

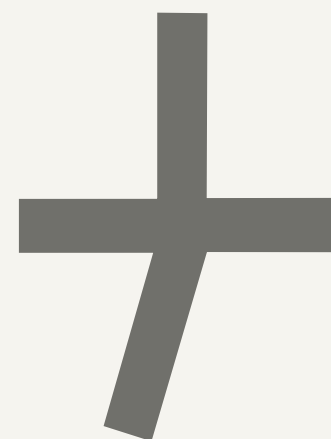
Wkraczając w nowy wymiar.
Twórczość Sophie Taeuber-Arp

Breaking into a New Dimension.
The Artist Sophie Taeuber-Arp



Wkraczając w nowy wymiar.
Twórczość Sophie Taeuber-Arp

Breaking into a New Dimension.
The Artist Sophie Taeuber-Arp



Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu
wrzesień – listopad 2019

www.ckzamek.pl

ZAMEK Culture Centre in Poznań
September – November 2019



*Upraszczała swoje obrazy, obnażała
je odkrywając ich dusze i w czystości
tych ponadprzestrzennych,
ponadczasowych obrazów, z jej marzeń
rodziły się widziane wewnętrzną
żrenicą duchowe twory.*

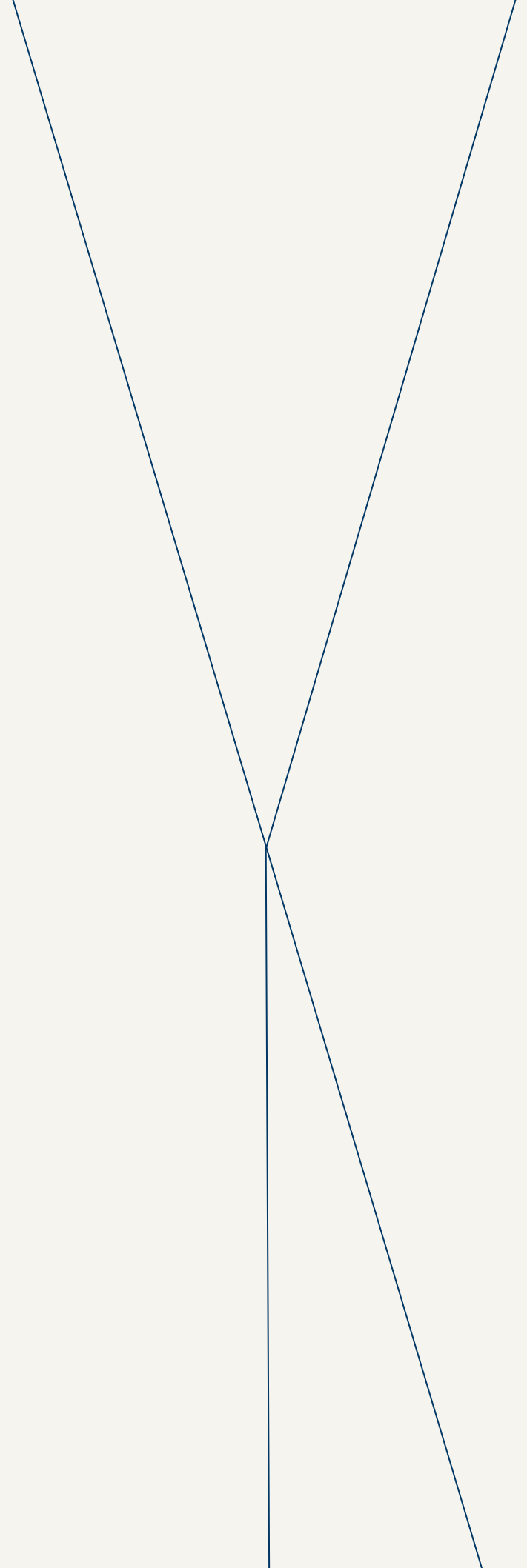
Hans Arp, 1948

*She simplified her images, stripped
them to the soul and in the purity
of these images,
which transcend space and time
her dreams become spiritual
creations for the inner eye.*

Hans Arp, 1948

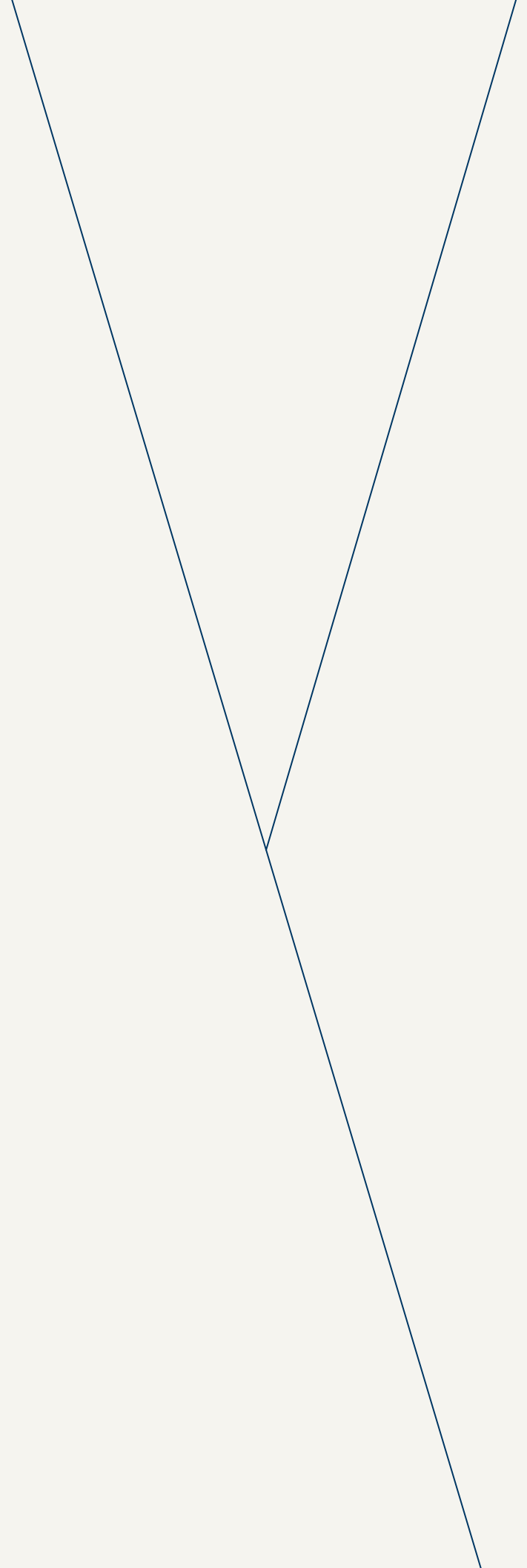
Nic Aluf

*Sophie Taeuber z Głową Dada / Sophie Taeuber with Dada-Head, ok. / c. 1920
fotografia / photography*



Anna Hryniewiecka

Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / Director of ZAMEK Culture Centre in Poznań



Anna Hryniewiecka
Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / Director of ZAMEK Culture Centre in Poznań

Wystawa zatytułowana Wkraczając w nowy wymiar. Twórczość Sophie Taeuber-Arp prezentuje dorobek artystyczny Sophie Taeuber-Arp z okresu od końca lat 20. XX wieku do tragicznej śmierci artystki w 1943 roku. Jego znaczenie dla rozwoju nurtu abstrakcyjnego i geometrycznego w sztuce było przez wiele lat niedostrzegane i niedoceniane, do czego niewątpliwie przyczynił się fakt, że przez długi czas artystka pozostawała w cieniu swojego męża, Hansa Arpa. Dopiero ostatnie dekady przyniosły renesans zainteresowania jej dziełami, który zaowocował przekrojowymi prezentacjami jej dokonań. Wkraczając w nowy wymiar. Twórczość Sophie Taeuber-Arp skupia się jednak na pracach tworzonych od końca lat 20. do wczesnych lat 40. XX wieku, bowiem to w tym okresie artystka wypracowała swój unikalny styl i określiła swoją twórczą tożsamość.

Zaangażowanie Sophie Taueber-Art w rozwój międzynarodowych sieci artystycznego współdziałania współbrzmi z jej twórczością, w której rozpoznać można echa abstrakcyjnych i geometrycznych koncepcji rozwijanych w różnych krajach, w tym w Polsce. Były to idee, dzięki którym sztuka mogła wkroczyć w nowy wymiar. W tym okresie, Sophie Taeuber-Arp utrzymywała kontakt z polskimi twórcami, takimi jak Jan Brzękowski, Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. Razem wystawiali swoje prace w Paryżu i Łodzi. Co więcej, na początku lat 30. XX wieku artystka przekazały trzy dzieła swojego autorstwa muzeum w Łodzi, na poczet tworzonej tam kolekcji sztuki nowoczesnej.

Cieszymy się, że dzięki Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, twórczość Sophie Taeuber-Arp z lat 1926-1943 zostanie zaprezentowana szerokiej publiczności. Wszystkie dzieła i eksponaty związane z artystką pochodzą ze zbiorów Stiftung Arp e.V., fundacji, która zarządza znakomitą częścią artystycznej spuścizny Sophie Taueber-Arp i Hansa Arpa. Chcielibyśmy wyrazić wdzięczność inicjatorom tego projektu, Annie Hryniewieckiej Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK i Zofii Starikiewicz, jej Zastępcy, a także Magdalenie Tomczewskiej i Janie Teuscher, które ze strony ZAMKU i Stiftung Arp e.V. sprawowały pieczę nad wszelkimi kwestiami organizacyjnymi. Niemniej, najgłębsze wyrazy podziękowania należą się Maike Steinkamp, która stworzyła i zrealizowała koncepcję kuratorską ekspozycji, oraz przygotowała towarzyszący jej katalog.

The exhibition *Breaking into a New Dimension*. The Artist Sophie Taeuber-Arp presents Sophie Taeuber-Arp’s artistic oeuvre from the late 1920s until her early accidental death in January 1943. For many years, the significance of Taeuber-Arp’s work for the development of abstract and geometric art has remained underexplored. Indeed, the artist has long stood in the shadow of her husband, the artist Hans Arp. In recent decades, her oeuvre has drawn renewed interest, with exhibitions displaying its full span. By contrast, *Breaking into a New Dimension: The Artist Sophie Taeuber-Arp* focuses on her late work from the end of the 1920s to the early 1940s. It was precisely during this period that she developed a singular style and forged her identity as an artist.

Just as Sophie Taueber-Art was committed to developing an international network, her oeuvre exemplifies the concept of abstract-geometric art that developed in different countries—including Poland—and the ensuing break into a new artistic dimension. During this period, Taeuber-Arp was in contact with Polish artists like Jan Brzękowski, Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro. Together, they exhibited in Paris and Łódź. What is more, at the beginning of the 1930s, she made three of her works available to the museum in Łódź as it was building its collection of modern art.

We are pleased that ZAMEK is presenting Sophie Taeuber-Arp’s work from the late 1920s through the early 1940s in Poznań. All of the objects on display are from the collection of the Stiftung Arp e.V., which manages the greater part Sophie Taueber-Arp and Hans Arp’s artistic estate. We extend our thanks to the initiators of the project, Anna Hryniewiecka, Director of ZAMEK Culture Centre and Zofia Starikiewicz, the Vice-Director, as well as Magdalena Tomczewska and Jana Teuscher, who have provided outstanding organizational support at ZAMEK and the Stiftung Arp e.V. However, we reserve our greatest thanks for Maike Steinkamp, who developed and implemented the curatorial concept for the exhibition and catalogue.

Engelbert Büning, Director of Stiftung Arp e.V.



Maike Steinkamp

Wkraczając w nowy wymiar.

Twórczość Sophie Taeuber-Arp

w latach 1930–1940

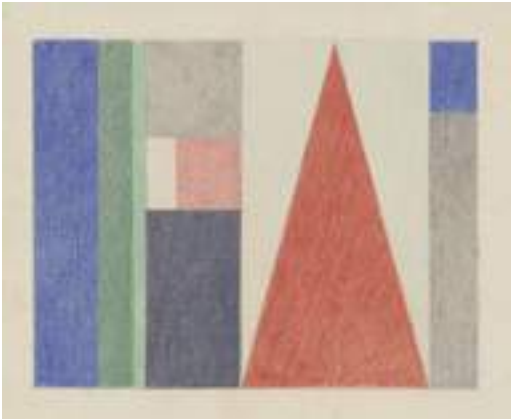
Maike Steinkamp

W 1936 roku Sophie Taeuber-Arp znalazła się w licznym gronie artystów nowoczesnych z kręgu abstrakcji i konstrukttywizmu, którzy złożyli swoje podpisy pod *Manifestem dymensjonistycznym (str.....)*. Autorem teoretyczno-artystycznych tez manifestu był żyjący wówczas w Paryżu węgierski poeta, Charles Sirato. Opierając swój wywód na matematycznym fundamencie, Sirato wzywał do wkroczenia w nowy wymiar sztuki, dzięki któremu dotychczasowe ograniczenia medium, jakiegokolwiek by one nie było, zostaną

zniesione¹. Sophie Taeuber-Arp podzielała wyrażone przez Sirato pragnienie odkrycia nowej twórczej przestrzeni, podobnie jak inni sygnatariusze, tacy jak: Hans Arp, Alexander Clader, Joan Miro czy Katarzyna Kobro. Oprócz polskiej rzeźbiarki była jedną z nielicznych kobiet, które podpisały ów manifest. Obie uznawane były za przedstawicielki *dymensjonistycznego ducha*. W odczuciu Sirato Sophie Taeuber-Arp była jedną z pierwszych kobiet w historii, która działając na tym nowym artystycznym terytorium, stworzyła autentycznie imponujące dzieła².

