 1925-27 (cat. 36); contracubierta: *Kurt Schwitters liest Märchen vor* [Lectura pública de cuentos por Kurt Schwitters], c 1925 (cat. 33); página 3: fotografía de Kurt Schwitters (detalle de cat. 39); página 4: Kurt Schwitters y Theo van Doesburg. Póster para la Kleine Dada Soirée [Pequeña velada Dada], 1922-23 (cat. 11)



FUNDACIÓN JUAN MARCH

www.march.es



Este catálogo y su edición inglesa
se terminaron de imprimir
el 10 de julio de 2014

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