W istocie, już pod koniec lat 20. Sophie Taeuber-Arp w pełni oddała się radykalnej wypowiedzi w języku abstrakcyjno-konstruktivistycznych form, choć i wcześniej praktykowała ten sposób ekspresji w realizacjach rękodzielniczych. Przez ponad dekadę pracowała jako wykładowca w Szkole Rzemiosła Artystycznego w Zurychu, gdzie – jak to ujął później jej mąż Hans Arp – za pomocą swoich abstrakcyjnych kompozycji prowadziła *wojnę z kwietnymi wiankami [fot. 1-2]*³. Jednak dopiero pod koniec lat 20. zwróciła się tak naprawdę ku wolnej sztuce. To odejście od rzemiosła artystycznego i zwrot ku autentycznej twórczości zbiegły się w czasie z przeprowadzką Sophie i jej męża do Meudon, położonego na przedmieściach Paryża. Zmusiło ją to do rezygnacji z posady w zuryjskiej szkole.

Maike Steinkamp



Sophie Taeuber-Arp

Wielki trójkąt. Kompozycja wertykalno-horyzontalna
Great Triangle. Vertical-Horizontal Composition, 1916
kredka, papier / coloured pencil, paper / 19.2 x 23.6 cm



Sophie Taeuber-Arp

Formy elementarne. Kompozycja wertykalno-horyzontalna
Elementary Forms. Vertical-Horizontal Composition, 1917
haft / embroidery, 38.5 x 38 cm

¹ Por. *Manifest dymensjonistyczny*, Paryż 1936, przedruk w: Katarzyna Kobro. 1898–1951. *W setną rocznicę urodzin*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 166. O *Manifestie dymensjonistycznym* zob. również Oliver Botar: *Charles Sirató and the Manifeste Dimensioniste* (niepublikowany manuskrypt), styczeń 2014. Pragnę podziękować prof. Botarowi za udostępnienie mi swojego eseju.

² Por. Tamkó Sirató: *A Dimenzionista Manifestum története*, Budapest 1966 (niepublikowany manuskrypt), s. 54. cyt. za: Botar 2014, Fn 79, s. 56 i n. To Cesar Domela rekomendował Kobro Charlesowi Sirato jako artystkę reprezentującą „dymensjonistycznego ducha”. ibid.

³ Hans Arp: *Miszellen*, w: id., *Unsern täglichen Traum*, Zurych 1995, s. 73.

Paryż był wówczas centrum międzynarodowej artystycznej awangardy. Do miasta ściągali artyści z całego świata, reprezentujący szerokie spektrum nurtów i stylów, by tam tworzyć i czerpać z artystycznego i intelektualnego życia metropolii⁴. Jest znamienne, że od roku 1929 Taeuber-Arp całkowicie zaniechała uprawiania sztuki użytkowej. Już w styczniu 1929 roku pisała do swojej siostry Eryki:

*Współpracuję z niewielką grupą malarek i malarzy, wydajemy mały przegląd artystyczny i organizujemy wystawy. Wszystko podoba mi się tutaj o wiele bardziej niż zaściankowa atmosfera w Szkole Rzemiosła Artystycznego*⁵.

Dla Sophie Taeuber-Arp Paryż był zderzeniem z wolnością. Wkrótce ona i Hans Arp stali się częścią paryskiej awangardy. Kontakty z twórcami takimi jak Theo van Doesburg, Robert Delaunay, Michel Seuphor czy polski poeta Jan Brzękowski sprawiły, że oboje szybko odnaleźli się w Paryżu i zapuścili tam korzenie. Znaczącą rolę należy przypisać krytykowi i artyście Michelowi Seuphorowi, który zaprosił Sophie, by dołączyła do Cercle et Carré – grupy założonej przez niego i Joaquina Torresa Garcíę w 1929 roku⁶. To niewielkie grono malarek i malarzy, jak określiła je Sophie Taeuber-Arp, było stowarzyszeniem artystów działających na polu abstrakcji i konketu, co zresztą jednoznacznie manifestowali nazwą: koło i kwadrat. Było to jedno z pierwszych ugrupowań tego rodzaju, które przez tworzenie własnych wystaw i publikacji postanowiło stać się przeciwwagą dla dominacji surrealizmu w Paryżu.

Grupa istniała tylko rok i zorganizowała w tym czasie zaledwie jedną wystawę – była ona jednak niezwykle znacząca, przynajmniej z historycznego punktu widzenia. Wystawa odbyła się w kwietniu 1930 roku w Galerii 23 przy paryskiej Rue La Boétie i zgromadziła wszystkie abstrakcyjne formy wyrazu tamtych czasów autorstwa czterdziestu artystów i artystek z międzynarodowego środowiska⁷. Wśród wystawiających byli: włoski futurysta Enrico Prampolini, dawni dadaści Hans Arp, Kurt Schwitters i Hans Richter, przedstawiciele Bauhausu Lázlo Moholy-Nagy i Wassily Kandinsky, jak również Francuzi: Fernand Léger, Amédée Ozenfant i duńska artystka Franciska Clausen, Amerykanka Florence Henri, a także Polacy: Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Henryk Stażewski oraz Wanda Wolska⁸. Jednocześnie w gronie tym znaleźli się aktualni i dawni członkowie holenderskiej grupy artystów De Stijl, tacy jak Mondrian, Vantongerloo czy Vordemberge-Gildewart **[fot. 3]**. Na zaszczytnym miejscu znalazły się również dwa obrazy Sophie Taeuber-Arp: Café i Personnages, oba z roku 1928. **[fot. 4]**



Zdjęcie grupowe z okazji otwarcia wystawy grupy Cercle et Carré w Galerii 23 w Paryżu, 18 kwietnia 1930 / Group photo taken at the opening of the Cercle et Carré exhibition at the Galerie 23 in Paris, April 18th, 1930

Sophie Taeuber i Hans Arp wśród artystów / Sophie Taeuber and Hans Arp among artists: (od lewej / from the left) Florence Henri, Franciska Clausen, Marcelle Cahn, (po prawej / from the right) Hans Arp, Piet Mondrian, Luigi Russolo, Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Joaquim Torres Garcia



Sophie Taeuber-Arp

Kawiarnia / Café, 1928
olej na płótnie / oil on canvas, 54 x 73 cm

Zarówno *Café*, jak i *Personnages* były podporządkowane silnie abstrahującej figuracji. Pod koniec drugiej dekady XX wieku Sophie Taeuber stosowała ją coraz częściej w swoich obrazach, zestawiając osobne formy geometryczne takie jak koło i prostokąt. Tym samym przedstawienie ograniczone zostało do tego, co najistotniejsze i niezbędne. Ruch jest wprowadzony do obrazu poprzez lekko zagięte prostokąty i formy skośne, co w przypadku *Café* sugeruje scenę rozmowy. Zarówno *Café*, jak i *Personnages* powstały w czasie, w którym Sophie Taeuber-Arp wspólnie ze swoim mężem Hansem i architektem Theo van Doesburgiem pracowali nad projektem wnętrza w centrum rozrywki Aubette w Strasburgu **[fot. 5]**. Prawdopodobnie wtedy zrodziło się zainteresowanie tematyką kawiarni. Oba obrazy charakteryzują się wtedy jeszcze nietypowym dla malarstwa Sophie Taeuber-Arp medium (wcześniejsze prace tworzyła w formie gwaszu na papierze) oraz wielkością. Stanowią zatem wyraz przełomu, który nastąpił w jej artystycznej twórczości – przejścia od rzemiosła artystycznego do sztuki niezależnej.

Od początku lat 30. w obrazach Sophie Taeuber-Arp nie pojawiają się już więcej symboliczne zapożyczenia, takie jak w obrazie *Café*⁹. Artystka skoncentrowała się na formach czysto geometrycznych, jednocześnie znacząco redukując ich dobór. Do dominujących motywów w jej dziełach należą prostokąt, belki oraz koło. Przy ich pomocy badała zagadnienia równowagi, balansu oraz ruchu form względem siebie, jak również ich uporządkowanie w przestrzeni. Interesował ją także związek kształtu i koloru oraz ich każdorazowe oddziaływanie na siebie (**str.... i str....**). Wszystkie jej kompozycje były przy tym do końca przemysłane i do-pracowane. Nic nie pozostawiała przypadkowi. Na bazie zredukowanego zestawu form, którym się posługiwała, Taeuber-Arp rozwinęła różnorodność wariantów, w niewielkim stopniu różniących się od siebie. Z biegiem czasu prostokąt coraz częściej pojawia się na drugim planie, ustępując miejsca kołu. Ciekawym jest fakt, że równoległe do tych ściśle geometrycznych kompozycji powstawały także prace, w których Sophie Taeuber-Arp eksperymentowała z formami organicznymi, przywodzącymi na myśl muszle, liście albo inne motywy zaczerpnięte ze świata natury (**str....**)¹⁰. Również i w tym przypadku artystce chodziło przede wszystkim o formy i ich oddziaływanie względem siebie. Jest to szczególnie widoczne na przykładzie obrazów zdominowanych przez figurę koła, które pojawiają się z końcem lat 30. Artystka podjęła w nich próbę ujęcia form ze świata przyrody, jak również półokręgów czy wolut, w strukturze koła (**str....**). Efektem były okrągłe reliefy w drewnie, które artystka projektowała od połowy lat 30. i w których osią-gnęła mistrzostwo. Dzięki temu medium była w stanie przetransponować zasady rządzące formą i kształtem, które wypracowała na papierze i płótnie, na przestrzeń trójwymiarową. (**str....**) Tym samym przekroczyła granicę nowego, artystycznego wymiaru. Wdarła się w sferę, w której porządku przestrzenne i kontrasty barw potęgowały siłę wyrazu elementarnych kształtów. Znalazło to swój wyraz szczególnie w realizacji statycznych reliefów. Artystka swoje kompozycje na papierze czy płótnie przenosiła w trójwymiar, niejednokrotnie w skali jeden do jednego. Koła przyjmują w przestrzeni kształt cylindrów i lejów, a kwadraty stają się sześcianami (**str...**) **[fot. 6]**. Mimo że kompozycje te były po części zaczerpnięte z jej wcześniejszych prac na papierze, reliefów nie należy rozu-mieć jedynie jako ich dalszej *ewolucji*. Bardzo często powstawały równoległe i powinno się w nich widzieć wariacje na temat wcze-sniejszych dzieł artystki. Są reminiscencją oddziaływania form i kolorów ukazaną tym razem przy pomocy innego medium.

To uprzestrzennienie dzieła malarskiego i włączenie w ten układ jego bezpośredniego otoczenia było kwestią, która frapowała nie tylko Sophie Taeuber-Arp. Wiele pokrewnych koncepcji było wówczas przedmiotem namysłu twórców. Wyrazem tych poszukiwań był między innymi wspomniany na początku Manifest dymensjonistyczny, który nawiązywał do teorii czasoprzestrzeni Alberta Einsteina i Hermanna Minkowskiego. Formułę n+1 Minkowskiego, która w swym ogólnym założeniu definiowała wprowadzenie dodatkowego wymiaru, Sirato przeniósł na obszar sztuki. W 1936 roku pisał:

*PORUSZONE PRZEZ NOWĄ KONCEPCJĘ ŚWIATA, SZTUKI WE WSPÓLNYM FERMENCIE (wzajemne przenikanie się sztuki) OŻYWIŁY SIĘ I KAŻDA Z NICH ROZWINĘŁA SIĘ WRAZ Z NOWYM WYMIAREM. KAŻDA Z NICH ZNALAZŁA FORMĘ EKSPRESJI WŁAŚCIWĄ DODATKOWEMU WYMIAROWI, UJAWNIAJĄC POWAŻNE NASTĘPSTWA DUCHOWE TEJ FUNDAMENTALNEJ ZMIANY.*¹¹

Dla Sirato owo wkroczenie w nowy wymiar dokonywało się zarówno w literaturze, malarstwie konstruktywistycznym, jak i w sztukach przestrzennych, na przykład w reliefie czy rzeźbie, które – zwykle umieszczone w zamkniętej, statycznej przestrzeni – teraz miały ją opuścić i podążać w stronę otwartych, ruchomych, niemalże zmotoryzowanych form.

⁴ Por. Arta Valstar-Verhoff: „Cercle et Carré, „Art Concret“, „Abstraction-Creation“. Die Gruppen der nichtgegenständlichen Avantgarde in Paris zu Beginn der Dreißiger Jahre, w: Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922–1927. Utopien für eine Europäische Kultur, katalog wystawy, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1992, s. 259.

⁵ List Sophie Taeuber-Arp do Eryki Schlegel z 16.01.1929, Zurych, Biblioteka Centralna, MS Z II, 3069.

⁶ Por. Cerce et Carré and The International Spirit of Abstract Art, katalog wystawy, Georgia Museum of Art, University of Georgia, Athens 2013.

⁷ Por. John Elderfield: The Paris-New York Axis: Geometric Painting in the Thirties, w: Geometric Abstraction: 1926-1942, katalog wystawy, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas 1972.

⁸ Na temat roli polskich artystów w kręgach Cercle et Carré por. Filip Lipiński: The Polish Connection: Cercle et Carré on the Avant-Garde in Poland, w: katalog wystawy, Athens 2013, s. 294-306.

⁹ Wyjątek stanowią stworzone przez artystkę widoki krajobrazów i miast, które w przeważającej części miały powstać podczas jej ucieczki do południowej Francji w latach 1940/41.

¹⁰ Por. Walpurga Krupp: „Versuchen Sie, versuchen Sie ...!“. Variationen einer wahren Künstlerin, w: Variations. Sophie Taeuber-Arp: Arbeiten auf Papier (wyd. przez Christopha Vögele), katalog wystawy, Kunstmuseum Solothurn, Solura 2001, s. 15, s. 18 i n.

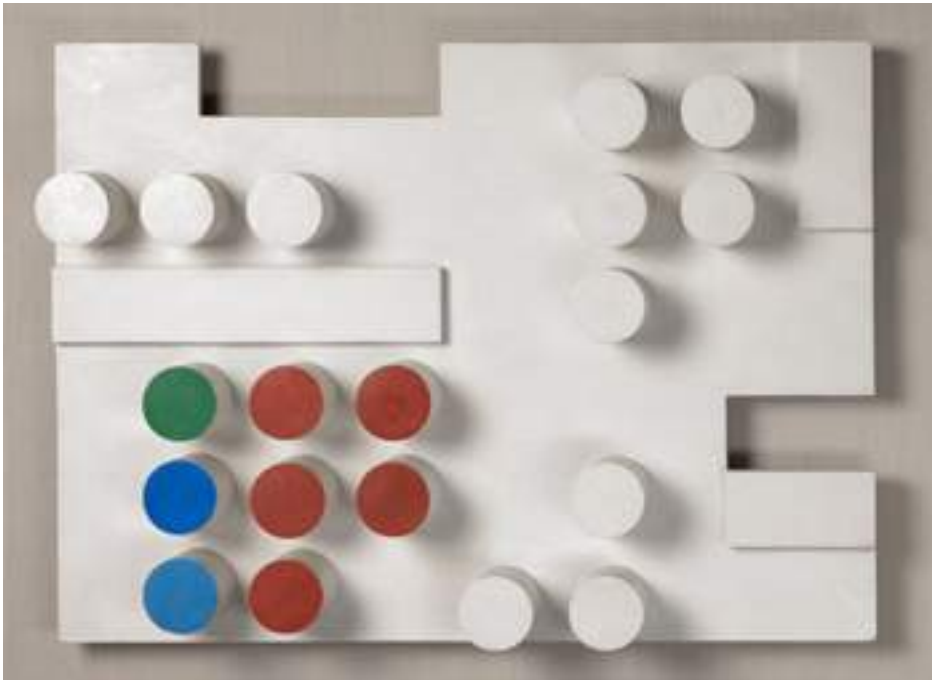
¹¹ Charles Sirato: Manifeste Dimensioniste, 1936, tłumaczenie polskie w: Kobro 2001, s. 168.



Sophie Taeuber-Arp

Herbaciarnia, kafejka w Aubette zaprojektowana przez Sophie Taeuber-Arp, Strasburg

Tea room, Bar Aubette, designed by Sophie Taeuber-Arp, Strasbourg, 1926-1927



Sophie Taeuber-Arp

Relief prostokątny, z wyciętymi i nałożonymi prostokątami oraz wystającymi walcami

Rectangular relief with cut-out and attached rectangles and jutting-out cylinders, 1936
relief w drewnie, malowany / wood relief, painted



Okladka plastique 2 / Cover of plastique 2, 1937



Manifest Dymnsjonistyczny opublikowany jako suplement do drugiego wydania plastique

The Manifeste Dimensioniste was published as a supplement to the second issue of plastique, 1937

Sophie Taeuber-Arp w pełni podzielała wyrażone przez Sirato pragnienie przekraczania w sztuce dotychczasowych granic i odkrywania nowej twórczej przestrzeni. Dobitnym wyrazem tej postawy jest opublikowanie manifestu w 1937 roku, w suplemencie drugiego wydania czasopisma *plastique*, którego była redaktorką i które było przesiąknięte duchem dymensjonizmu, co zresztą zdradzała już sama okładka¹². **[fot. 7-8]**

Również polscy artyści, tacy jak Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro, stworzyli w 1928 roku teorię unizmu, odniesieniem dla której były matematyczne kategorie miar, płaszczyzn i proporcji oraz relacje tychże względem przestrzeni. Ich prace, podobnie jak obrazy i reliefy Henryka Stażewskiego, starały się wydobyć immanentną, organiczną jedność właściwą dziełom sztuki, manifestując w ten sposób absolutną autonomię sztuki względem poza artystycznych okoliczności. **[fot. 9-10]** Ta zasada urzeczywistnia się również w twórczości Sophie Taeuber-Arp, choć artystka nigdy nie sformułowała teoretycznego programu.

Tego rodzaju koncepcje były skrzętnie podchwytywane przez członków istniejącej od 1931 do 1936 roku grupy *Abstraction Création*, do której należała również Sophie Taeuber-Arp. Po rozwiązaniu Cercle et Carré w 1931 roku stowarzyszenie postawiło sobie za cel zrzeszyć wszystkich reprezentantów nieprzedstawiającej sztuki awangardowej¹³. Zarówno artystów, którzy *poprzez postępujące oddalanie się od form naturalnych* doszli do sztuki nieprzedstawiającej (na przykład Arp), jak i artystów, którzy należliby się tam, stosując czysto geometryczne koncepcje albo posługując się wyłącznie elementami abstrakcyjnymi, takimi jak koło, płaszczyzny, belki czy linie (na przykład Taeuber-Arp czy Mondrian)¹⁴.

Członkostwo w *Abstraction Création* otworzyło przed Sophie Taeuber-Arp możliwość zaprezentowania się na wystawach paryskich, a przede wszystkim międzynarodowych. Stowarzyszenie stanowiło forum wymiany poglądów dla artystów i intelektualistów. Grupa, która zrzeszała artystów z najróżniejszych krajów, nawiązała szerokie kontakty z ludźmi sztuki ze Szwajcarii, Anglii, USA czy też z Europy Wschodniej. Należeli do niej między innymi Robert Delaunay, Albert Gleizes oraz szwajcarscy konkreści Max Bill, Hans Fischli, Hans R. Schiess, Fritz Glarner oraz Kurt Seligmann. Polskę reprezentowali Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Jan Brzękowski, Henryk Stażewski i Wanda Chodasiewicz-Grabowska, późniejsza Nadia Léger. Troje ostatnich przez pewien czas mieszkało w Paryżu i utrzymywało kontakty z artystami pozostałymi w Polsce, zwłaszcza z grupą a.r. założoną przez Strzemińskiego i Kobro w 1929 roku w Łodzi. Ambicją tej grupy było stać na czele zmagarów o byt i status różnych dziedzin sztuki nowoczesnej, od sztuk wizualnych przez architekturę, po poezję. Grupa propagowała organiczną kreację i współdziałanie (czystych) form, które miało wynikać z nieodłącznej logiki artystycznego tworzywa. Sztuka nowoczesności nie miała być jedynie kolejnym stylem czy nurtem, lecz ponownym rewolucyjnym zdefiniowaniem kanonów postrzegania¹⁵ **[fot. 11]**.



Władysław Strzemiński

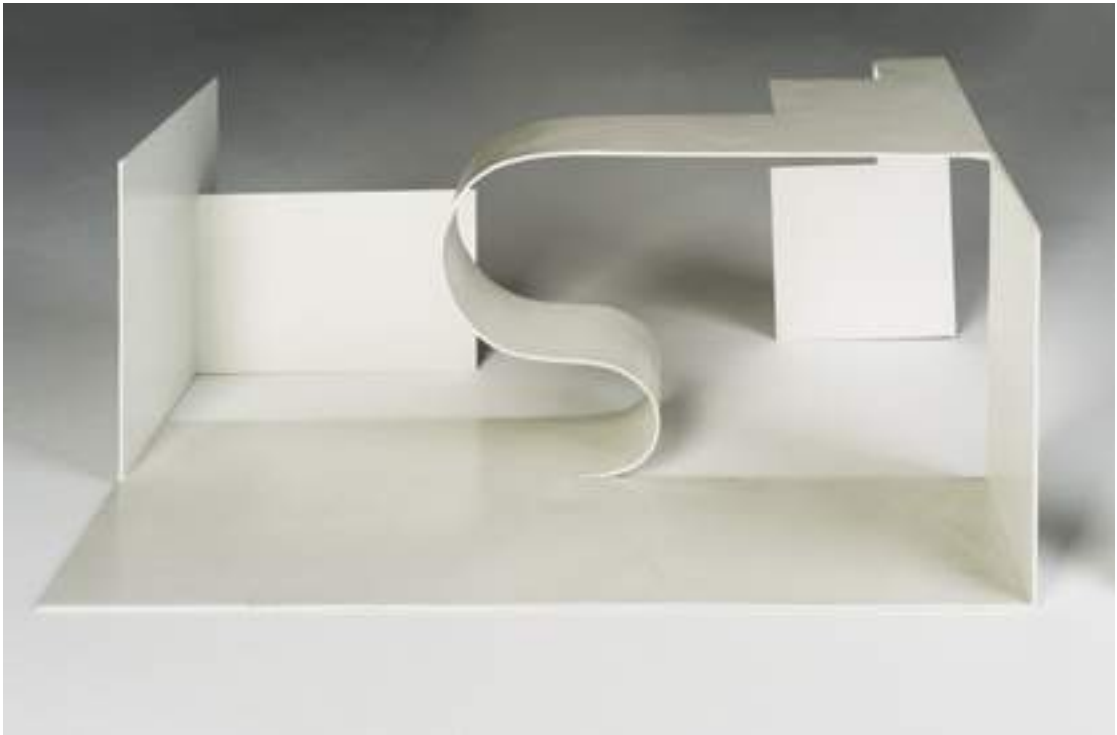
Kompozycja architektoniczna 12c

Architectural Composition 12c, 1929
olej na płótnie / oil on canvas, 96 x 60 cm

^[12] W suplemencie do *plastique*, w odróżnieniu do dokumentu opublikowanego w 1936 roku, została również objaśniona formuła Minkowskiego „n+1” z jego cytatem: „To, co dane jest jako ruch, jako zdarzenie w przestrzeni z dowolną liczbą wymiarów (n), może zostać przedstawione jako forma w przestrzeni posiadającej o jeden wymiar więcej (n+1).”, *Manifeste Dimensioniste*, w: *plastique* 2/1937.

^[13] Por. *Abstraction Création 1931–1936*, (wyd. przez Gladys Fabre), katalog wystawy, Westfälisches Landesmuseum Münster, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Münster 1978.

^[14] Ohne Titel [Przedślowie], w: *Abstraction Creation* 1/1931, bez s.

^[15] Communiqué der Gruppe a.r., 1930, Nr. 1, s. 1-2, cyt. za: Paulina Kurc-Maj: Katarzyna Kobro. Die Baumeisterin, w: Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde, katalog wystawy, Kunstsammlungen Nordreih-Westfalen, Düsseldorf 2012, s. 184-193, tu s. 190.


Katarzyna Kobro

Kompozycja przestrzenna (5)

Spatial Composition (5), 1929-1930



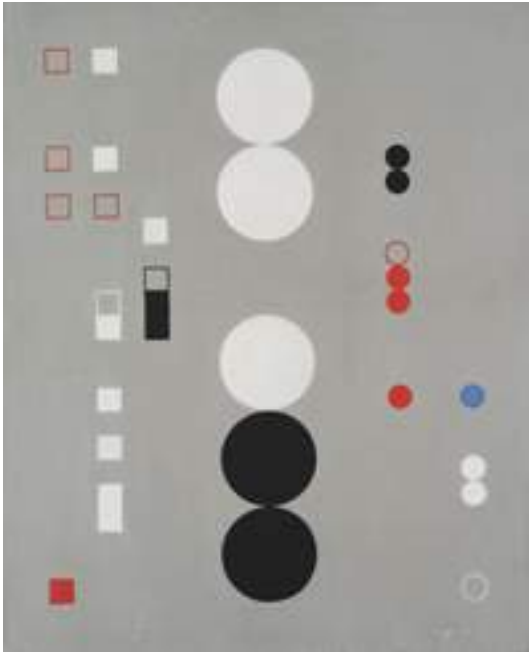
Kommunikat Grupy a.r. nr 1 / Communiqué of the a.r. Group no. 1, 1930
ukł. typogr. W. Strzemiński / typographic layout by W. Strzemiński

Oprócz tak sformułowanych celów sztuki samej w sobie, jedną z wiodących aspiracji grupy było stworzenie międzynarodowej kolekcji prac modernistów w Muzeum Sztuki w Łodzi. Inicjatorem tej idei był Władysław Strzemiński. Dzięki pośrednictwu Brzękowskiego i Stażewskiego, a także znaczącej pomocy Michela Seuphora i Hansa Arpa udało się ten cel osiągnąć. Na udostępnioną w 1931 roku kolekcję złożyły się dzieła podarowane przez samego Arpa, Willego Baumeistra, Alexandra Caldera, Maxa Ernsta, Sonię Delaunay, Theo van Doesburga, Jeana Héliona, Fernanda Légera, Enrico Prampoliniego, Georgesa Vantongerloo i Sophie Taeuber-Arp **[fot. 12]**¹⁶. Sophie przekazała na rzecz kolekcji dwa obrazy olejne i jedną akwarelę, dzięki czemu polscy odbiorcy mogli zapoznać się z jej twórczością **[fot. 13-15]**.

Należy podkreślić fakt, że Jan Brzękowski w sporządzonym w 1930 roku zestawieniu rozwojowych nurtów artystycznych swoich czasów przyznał Sophie Taeuber-Arp poczesne miejsce¹⁷. W książce przedstawił rozwój formy artystycznej, którą umiejscowił pomiędzy *construction a déformation*, pozostającymi względem siebie w dialektycznej *równowadze*. Według niego składały się one z kształtów geometrycznych bądź fantazyjnych i przez to osiągały swoją właściwą plastyczną autonomię. Obraz Taeuber-Arp *Komposition* znalazł się na równorzędnym miejscu obok dzieł Malevitscha, van Doesburga, Mondriana czy Jeana Alberta Gorina **[fot. 16]**¹⁸.



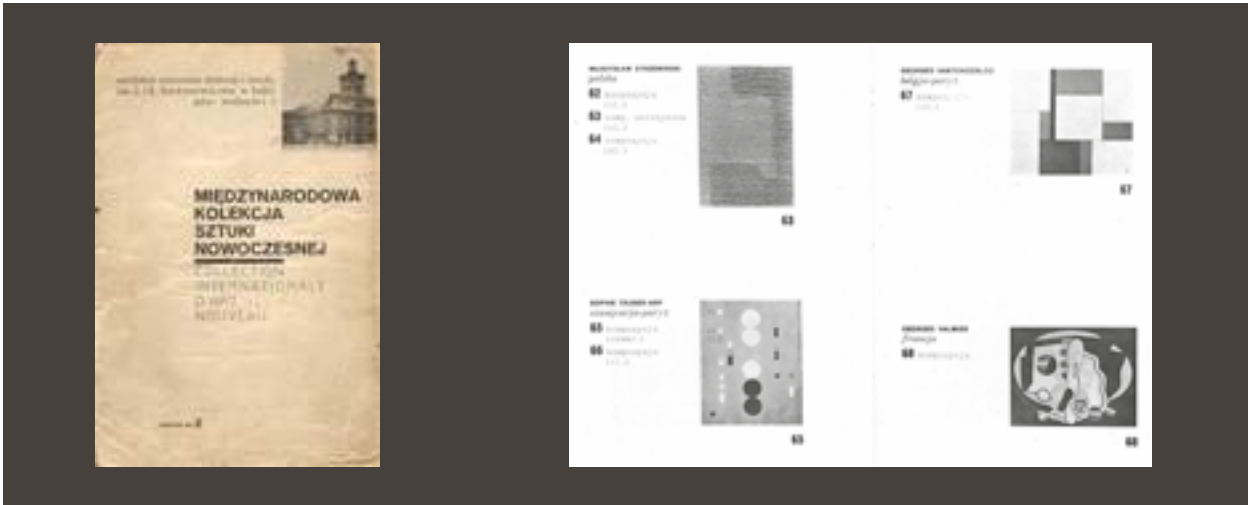
Dzieła z kolekcji Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi
Works from the Modern Collection at the Museum of Art in Łódź, 1932
W tle: kompozycja autorstwa Sophie Taeuber-Arp
Sophie Taeuber-Arp's *Composition* in the background



Sophie Taeuber-Arp
Kompozycja / Composition, 1930
olej na płótnie / oil on canvas, 45.5 x 54.5 cm



Sophie Taeuber-Arp
Kompozycja / Composition, 1931
olej na płótnie / oil on canvas, 55 x 46 cm

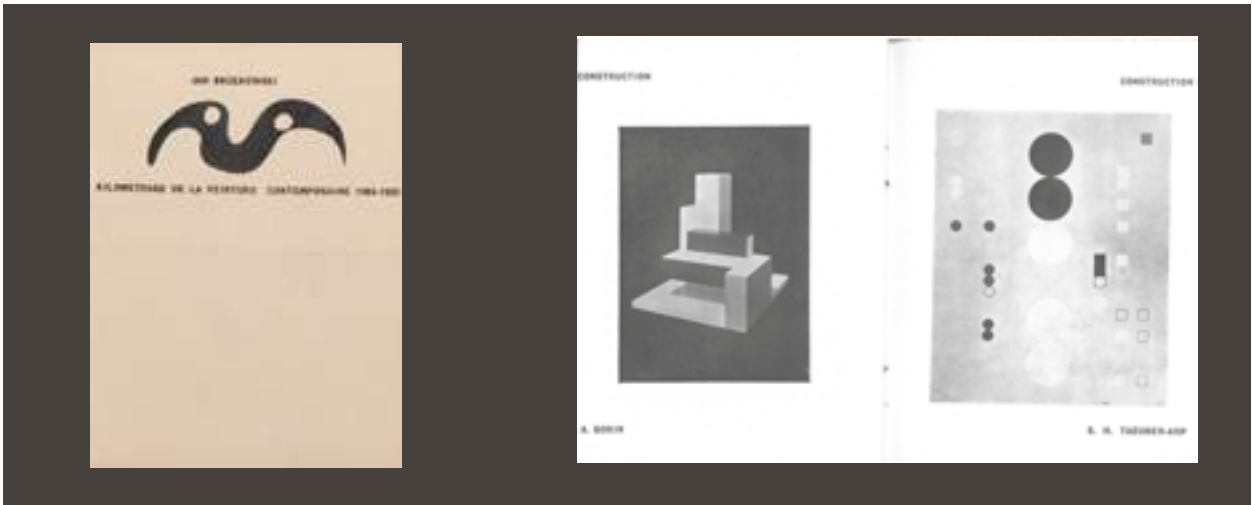


Międzynarodowa kolekcja sztuki nowoczesnej (strona z pracą *Kompozycja*) / *Collection internationale d'art nouveau International Collection of Modern Art. (page with a work Composition)*, 1932
książka / book, 24 x 16 cm

¹⁶ O historii kolekcji i składających się na nią dziełach por. *a.r. Internationale Sammlung Moderner Kunst Muzeum Sztuki Łódź*, katalog wystawy, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck 1989.

¹⁷ Por. Jan Brzękowski: *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908–1930*, Paryż 1930. Wyczerpująco o *Kilométrage* por. Miachael Lailach: *Kilométrage 1908–1930, w: Kilométrage. Jan Brzękowski und seine Künstlerwelten* (wyd. przez Instytut Polski w Berlinie i Kolekcję Marzona), Berlin 2011, s. 56-69. Wskazówka o tym, że propozycja Arpa pojawiła się w Rolandseck 1989, s. 15.

¹⁸ Por. Brzękowski 1930, bez s.



Jan Brzękowski
Kilométrage malarstwa współczesnego 1908-1930, Paryż
Kilométrage de la peinture contemporaine 1908-1930, Paris
Kilométrage of Contemporary Painting 1908-1930, Paris, 1931
książka / book, 16 x 12 cm

W latach 30. dzieła Sophie Taeuber-Arp prezentowane były coraz szerszemu gronu odbiorców. Oprócz wystaw w Paryżu artystka pokazywała swoje dzieła w Szwajcarii, z którą cały czas łączyły ją i jej męża Hansa Arpa liczne więzi. Oboje utrzymywali kontakty z artystami, prywatnymi kolekcjonerami oraz kuratorami, a także aktywnie współdziałali w realizacji niektórych projektów wystawienniczych. Przykładem może być wystawa *Konstruktyniści*, która miała miejsce na początku 1937 roku w Bazylei. Sophie Taeuber-Arp i jej mąż zaangażowali się nie tylko w opracowanie koncepcji tej wystawy, ale także w wybór artystów. Pośredniczyli również w kontaktach z artystami mieszkającymi w tym czasie w Paryżu. Dzięki temu udało się zgromadzić prace wielu przedstawicieli grupy *Abstraction Création*, między innymi dzieła Strzeмиńskiego i Stażewskiego pochodzące z prywatnej kolekcji Hansa Arpa¹⁹. Taeuber-Arp zaprezentowała dwadzieścia cztery prace i tym samym stała się główną artystką tej wystawy. Zarówno duża liczba wystawionych dzieł, jak i sukces, który tam odniosła, wprawiły *ją samą w wielkie zdumienie*²⁰. Taeuber-Arp sprzedawała łącznie pięć swoich prac, co stanowiło nie tylko wyraz ogromnego uznania dla jej sztuki, ale jednocześnie znaczący zastrzyk finansowy. Sophie i Hans cały czas zmagali się bowiem z brakiem pieniędzy. Zaprzyjaźnieni artyści ułatwili jej także kontakty z prywatnymi kolekcjonerami i muzeami w Szwajcarii. Było to bardzo ważne, gdyż nawiązane w taki sposób znajomości nierzadko prowadziły do nowych zleceń, projektów czy sprzedaży prac. Od tego zaś zależała nie tylko jej artystyczna, ale i zwyczajna materialna egzystencja. Kontakty z kolekcjonerami i kuratorami okazały się szczególnie cenne w obliczu nowych uwarunkowań historycznych, podobnie zresztą jak przynależność do stowarzyszeń artystycznych. Te ostatnie stanowiły ostoję dla ludzi o podobnych poglądach, nie tylko na sztukę lecz również w sferze polityki. We wstępie do drugiego wydania periodyku *Abstraction Création* czytamy:

*Publikujemy nasze drugie wydanie jako wyraz zdecydowanego przeciwstawienia się każdej formie ucisku, bez względu na to, jaką miałaby ona przybrać postać.*²¹

W ten sposób artyści z grupy Abstraction Création zareagowali na rozwój wydarzeń politycznych i kulturalnych w Niemczech oraz pozostałej części Europy. Krótko po przejęciu władzy przez nacjonalistów, w styczniu 1933 roku, Adolf Hitler – na mocy ustawy o specjalnych pełnomocnictwach z 23 marca 1933 roku – dał wyraz swojej agresywnej polityce wobec Żydów. Podjął działania mające na celu wykluczenie, ucisk i prześladowanie inaczej myślących. W krótkim czasie udało mu się doprowadzić do *ujednolice*nia społeczeństwa oraz nadać Niemcom silną pozycję totalitarnego państwa. Także w dziedzinie sztuki reżim nacjonalistyczny domagał się władzy potrzebnej do kształtowania treści i formy. Propagowano sztukę *ludową* opartą na ideologii nacjonalistycznej, która z założenia odrzucała wszystkie inne nurty artystyczne, nieodpowiadające jej kryteriom. Zaledwie rok później, we wrześniu 1934 roku, Adolf Hitler w swoim przemówieniu podczas zjazdu partyjnego w Norymberdze zaklasyfikował *cały repertuar sztuki i kultury reprezentowany przez kubistów, futurystów, dadaistów itp. jako ani uzasadniony rasowo, ani znośny dla ludu*²². Trzy lata później, latem 1937 roku, z wielkim rozmachem otwarto w Monachium wystawę Entartete Kunst o silnym wydźwięku politycznym. Wystawa ukazywała niemalże całą sztukę modernistyczną jako zdegenerowaną i budzącą obrzydzenie, w konsekwencji pozbawiając ją miejsca w przestrzeni publicznej.

Od 1933 roku w Niemczech przybierają na sile działania wymierzone w sztukę modernistyczną, a coraz silniejszy faszyzm i totalitaryzm w Europie i Związku Radzieckim odbijają się echem także we Francji. Od połowy lat 30. również tam spotyka się coraz więcej utrudnień w organizowaniu wystaw. Natomiast Szwajcaria lat 30. cały czas wydaje się być ostoją wolności, a przynajmniej neutralności, i podobnie jak w 1914 roku staje się miejscem ucieczki dla wielu artystów i intelektualistów²³. Biorąc pod uwagę ten historyczny kontekst, nie dziwi fakt, że Sophie Taeuber-Arp i Hans Arp coraz bardziej zwracają się w *stronę* szwajcarskiej sceny artystycznej, nawet jeśli nadal mieszkają w Meudon. W 1937 roku Sophie Taeuber-Arp przystępuje do szwajcarskiej grupy artystów *Allianz*, licząc na większe możliwości prezentowania swoich prac. Stowarzyszenie, powołane do życia z inicjatywy Paula Lohse i Leo Leuppiego, postrzegało siebie, podobnie zresztą jak *Cercle et Carré i Abstraction Création*, jako *oddział szturmowy* wśród wszystkich postępowych artystów. Grupa Allianz reprezentowała zarówno tendencje o charakterze konstruktywno-konkretnym, jak również typowe dla surrealizmu i późnego kubizmu²⁴. Sophie Taeuber-Arp pozostawała jednak w dalszym ciągu obecna na scenie artystycznej Paryża. Dowodem na to jest nie tylko podpisanie opublikowanego w 1936 roku *Manifestu dymensjonistycznego*, lecz również jej praca przy wspomnianym już transatlantyckim (wydawany w Paryżu i Nowym Jorku) periodyku *plastique*, który w latach 1937–1939 tworzyła wspólnie z artystami: Césarem Domelą z Holandii i Georgem L. K. Morrisem z USA. Oba te działania były ostatnią próbą podjętą przez artystów tworzących sztukę abstrakcyjno-konkretną, aby stworzyć międzynarodowe forum

i wypracować sieć kontaktów między jego członkami²⁵. W obliczu zmieniającej się sytuacji politycznej szczególną rolę odgrywa tutaj czasopismo *plastique*. Periodyk łączy nie tylko sceny artystyczne Nowego Jorku i Paryża, ale jednocześnie stanowi forum dla twórców prześladowanych w Europie przez faszystów i nacjonalistów. Sophie Taeuber-Arp pisze o tym w liście do Josefa Albersa w czerwcu 1937 roku:

*Mam nadzieję, że uda nam się zjednoczyć artystów sztuki konkretnej. W różnych krajach obserwuje się pragnienie bycia razem. Coraz trudniejsza walka o egzystencję w Europie powoduje, że przeciwnicy sztuki nowoczesnej zwalczają nas z coraz większą siłą.*²⁶

Już dwa lata wcześniej Sophie Taeuber-Arp dała wyraz przekonaniu, że USA jest – oprócz Szwajcarii – ostatnim miejscem schronienia dla modernistycznej sztuki. Według niej polityka i gospodarka stopniowo będą wypierać z Europy jakiekolwiek zainteresowanie życiem kulturalnym²⁷. Jej słowa potwierdziły się wraz z zajęciem Paryża przez armię niemiecką w czerwcu 1940 roku i powstaniem rządu Vichy. Wielu awangardowych artystów i intelektualistów już wcześniej zostało zmuszonych do dokonania życiowej zmiany i opuszczenia Francji²⁸. Także Sophie Taeuber-Arp i Hans Arp rozważali w tych latach emigrację do Stanów Zjednoczonych, jednak w końcu do tego nie doszło²⁹. Kiedy mieli już w ręku zezwolenie na wjazd do USA, zabrakło dla nich miejsca na statku. Innym razem nie otrzymali wizy niezbędnej do przedłożenia wraz z zaproszeniem od Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Na krótko przed wkroczeniem wojsk niemieckich do Paryża Sophie i Hans opuścili swój dom w Meudon i uciekli na nieokupowane jeszcze południe Francji. Zatrzymywali się w różnych miejscach, by w grudniu 1940 roku osiąść wreszcie w Grasse, gdzie spotkali swoich przyjaciół Alberto i Suzi Magnellich. Z nimi i z Sonią Delaunay, która dołączyła do nich po śmierci męża, zamieszkali w małym zamku, niejako odcięci od świata zewnętrznego **[fot. 17]**. Zarówno Hans, jak i Sophie Taeuber-Arp nadal pracowali artystycznie. Od 1939 roku artystka tworzyła nowy zbiór dzieł obejmujący łącznie ponad sto rysunków, a w pracy nad nim skupiła się przede wszystkim na zagadnieniach linii. Rysunki wykonane kolorową kredką lub ołówkiem nawiązują formalnie do wcześniejszych dzieł, są jednak bardziej wyraziste w bezpośredniości gestu (**str....**). Przy pomocy zredukowanego repertuaru środków Sophie wydobyla na pierwszy plan wzajemne oddziaływanie linii oraz ich związków z płaszczyzną i przestrzenią³⁰. Badanie tej relacji spowodowało, że Taeuber-Arp zaczęła te powierzchnie między liniami wypełniać kolorami, czego przykładem jest chociażby obraz *Lignes d’été* (**str....**)



Sophie Taeuber-Arp, Nelly van Doesburg, Hans Arp i Sonia Delaunay, Grasse

Sophie Taeuber-Arp, Nelly van Doesburg, Hans Arp and Sonia Delaunay, Grasse, 1941

¹⁹ Por. Maïke Steinkamp: *The A-Geometric World of Hans Arp*, w: *A-Geometry. Hans Arp and Poland*, (wyd. przez id. i Martę Smolińską), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2017, s. 44 i n.

²⁰ Por. List Sophie Taeuber do Eryki Schlegel z 8.02.1937. Zentralbibliothek Zurich, MS Z II 3070.25.

²¹ *Abstraction Création* 2/1933, s. 1.

²² Por. Adolf Hitler: *Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit* („Sztuka zobowiązuje do prawdziwości”, mowa wygłoszona podczas kongresu ds. kultury NSDAP w czasie zjazdu partyjnego w Norymberdze, 5.09.1934), w: *Völkischer Beobachter*, 7.09.1934, s. 4.

²³ Do Szwajcarii powrócili szwajcarscy mistrzowie Bauhausu: Klee, Itten i J. Meyer, jak również ich uczniowie Bill, Fischli, Schiess, Hans Wittner, Schawinsky. Por. Fabre 1978, s. 28.

²⁴ Por. Rudolf Koella: *Allianz. Vereinigung moderner Schweizer Künstler 1937–1954*, Galerie Teufel, Kolonia 1981.

²⁵ Odnośnie plastique por. Maïke Steinkamp: Im Netzwerk der Moderne. Sophie Taeuber-Arps Engagement für die Zeitschrift „plastique”, w: Sophie Taeuber-Arp. Heute ist morgen, katalog wystawy, Aargauer Kunsthau, Kunsthalle Bielefeld, Zurich 2014, s. 233-239, jak również Gabriele Mahn: On demande: Pourquoi Plastique? Qu’est-ce que Plastique?, w: Sophie Taeuber, katalog wystawy, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris; Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Paryż 1990, s. 104-112.

²⁶ List Sophie Taeuber-Arp do Josefa Albersa, 13.07.1937, Albers Papers, New Haven, Yale University Library.

²⁷ Por. list Sophie Taeuber-Arp do A.E. Gallatin, 12.02.1935, New York Historical Society Library.

²⁸ Na temat sytuacji artystycznej awangardy podczas reżimu Vichy we Francji por. Michéle Cone: *Artists under Vichy. A case of Prejudice and Persecution*, Princeton 1992, s. 108 i 111 a także *L’art en guerre. France, 1938–1947. From Picasso to Dubuffet*, katalog wystawy, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż 2013.

²⁹ Por. List Hansa Arpa do rodziny Sacher, 5.11.1941, przedruk w: Erika Billeter: *Leben mit Zeitgenossen. Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung*, Bazylea 1980, bez s.

³⁰ Por. Agnieszka Lulińska: *Im Zeichen der Linie*, w: *Sophie Taeuber-Arp 1889–1943* (wyd. przez Siegfrieda Gohra), katalog wystawy, dworzec Rolandseck, Stuttgart 1993, s. 42. Wbrew wcześniejszej praktyce te prace opatrzone są zazwyczaj datą i podpisem.



Alberto Magnelli, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp

Album Grasse, Arkusz I / Album Grasse, Sheet I, 1950
litografia / lithograph, 28.2 x 28.4 cm



Hans Arp i Sophie Taeuber-Arp / Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp

Album Grasse, Arkusz V / Album Grasse, Sheet V, 1950
litografia / lithograph, 28.2 x 28.4 cm

Oprócz prac poświęconych linii nadal powstają dzieła z różnokolorowymi trójkątami, kwadratami i liniami. Jest wśród nich rysunek *Croisement de droites, plans* z 1942 roku, ukazujący czarną strukturę krat, co wydaje się odzwierciedlać polityczną sytuację i ograniczenia twórcze, których artyści w owym czasie doświadczali (str....). Praca ta została wydana w tym samym roku w formie linorytu wraz z dziełami Hansa Arpa, Sonii Delaunay-Terk, Césara Domeli, Wassilego Kandinsky’ego, Léo Leuppiego, Richarda Paul Lohse, Alberta Magnellego i Georgesa Vantongerloo w portfolio grupy Allianz zatytułowanym 10 origin i wyraża pragnienie artystycznej współpracy³¹. W tym duchu należałoby również rozpatrywać prace stworzone wspólnie z Arpem, Sonią Delaunay i Magnellim w latach 1941–1942, które ukazały się jako *Album Grasse* w roku 1950 [fot. 18-19]³².

W tym wspólnym przedsięwzięciu, jak i w całej twórczości Sophie Taeuber-Arp z lat 30. oraz wczesnych lat 40. uwidacznia się pragnienie badania przestrzeni artystycznej oraz relacji między formą a płaszczyzną. To dążenie znalazło swój dobitny wyraz w ostatnim cyklu stworzonym przez Sophie Taeuber-Arp, czyli w *Construction Géométrique*. Prace – wykonane wyłącznie przy pomocy czarnego tuszu – ukazują konstelacje kół, półokręgów i linii. Dominująca struktura koła i promieni pojawia się na wszystkich dziewięciu kartach serii, jednak dzięki rotacji kształtów i zaakcentowaniu poszczególnych płaszczyzn możliwe jest doświadczanie przestrzeni na nowo (str....6 prac). Tych dziewięć szkiców tuszem stanowi zarazem artystyczny testament Sophie Taeuber-Arp. Artystka zmarła bowiem tragicznie w 1943 roku³³.

Od samego początku swojej pracy zawodowej – najpierw na polu sztuki użytkowej – Sophie Taeuber-Arp współpracowała ściśle z innymi artystami, dając swój wkład w rozwój różnych nurtów artystycznych. Tańczyła u dadaistów, realizowała się w dziedzinie rzemiosła artystycznego, pracowała jako architekt wnętrz, tworzyła czasopisma i okładki książek, współpracowała zarówno z konstruktywistami oraz konkretystami, jak również z surrealistami, była członkinią najważniejszych postępowych stowarzyszeń artystycznych i miała świetne kontakty z międzynarodową awangardą. Konsekwentnie realizowała ideę wprowadzania sztuki w nowy, artystyczny wymiar, z wykorzystaniem konstruktywno-geometrycznych podstaw. Dążenie to, wyrażone w 1936 roku w *Manifeście dymensjonistycznym*, dzieliła wraz z kolegami artystami z całego świata. Nigdy nie ograniczała się wyłącznie do założeń programowych, lecz pozwalała sobie na swobodne wyrażanie swych licznych zainteresowań, wykorzystując do tego przeróżne media³⁴. Artysta Max Bill w serdecznej mowie pożegnalnej na cześć artystki opisał bardzo dobitnie jej wkład w sztukę:

*Jej spojrzenie było zawsze skierowane na całość. Swoją pracę traktowała jako mający znaczenie wycinek, jako osobisty wkład we wspólny rozwój, nad którym razem pracowało wielu innych.*³⁵

³¹ Por. *10 Origin*, Allianz Verlag, Zurych 1942.

³² *Aux Nourritures Terrestres* (Album Grasse), Paryż 1950.

³³ Dla uczczenia artystki jej dziewięć ostatnich rysunków ukazało się w formie książki. Por. *les derniers dessins de sophie taeuber-arp*, Allianz Verlag, Zurych 1943.

³⁴ Por. Ruth Hemus: *Dada’s Women*, Yale University Press 2009, s. 79.

³⁵ Max Bill: *Sophie Taeuber-Arp, w: Werk. Die Schweizerische Monatsschrift für Kunst, Architektur, Künstlerisches Gewerbe* 30-6/1943, s. 168.

Breaking into a New Dimension

Sophie Taeuber-Arp:

Works from the 1930s and 1940s

Maike Steinkamp

In 1936, Sophie Taeuber-Arp was among the numerous modern artists from the abstract and constructivist milieus who signed the *Manifeste Dimensioniste* (*p.....*). Charles Sirato, Hungarian poet who lived in Paris at the time, developed the manifesto's art theory. Relying on mathematical insights, Sirato called for breaking into a new artistic dimension that would liberate itself from the limitations of the medium—regardless of which medium it happened to be.¹ Together with her fellow artists, including

Hans Arp, Alexander Calder, Joan Miró and Katarzyna Kobro, Sophie Taeuber-Arp shared the desire for the discovery of a novel creative space that Sirato expressed in his text. Next to Polish painter Katarzyna Kobro, Sophie Taeuber-Arp was one of the few women who signed the Manifesto. Both were considered early representatives of the *dimensionist spirit*, while to Sirato, Taeuber-Arp was one of the first women ever to create truly impressive works in that utterly novel artistic field.²

Indeed, since the end of the 1920s at the latest, Sophie Taeuber-Arp had dedicated herself to a radical, abstract-constructive formal language, which she had already nurtured as part of her practice in the realm of handicraft. For more than ten years—having started in 1916—she had worked as a teacher at an applied arts school in Zurich, where she used her abstract compositions to wage *a war against garlands*, as her husband Hans Arp put it in retrospect **[Figs. 1-2]**.³ However, it was only at the end of the 1920s that Taeuber-Arp would gravitate increasingly towards fine arts. The shift from handicraft to unconstrained artistic work coincided with the move to Meudon (later a part of Clamart), a suburb of Paris, where the artist relocated together with her husband Hans Arp. In consequence, Sophie Taeuber-Arp resigned from her position at the Zurich school.

In that very period, Paris was widely acknowledged as the centre of the international art avant-garde. Artists from around the world—Poland included—and adherents of a great variety of styles flocked to the city to work there and participate in the artistic and intellectual life of the metropolis.⁴ Significantly, around 1929 Taeuber-Arp gave up applied arts almost completely. Already in January that year, she wrote to her sister Erika:

*I am collaborating with a small circle of male and female painters, who publish a little art review and stage exhibitions. I enjoy it all so much more than the parochial atmosphere of the applied arts school.*⁵

For Sophie Taeuber-Arp, Paris meant liberation. Soon enough, she and Arp joined the artistic avant-garde in Paris. Thanks to their contacts with fellow artists such as Theo van Doesburg, Robert Delaunay, Michel Seuphor and the Polish poet Jan Brzękowski, they promptly gained a firm foothold in the city. They owed it most of all to critic and artist Michel Seuphor, who invited Sophie Taeuber-Arp to collaborate and exhibit with *Cercle et Carré*, a group he had founded with Joaquin Torres Garcia in 1929.⁶ That *small circle of male and female painters*, as Taeuber-Arp called it, was an association of abstract and concrete artists, who unequivocally advertised the fact with their name, which translates as *Circle and Square*. The collective was one of the first of its kind, and their goal was to challenge the primacy of surrealism in Paris through their own exhibitions and publications.

However, the group existed only for a year, and managed to hold only one exhibition, which nevertheless was pioneering, at least in historical hindsight. The show took place in April 1930 at the *Galerie 23* in Rue La Boétie. Thanks to the contributions of nearly 40 artists, women and men alike, it brought together all forms of abstract expression at the time.⁷

¹ Cf. Charles Sirato: *Manifeste Dimensioniste*, in: *La Revue N+1*, Paris 1936, reprinted: *Katarzyna Kobro. 1898-1951*, exhibition catalogue, Henry Moore Institute, Leeds, Museum Sztuki, Łódź, p. 170. On the *Manifeste Dimensioniste* cf. Oliver Botar: *Charles Sirató and the Manifeste Dimensioniste*, unpublished manuscript, January 2014. I would like to thank Professor Botar for making his study available.

² Cf. Tamkó Sirató: *A Dimenzionista Manifestsztum története*, Budapest 1966 (unpublished manuscript), p. 54, after Botar 2014, Fn 79, p. 56 f. Kobro was endorsed by César Domela Sirato as an early representative of the “dimensionist spirit”. Cf. *ibid.*

³ Cf. Hans Arp: *Miszellen*, in: id.: *Unsere täglichen Traum*, Zurich 1995, p. 73.

⁴ Cf. Asta Valstar-Verhoff: „Cercle et Carré, „Art Concret“, *Abstraction-Creation*“. *Die Gruppen der nicht-gegenständlichen Avantgarde in Paris zu Beginn der Dreissiger Jahre*, in: *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927. Utopien für eine Europäische Kultur*, exhibition catalogue, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1992, p. 259.

⁵ Letter from Sophie Taeuber-Arp to Erika Schlegel, dated January 16th, 1929, Zurich, Central Library, MS Z II, 3069.

⁶ Cf. *Cercle et Carré and the International Spirit of Abstract Art*, exhibition catalogue, Georgia Museum of Art, University of Georgia, Athens 2013.

⁷ Cf. John Elderfield: *The Paris-New York Axis: Geometric Painting in the Thirties*, in: *Geometric Abstraction:1926-1942*, exhibition catalogue, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas 1972.

It was a truly international show, featuring, among others, the Italian futurist Enrico Prampolini, the former Dadaists Hans Arp, Kurt Schwitters and Hans Richter, the Bauhaus artists Lázlo Moholy-Nagy and Wassily Kandinsky, as well as the French artists Fernand Léger and Amédée Ozenfant, the Danish artist Franciska Clausen, the American artist Florence Henri, as well as Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Henryk Stażewski and Wanda Wolska from Poland.⁸

There were also members and former members of the Dutch art group De Stijl, such as Mondrian, Vantongerloo and Vordemberge-Gildewart **[Fig. 3]**. Not the least among them was Sophie Taeuber-Arp, whose two 1928 paintings, *Café* and *Personnages*, were featured prominently. **[Fig. 4]**

Both *Personnages* and *Café* still subscribed to powerfully abstract figuration, which Sophie Taeuber-Arp had repeatedly employed in her paintings since late 1910s, bringing together and juxtaposing single geometric forms, such as circles or rect-angles. The paintings were reduced to the essential and the indispensable. Movement was introduced into the image by means inclined rectangles and diagonals. *Personnages* and *Café* were created at a time when Sophie Taeuber-Arp was working with her husband Hans and the architect Theo van Doesburg on the interior design for the Aubette, a leisure complex in Strasbourg **[Fig. 5]**. That was where the interest and the need to tackle the theme of a café probably originated. Through their reliance on paint-ing, a medium which was unusual for Taeuber-Arp at the time (gouaches on paper being her preferred method), and in view of their larger scale, both works exemplify the breakthrough in her artistic oeuvre: the transition from handicraft to fine art.

For example, figurative references in *Café* are no longer seen in Sophie Taeuber-Arp’s paintings from the early 1930s onwards.⁹ Thereafter, the artist focused exclusively on a purely geometric idiom with a substantially reduced formal vocabulary. The rectangle, the rod and the circle become the defining motifs in her works, through which she addressed questions of equi-librium, balance and movement of forms with respect to one another, as well as the arrangement of those elements in space. She was also interested in the relationships between form and colour and their respective effects (*p....p....*). All the while, the artist planned and constructed her compositions with the utmost deliberation, as she left nothing to chance. Based on the re-duced repertoire of forms that she employed at the time, Taeuber-Arp arrived at a multitude of variants, which sometimes dif-fered only slightly. Furthermore, the rectangle would gradually recede into the background in favour of the circle. Interestingly enough, in a number of works created alongside those strictly geometric compositions, Taeuber-Arp played with organic forms, which brought shells, leaves and other vegetal motifs to mind (*p.....*).¹⁰ Still, the artist was concerned primarily with forms and their reciprocal relationships. This is particularly evident in the circle paintings that she made in the mid-1930s, in which the artist attempted to embed organic forms, semicircles and volutes into a circular structure (*p.....*). Taeuber-Arp exploited the method to the utmost in the concurrent round wood reliefs, implementing the compositional principles developed in works on paper and paintings in three dimensions (*p.....*). She thereby broke indeed into a new creative dimension, ventured into a do-main where spatial arrangements and colour contrasts underscored the primal expressive value of elementary forms. This as-pect came to the fore with particular intensity in the static reliefs, in which she translated her compositions on paper or canvas into a three-dimensional language. The circles became cylinders or funnels and the quadrangles became cubes that unfolded into space (*p.....*) **[Fig. 6]**. Although these pieces derived from her works on paper to some degree, the reliefs should not be considered merely “further developmental stages” thereof. To a much greater extent they were parallel creations, and must be approached in conjunction with the rest of her oeuvre as “variations” or corollaries of the effect elicited by form and colour in a different medium.

Sophie Taeuber-Arp was not the only one for whom that spatial extension of painting and the integration of the sur-rounding space was of the utmost concern. Many artists of that period dedicated much of their thought to spatial concepts. The aforementioned *Manifeste Dimensioniste* clearly evinced that line of artistic exploration, as it drew on space-time theories con-ceived by Albert Einstein and Hermann Minkovski. Minkovski’s n+1 formula, which, taken in general terms, defined the addition of a supernumerary dimension, was transposed by Sirato into the realm of art. He wrote in 1936:

ANIMATED BY A NEW CONCEPTION OF THE WORLD, THE ARTS, IN COLLECTIVE FERMENTATION (interpretation of the arts) STARTED MOVING

AND EACH OF THEM HAS EVOLVED WITH A NEW DIMENSION.
EACH OF THEM HAS FOUND A TYPE OF EXPRESSION INHERENT IN THIS SUPPLEMENTARY DIMENSION BY OBJECTIVISING
THE HEAVY SPIRITUAL CONSEQUENCES OF SUCH A FUNDAMENTAL CHANGE.¹¹

⁸ On the role of Polish artists within *Cercle et Carré* cf. Filip Lipiński: *The Polish Connection: Cercle et Carré and the Avant-Garde in Poland*, in: Athens 2013, pp. 294-306.
⁹ An exception in that respect may be seen in the landscapes and city views, created mostly after the artist had sought refuge in southern France in 1940/41.
¹⁰ Cf. Walburga Krupp: „Versuchen Sie, versuchen Sie ...!“. *Variationen einer wahren Künstlerin*, in: *Variations. Sophie Taeuber-Arp: Arbeiten auf Papier* (ed. by Christoph Vögele), exhibition catalogue, Kunstmuseum, Solothurn 2002, p. 15, p. 18f
¹¹ Charels Sirato: *Manifeste Dimensioniste*, 1936, English translation in Kobro 2001, p. 166.

In Sirato’s opinion, the incursions into a new dimension were taking place in literature, in constructivist painting, and in spatial idioms such as relief or sculpture, which abandoned its usual static enclosures and strove to attain an open, motile, and even motorized form.

As for Sophie Taeuber-Arp, she was more than ready to embrace the possibilities of transcending the existing boundar-ies of art and conquering new artistic realms, which Sirato envisaged in his manifesto. In 1937, she boldly endorsed the concept by publishing the manifesto as a supplement to the second issue of her own transatlantic periodical *plastique*, whose title page showed its affiliation with *dimensionism* in no uncertain terms **[Figs. 7-8]**.¹²

It may also be noted that Polish artists Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro had already developed the theory of what they called *Unism* in 1928. Similarly, their paradigm relied on mathematical categories of measure, surface, proportion and their relationship to space. Just as paintings and reliefs by Henryk Stażewski, they pursued an inner organic unity within each work of art, the goal of which was absolute autonomy from extra-artistic circumstances and occurrences **[Figs. 9-10]**. The principle was intrinsic to the works created by Sophie Taeuber-Arp, even though she never set forth her artistic goals in a written form.

From 1931 to 1936, artistic conceptions of the kind would take hold in the milieu of the international art association *Abstraction Création*, to which Sophie Taeuber-Arp belonged as well. Following the dissolution of *Cercle et Carré* in 1931, the group had set itself the goal of uniting all representatives of non-figurative avant-garde.¹³ The primary concern of its members was—as they put it in the first issue of their periodical—to offer a platform that brought together those who arrived at non-rep-resentational art through “advancing abstraction of natural forms” (e.g. Arp) as well as those who attained it by practicing *pure-ly geometrical concepts* or exclusive use of abstract elements, such as circles, planes, balk-like shapes or lines (e.g. Taeuber-Arp or Mondrian).¹⁴

Affiliation with *Abstraction Création* provided Sophie Taeuber-Arp with opportunities for showing her works in Paris as well as abroad. Moreover, such groups provided a forum for artistic and intellectual exchange. Composed of artists from all over the world, the group established vital contacts with people in the art world from Switzerland, England, the United States and Eastern Europe. Robert Delaunay and Albert Gleizes were among its members, as well as the Swiss concrete artists Max Bill, Hans Fischli, Hans R. Schiess, Fritz Glarner and Kurt Seligmann. Poles who joined the group included Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Jan Brzękowski, Henryk Stażewski and Wanda Chodasiewicz-Grabowska, later known as Nadia Léger. The latter three artists lived in Paris at the time and remained in touch with those in Poland, and especially with the members of a.r., an art group established in 1929 by Strzemiński and Kobro in Łódź. One of their chief goals was to take up the struggle for modern art in Poland and to unite the disciplines of fine arts, architecture and poetry. The group propagated organic creation and the logical interplay of (pure) forms, which was to result from the logic inherent to the material. Here, modern art was not merely yet another style, but a revolution expected to erode and subvert the existing fundamentals of perception **[Fig. 11]**.¹⁵ Alongside its specific artistic aims, one of the core objectives of the group was to establish an international collection of modern art at the Museum of Art in Łódź, an initiative originating with Władysław Strzemiński. Thanks to the efforts of Brzękowski and Stażewski, as well as crucial support they received from Michel Seuphor and Hans Arp, artists such as Arp himself, Willi Baumeister, Alexan-der Calder, Max Ernst, Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Fernand Léger, Enrico Prampolini, Georges Vantongerloo and Sophie Taeuber-Arp contributed works for the collection, which opened in 1931 **[Fig. 12]**.¹⁶ Sophie Taeuber-Arp alone do-nated two oils and one watercolour, thanks to which her work would also be known in Poland **[Fig. 13-15]**.

Jan Brzękowski also gave Sophie Taeuber-Arp a prominent place in his 1930 overview of contemporary artistic devel-opments, entitled *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908-1930*.¹⁷ In his book, Brzękowski discussed the advances of the artistic form, situating it between “construction” and *déformation*, which he found to be in a reciprocal, dialectic balance. He classified Taeuber-Arp under the term *construction*, which comprised forms deriving from geometry or the imagination, through which they achieved their essentially plastic, autonomous existence. Here, Taeuber-Arp’s painting entitled *Komposition* was placed on par with the works by Malevich, van Doesburg, Mondrian or Jean Albert Gorin **[Fig. 16]**.¹⁸

¹² Unlike the document published in 1936, the supplement to *plastique* also included the elucidation of Minkowski’s n+1 formula: “That which is given as movement, as an event in space with any number of dimensions (n), may be represented as a form in space which possesses one additional dimension.”, *Manifeste Dimension-iste*, in: *plastique* 2/1937.
¹³ Cf. *Abstraction Création 1931-1936* (ed. by Gladys Fabre)), exhibition catalogue, Westfälisches Landesmuseum Münster, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Münster 1978.
¹⁴ *Without title [Foreword]*, in: *Abstraction Creation* 1/1931, n. p.
¹⁵ *Communique of the group a.r.*, 1930, No. 1, pp. 1-2, after Paulina Kurc-Maj: *Katarzyna Kobro. Die Baumeisterin*, in: *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, exhibition catalogue, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2012, p. 190.
¹⁶ On the history and the works in the collection cf. *a.r. Internationale Sammlung Moderner Kunst Muszeum Sztuki Łódź*, exhibition catalogue, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck 1989.
¹⁷ Cf. Jan Brzękowski: *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908-1930*, Paris 1930. For a comprehensive account of *Kilométrage* cf. Michael Lailach: *Kilométrage 1908-1930*, in: *Kilométrage. Jan Brzękowski und seine Künstlerwelten* (ed. by the Polish Institute Berlin and Marzona Collection), Berlin 2011, pp. 56-69. The sugges-tion that the proposal came from Arp may be found in Rolandseck 1989, p. 15.
¹⁸ Cf. Brzękowski 1930, n.p.

In general, the artistic works of Sophie Taeuber-Arp received increasing attention during the 1930s. Next to Paris, she would exhibit her works chiefly in Switzerland, owing to the numerous contacts she and her husband Hans Arp had there. Both kept in touch with artists, private collectors and curators, becoming actively involved in exhibition projects. For example, Taeuber-Arp and Arp contributed considerably to the concept and the selection of artists for the *Konstruktivisten* show at the Kunsthalle in Basel, which was organized in early 1937. Being close with a number of colleagues living in Paris, the couple managed to have many artists from *Abstraction Création* featured at the exhibition, including works by Strzemiński and Stażewski, which came from Hans Arp’s private collection.¹⁹ Taeuber-Arp showed 24 works, which was more than any other artist in the exhibition. The range of the works displayed and their success astonished Taeuber-Arp herself.²⁰ As many as five of her pieces were purchased, which not only signified acclaim for her achievement as an artist, but also came as a financial blessing, as money troubles repeatedly plagued Sophie Taeuber-Arp and her husband. Her own works aside, artist friends also put her in touch with private collectors and museums in Switzerland. This was of the utmost importance, since her artistic existence and livelihood depended considerably on such connections and the resulting commissions, projects and sales.

Such personal contacts with collectors and curators cannot be appreciated enough given the historical circumstances; much the same applied to membership in art associations, which gathered like-minded people, both in the artistic and the deeply political sense. For example, the preface to the second issue of the periodical *Abstraction Création*, published in 1933, states:

*This second issue comes out under the banner of total opposition against any kind of oppression, whatever form it may assume.*²¹

With that assertion, the artists of *Abstraction Création* responded to the political and cultural developments in Germany and elsewhere in Europe. Shortly after the National Socialists seized power in January 1933, Adolf Hitler gained unlimited power under the Enabling Act (*Ermächtigungsgesetz*) of March 23rd, 1933, and immediately began coordinating state and social institutions by means of aggressive an anti-Jewish policy, the exclusion, oppression and persecution of dissenters. Soon enough, Germany became a totalitarian state. The Nazi regime also claimed authority in the cultural domain and dictated artistic form and content. It propagated a so-called *völkische* art, a paradigm based on Nazi ideology which stressed ethnic and racial superiority and celebrated national characteristics and emblems. Consequently, any trends or currents in art which did not comply with such criteria were—implicitly for the time being—understood as unacceptable. Only a year later, in September 1934, Adolf Hitler pronounced in a speech at the annual party rally in Nuremberg that *the whole stuttering artistic and cultural drivel of the Cubists, Futurists, Dadaists etc. is neither racially justified nor bearable for the people*.²² The summer of 1937 saw the opening of the defamatory exhibition *Entartete Kunst* (*Degenerate Art*) in Munich, which denounced virtually the entire achievement of modernism as depraved and abhorrent. In the wake of the show, art of that kind almost wholly disappeared from public life.

The mounting oppression of modern art in Germany that had begun in 1933, as well as the increasingly powerful fascist and totalitarian tendencies across Europe and the Soviet Union, were not without an impact on the state of affairs in France. From the mid-1930s at the latest, artists faced growing difficulties as far as exhibitions were concerned. In contrast, Switzerland at the time seemed like a place of freedom, or at least a place of neutrality. Just as in 1914, the country became a refuge for many artists and intellectuals.²³ Given this historical context, the fact that Taeuber-Arp and Arp gravitated increasingly towards Switzerland and the art scene there comes as no surprise, even though they continued to live in Meudon. Hence, in 1937, Sophie Taeuber-Arp joined the Swiss art group *Allianz*, hoping for opportunities to show her works more broadly. Similar to *Cercle et Carré* and *Abstraction Création*, the group—established on the initiative of Paul Lohse and Leo Leuppi—saw itself as a *raiding party* of all progressive artists, gathering representatives of the constructivist and concrete currents as well as Surrealists and late Cubists.²⁴ Still, Sophie Taeuber-Arp did not withdraw from the art scene of Paris. After all, not only did she sign the 1936 *Manifeste Dimensioniste*, but she was also involved in the aforementioned periodical *plastique*, which she published in 1937 – 1939 in collaboration with Dutch artist César Domela and their American colleague L.K. Morris. Both of these undertakings constituted the final attempts of abstract-concrete art to launch an international forum offering better networking opportunities for all involved.²⁵

¹⁹ Cf. Maïke Steinkamp: *The A-Geometric World of Hans Arp*, in: *A-Geometry. Hans Arp and Poland* (ed. by id. and Marta Smolińska), exhibition catalogue, The National Museum, Poznań 2017, p. 44f

²⁰ Cf. Letter from Sophie Taeuber to Erika Schlegel, dated February 8th, 1937, Zurich, Central Library, MS Z II 3070.25

²¹ *Abstraction Creation* 2/1933, p. 1.

²² Cf. Adolf Hitler: *Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit* (Speech at the NSDAP session on culture during the Nuremberg *Reichsparteitag*, September 5th, 1934), in: *Völkischer Beobachter*, September 7th, 1934, p. 4.

²³ For instance, Swiss-born Bauhaus lecturers: Paul Klee, Johannes Itten and Hannes Meyer, returned to Switzerland, as did their students: Max Bill, Hans Fischli, Hans Schiess, Hans Wittner, Alexander Schawinsky. Cf. Fabre 1978, p. 28.

²⁴ Cf. Rudolf Koella: *Allianz. Vereinigung moderner Schweizer Künstler 1937-1954*, Galerie Teufel, Köln 1981.

²⁵ On *plastique* cf. Maïke Steinkamp: *Im Netzwerk der Moderne. Sophie Taeuber-Arps Engagement für die Zeitschrift „plastique“*, in: *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist morgen*, exhibition catalogue, Aargauer Kunsthaus, Kunsthalle Bielefeld, Zurich 2014, pp. 233-239; cf. also Gabriele Mahn: *On demande: Pourquoi Plastique? Qu'est-ce que Plastique?*, in: *Sophie Taeuber*, exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Paris 1990, pp. 104-112.

In particular, the transatlantic aspirations of *plastique* played a role which should not be underestimated. The periodical connected the art scenes of New York and Paris, but at the same time it provided a platform for artists persecuted under Nazi and fascist regimes in Europe. This is clearly reflected in a letter that Sophie Taeuber-Arp wrote to Josef Albers in June 1937:

*I hope that we will succeed in bringing concrete artists together. The desire for consolidation and togetherness becomes increasingly felt in all sorts of countries. The ever more difficult struggle for existence in Europe prompts enemies of the new art to go against us with greater force.*²⁶

Admittedly, two years earlier, in 1935, Taeuber-Arp had already spoken of the United States alongside Switzerland as the ultimate refuge for modern art. In her opinion, the politics and the economic circumstances in Europe would gradually supersede all interest in cultural life.²⁷ Her words would soon prove true as the German troops occupied Paris and the Vichy government was established. Even earlier, numerous avant-garde artists and intellectuals had felt compelled to change their circumstances and leave France.²⁸ In those years, Sophie Taeuber-Arp and Hans Arp were also considering immigration to the United States, but ultimately the plan never came to fruition.²⁹ Although they managed to obtain US entry permits, they failed to get a place on a ship. Then, they were denied visas to travel to New York on an invitation from the Museum of Modern Art. Shortly before German troops marched into Paris, Taeuber-Arp and Arp left their home in Meudon and fled to southern France, which was as yet unoccupied. Following several stopovers on the way, in December 1940 they finally settled in Grasse, where they had met their friends Alberto and Suzi Magnelli. Together with the latter and Sonia Delaunay, who joined them after the death of her husband, they lived in a small chateau, cloistered away from public eyes [**Fig. 17**]. Nonetheless, both Hans and Sophie Taeuber-Arp continued to remain artistically active. Since 1939, Taeuber-Arp would work on an extensive series of over 100 drawings in which she engaged intensively with line. The pieces, in coloured pencils or pencil, drew upon her earlier work in terms of form, but the gesture is far more direct (*p.....*). Using reduced means, she felt her way into the bonds between lines and their relationship to surface and space.³⁰ She further explored these connections by filling selected surfaces between the lines with various colours, as in *Lignes d’été* from 1942 (*p.....*).

Next to the line-themed works, there were also compositions with differently coloured triangles, squares and lines. In some of these works, including *Croisement de droites, plans* (1942), the black grid-like structure seems to reflect the political situation and the artistic constraints she faced at that time (*p.....*). Simultaneously, that very drawing—which was released the same year as linocut along with works by Hans Arp, Sonia Delaunay-Terk, César Domela, Wassily Kandinsky, Léo Leuppi, Richard Paul Lohse, Alberto Magnelli and Georges Vantongerloo in *10 origin*, a portfolio published by Allianz Verlag—manifested a long-ing for artistic collaboration.³¹ Further expressions of that desire may be seen in the works which she developed jointly with Arp, Sonia Delaunay and Magnelli in 1941-42 and were published in 1950 in a volume entitled *Album Grasse* [**Figs. 18-19**].³²

These collective works betray the yearning to delve into the artistic space and sound out the relationships between forms and surfaces, which was characteristic of Sophie Taeuber-Arp’s entire oeuvre from the 1930s and early 1940s. This desire probably became most intensely palpable in the very last series created by the artist, the so-called *Construction Géométrique*. Rendered exclusively in black ink, the works show constellations of forms, which consist of circles, semicircles and lines. Although a structure combining circles and rays is retained as an underlying framework in all nine pieces in the series, the rotation of forms and accentuation of particular surfaces yields a new spatial experience in each work (*p.....6 prac*). At the same time, the nine ink drawings constitute the testament of Sophie Taeuber-Arp, who died in a tragic accident in January 1943.³³

²⁶ Letter from Sophie Taeuber-Arp to Josef Albers, dated July 13th, 1937, Albers Papers, New Haven, Yale University Library.

²⁷ Cf. Letter from Sophie Taeuber-Arp to A.E. Gallatin, dated February 12th, 1935, New York Historical Society Library.

²⁸ On the situation of the artistic avant-garde under the Vichy regime in France cf. Michèle Cone: *Artists under Vichy. A case of Prejudice and Persecution*, Princeton 1992, pp. 108, 111; cf. also *L’art en guerre. France, 1938–1947. From Picasso to Dubuffet*, exhibition catalogue, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 2013.

²⁹ Cf. Letter from Hans Arp to the Sacher Family, dated November 5th, 1941, reprinted in Erika Billeter: *Leben mit Zeitgenossen. Die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung*, Basel 1980 n. p.

³⁰ Cf. Agnieszka Lulinska: *Im Zeichen der Linie*, in: *Sophie Taeuber-Arp 1889-1943* (ed. by Siegfried Gohr), exhibition catalogue, Bahnhof Rolandseck, Stuttgart 1993, p. 42.

³¹ Contrary to Sophie’s usual practice, the drawings are often signed and dated.

³² Cf. *10 Origin*, Allianz Verlag, Zurich 1942.

³³ *Aux Nourritures Terrestres* (Album Grasse), Paris 1950.

³³ In commemoration of the artist, the last nine drawing were published in book form. Cf. *les derniers 9 dessins de sophie taeuber-arp*, Allianz Verlag, Zurich 1943.

From her beginnings in the applied arts, Sophie Taeuber-Arp always collaborated closely with other artists and contributed to the varied artistic currents of her times. She danced with the Dadaists, shared in the applied arts movement, worked as interior designer and architect, designed the content of magazines and book covers, exhibited both with the Constructivists, the Concretists and the Surrealists, joined some of the major progressive art associations and could boast splendid contacts with the international avant-garde. Even before the *Manifeste Dimensioniste* was published in 1936, she had consistently sought to venture into the new artistic dimension founded on constructive-geometric principles and continued to do so afterwards, sharing that particular aim with numerous international artists of her generation. However, she neither adopted a programmatic approach nor followed an agenda, but rather allowed herself the liberty of pursuing her own, manifold interests, and expressing them in a range of media.³⁴ Her attitude in art was compellingly described by Max Bill in his insightful recollection of the artist: *She would invariably look at the big picture. She saw her own work as a worthwhile piece she added, a personal contribution to the shared, collective development, in which many others were involved.*³⁵

³⁴ Cf. Ruth Hemus: *Dada's Women*, Yale University Press, Yale 2009, p. 79.

³⁵ Max Bill: *Sophie Taeuber-Arp*, in: *Werk. Die Schweizerische Monatsschrift für Kunst, Architektur, Künstlerisches Gewerbe* 30-6/1943, p. 168.



Jana Teuscher

Koncepcja wnętrz w kompleksie rekreacyjnym Aubette – artystyczne wyzwolenie Sophi Taeuber-Arp

Jana Teuscher

roku przeniósł się w tym celu to rodzinnego Strasburga, który od 1918 roku był już miastem francuskim³, zaś Sophie Taeuber-Arp pozostała w Szwajcarii, kontynuując pracę w szkole. Tego samego roku artystka przyjęła zlecenie od aptekarza André Horna, który zwrócił się do niej z prośbą o zaprojektowanie wnętrza holu jego mieszkania w Strasburgu. To był dopiero początek, bowiem wkrótce pojawili się kolejni klienci, dla których artystka opracowywała aranżacje wnętrz.⁴ Jednak zwieńczeniem wielu mniejszych projektów było najbardziej szeroko zakrojone zlecenie, jakiego się podjęła: modernizacja wnętrza Aubette, osiemnastowiecznego budynku, który miał zostać przebudowany na nowoczesny kompleks rekreacyjny.

W niniejszym opracowaniu postaram się zatem opisać projekt, który miał dla Sophie Taeuber-Arp ogromne znaczenie. Jego realizacja przypadła na okres przejściowy między dwoma istotnymi etapami w życiu artystki, kiedy to nadal mieszkała w Zurychu i jednocześnie realizowała zlecenia we Francji jako niezależna projektantka. Jej prace są w niemalym stopniu odwziewiedleniem tej sytuacji, bowiem korzysta w nich z metody kompozycji wypracowanej na początku swojej kariery artystycznej, ale osadza je w nowym kontekście. Po wykonaniu projektów przeznaczonych do Aubette Sophie wyzwoliła się definitywnie z ram sztuki użytkowej, które stanowiły podstawę jej wcześniejszych osiągnięć, a jej kompozycje stały się bardziej swobodne, bardziej wymogi, zestrzajając swoje projekty z historycznymi wnętrzami i działając w odgórnie określonych warunkach przestrzennych. Tym samym praca nad Aubette w pewnym sensie stała się fundamentem jej późniejszej twórczości w latach 30. i 40. XX wieku – kolejnych cyklów, poprzez które konsekwentnie poszukiwała rozwiązań określonych problemów w sztuce.

Zlecenie prac nad modernizacją wnętrza Aubette

W 1926 roku bracia André i Paul Horn oraz Ernest Heitz zlecieli Sophie Taeuber-Arp zaprojektowanie wnętrza Aubette, budynku używanego tymczasowo przez wojsko, który miał zostać przekształcony w centrum rozrywki i kultury. Projekt miał obejmować salę kinową, bary i restaurację, salę balową i bilardową.⁵ Artystka zwróciła się o pomoc w realizacji tego przedsięwzięcia do swojego męża, Hansa Arpa. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego, biorąc pod uwagę, że już wcześniej współpracowali na gruncie artystycznym.⁶

¹ List Hansa Arpa do Tristana Tzary, Zurych, 26 lutego 1921, cyt. za: Raoul Schrott: *Dada 15/25*, Bonn 2004, s. 276.

² Zob. list Sophie Taeuber-Arp do siostry Eriki Schlegel, 16 lutego 1929, Zurych, Biblioteka Centralna, MS Z II, 3069.

³ Arp urodził się w 1889 roku, kiedy Strasburg należał jeszcze do Niemiec. Na mocy Traktatu Wersalskiego, miasto przeszło w ręce francuskie. Hans Arp i Sophie Taeuber-Arp uzyskali obywatelstwo francuskie w lipcu 1926 roku.

⁴ M.in. bar i sala taneczna w Hotelu Hannong, hol i klatka schodowa w Willi Heimendinger. Na temat zrealizowanych przez artystkę zleceń architektonicznych i projektach wnętrza zob. Astrid von Asten, *Räume, w: Bewegung und Gleichgewicht, Movement and Balance, Sophie Taeuber-Arp 1889–1843* (red. id., Karin Schick, Oliver Kornhoff), katalog wystawy, Kirchner Museum Davos, Arp Museum BahnhofRolandseck, Remagen 2009, s. 64-66; Chiara Calzetta Jaeger, *Design and Architect*, w: *Sophie Taeuber-Arp. Avant-Garde Pathways*, katalog wystawy, Museo Picasso, Malaga 2009, s. 30-39.

⁵ Por. Nadine Lehn, *L'Aubette de Sophie Taeuber-Arp*, w: *Sophie Taeuber*, katalog wystawy, Musée d'Art Moderne Paris 1989; Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne 1990, s. 69-83, s. 70. Przegląd zrealizowanych wnętrza znaleźć można w Edmée de Lillers: *L'Aubette salle par salle*, w: *Theo van Doesburg. Projets pour l'Aubette* (ed. by id. and Pierre Georgel), katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne, Paryż 1977, s. 10-19.

⁶ Np. w 1918 roku stworzyli razem tzw. *Duo-Kolaże*. Por. Gabriele Mahn, *Rencontre et collaboration artistique avec Jean Arp*, w: *Sophie Taeuber-Arp*, red. Jean-Marie Panazol, *Futuroscope* 2018, s. 11; Walburga Krupp, *Hans Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp: Sur les traces d'un couple*, w: *Art is Arp. Dessins, Collages, Reliefs, Sculptures, Poésie* (red. Isabelle Ewig), katalog wystawy, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg 2008, s. 170-177.

Jest też prawdopodobne, że to właśnie Hans Arp poprosił Theo van Doesburga, wiodącego przedstawiciela grupy artystycznej De Stijl, by do nich dołączył.⁷ Arp poznał holenderskiego artystę, uchodzącego za człowieka obdarzonego kłopotliwym charakterem, trudnego w obyciu i nie do końca lojalnego, podczas Kongresu Konstruktivistów i Dadaistów w Weimarze, we wrześniu 1922 roku – choć niewykluczone, że stało się to jeszcze wcześniej.⁸ W trakcie swojej znajomości kilkakrotnie zdarzyło im się pracować razem nad różnymi projektami. Można przypuszczać, że Theo van Doesburg zaangażował się w projekt zarówno ze względów artystycznych, jak i finansowych – po wielu chudych latach tak duże zlecenie było mu bardzo na rękę.⁹ Trójka artystów podzieliła pracę tak, by każde z nich było odpowiedzialne za konkretne pomieszczenia, choć niektóre z przestrzeni przejściowych wymagały pracy zespołowej.

Towarzysze broni Theo van Doesburga

Ze względu na obowiązki związane z pracą nauczyciela w Szwajcarii Sophie Taeuber-Arp nie była w stanie poświęcić się całkowicie renowacji Aubette. Niemniej, istniało prawdopodobnie kilka dodatkowych powodów, dla których to właśnie Theo van Doesburg został zaproszony do współpracy przy tym projekcie.¹⁰ Sophie mogła odczuwać pewną fundamentalną więź z geometryzmem twórców De Stijl, którzy w swoich dziełach operowali głównie barwami podstawowymi i wiele uwagi poświęcali związkom malarstwa i architektury. Już na wczesnym etapie swojej działalności van Doesburg zaczął propagować swoje koncepcje artystyczne podczas wykładów i w artykułach, przez co był postrzegany jako najbardziej wyrazisty członek grupy i docierał do wielu odbiorców.¹¹ Taeuber-Arp mogła być szczególnie zainteresowana jego poglądami na temat znaczenia koloru i pokrewieństw łączących malarstwo i architekturę. Zważywszy że Sophie od początku swojej kariery zajmowała się sposobami rytmizacji obrazu poprzez układy kolorystyczne, idee van Doesburga z pewnością nie były jej obce. Van Doesburg również odnosił się w swoich wypowiedziach do równowagi w podziale między barwą i płaszczyzną, dzięki której można było kształtować doświadczenie przestrzeni.¹²

Z tego powodu uważam, że warto uwzględnić koncepcje Theo van Doesburga w analizie twórczości Sophie Taeuber-Arp. Pomogą one dostrzec efekt, jaki Taeuber-Arp pragnęła osiągnąć poprzez własne projekty wnętrz. Krótki zarys koncepcji van Doesburga dotyczących koloru i architektury oraz zestawienie jego projektów architektonicznych z dwoma wnętrzami stworzonymi w Aubette przez Taeuber-Arp pozwolą dookreślić rolę, jaką artysta De Stijl odgrywał w jej twórczości.

Po tym jak John Ruskin i Ruch Odrodzenia Sztuk i Rzemiosł zdominował dyskurs odnoszący się do „prawdy materiału” a twórcy odrzucili barwę i ornament na rzecz puryzmu, w pierwszej dekadzie XX wieku nastąpił definitywny zwrot w tej kwestii – budynki stworzone w przez Bruno Tauta w Berlinie zwiastowały powrót koloru do architektury.¹³ Również van Doesburg uważał, że kolor ma zasadnicze znaczenia dla człowieka, dlatego też w jego odczuciu zastosowanie barwy w architekturze było sprawą oczywistą. Nie chodziło mu jednak o aspekt dekoracyjny, ale o użycie koloru po to, by skonfigurować przestrzeń i nadać ostateczny rys relacjom przestrzennym. Przestrzeni nie powinna zatem definiować jej struktura ale to, jak ukształtowano jej ściany. Postulował więc, by bryły budynków były określane przez niekolory: czerń, biel lub szarość, tak aby nie ciążyły na konstruktywnym imperatywie ściany¹⁴, której powierzchnia powinna być uwypuklona czerwienią, niebieskim i żółcią. Jednocześnie van Doesburg uwzględniał wszystkie barwne płaszczyzny przestrzeni, tak aby *uzyskać zarówno architektoniczne, jak i barwne relacje* oraz ujednolicić i połączyć płaszczyzny ścian w *ciała trwałe*, w rezultacie *sytuując odbiorcę nie przed, ale wewnątrz obrazu*.¹⁵

^[1] Jest możliwe, że Sophie Taeuber-Arp знаła Theo van Doesburga wyłącznie z jego publikacji oraz relacji jej męża. W liście do Waltera Dexela napisanym na początku 1927 roku Theo van Doesburg stwierdza: „Oto została mi powierzona renowacja budynku w Strasburgu; zlecenie zawdzięczam Hansowi Arpowi, który ma się tu zająć stroną malarską.” List opublikowany w: Theo van Doesburg: Briefe an Walter Dexel, w: Walter Vit (ed.): Hommage à Dexel, Starnberg 1980, s. 81-86, s. 85.

^[2] Istnieją źródła wskazujące, że Theo van Doesburg przypisał sobie całość zasług za realizację projektu Aubette. Niemniej, przystępując do współpracy, Sophie Taeuber-Arp nie mogła przewidzieć, że van Doesburg tak postąpi. Por. Theo van Doesburg, w: Het Bouwbedrijf, Bd. 6, 6/1929 (marzec), s. 116-122, cyt. za. Über Europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924–1931, Bazylea 1990, s. 207-217, s. 211.

^[3] Por. Marguerite Tuijn, Lettres sur Aubette, w: Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge (red.), L’Aubette ou la couleur dans l’Architecture, Strasbourg 2006, s. 50-81, s. 80 i n.

^[4] Por. Brigitte Maier, „...aber schliesslich geht mir doch die Geduld aus...” Sophie Taeuber in Wort und Tat, w: Sophie Taeuber-Arp, Gestalterin, Architektin, Tänzerin, katalog wystawy, Museum Bellerive, Zurich 2007, s. 45-51, s. 46.

^[5] Zestawienie jego licznych publikacji znaleźć można w catalogue raisonné pod red. Els Hoecket i in.: Theo van Doesburg, Centraal Museum Utrecht; Kröller-Müller Museum Otterlo 2000, s. 567-732 i s. 748-768.

^[6] Redagowane przez van Doesburga czasopismo De Stijl było głównym medium, za pomocą którego propagował swoje manifesty.

^[7] Van Doesburg zawarł swoje teorie w wielu esejach, m.in. Zu einerplastischen Architektur, w: De Stijl 6/7, 1924, s. 78-390; La signification de la couleur en architecture, w: La Cité. Architecture et Urbanisme, Vol. 4, 10/1924, s. 181-187; Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, Monachium 1925; Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung, w: Cicerone 19/1927, s. 564-570; Farben in Raum und Zeit, w: De Stijl, Numéro consacré al’aubette, 87-89/1928, s. 26-36.

^[8] Taut opublikował np. Wezwanie do barwnej architektury (Aufruf zum farbigen Bauen). Van Doesburg i Taut poznali się w Berlinie w grudniu 1920 r., ale holenderski artysta wyśmiewał później jego ujęcie barwy jako „piktorialną dekorację, nadmiernie bijącą w oczy i nieorganiczną” (in: La Cité. Architecture et Urbanisme, Vol. 4, 10/1924, s. 181-187, s. 181).

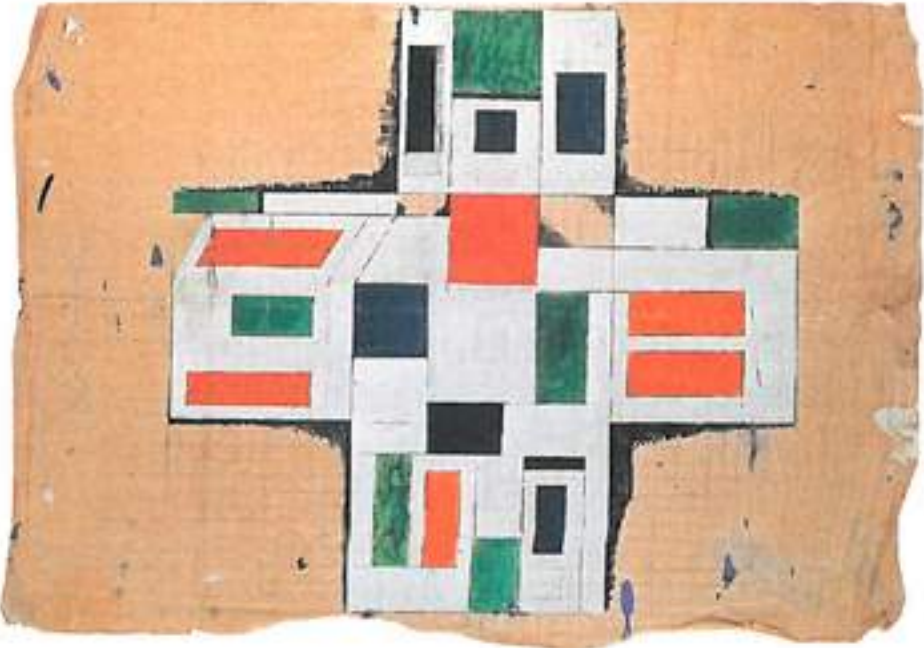
^[9] Theo van Doesburg: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, Monachium 1925, S. 15.

^[10] De Stijl, Numéro consacré al’aubette, 87-89, 1928, s. 26-36, s. 34-36. Podkreślenie Van Doesburga.

Co więcej, van Doesburg zastanawiał się nie tylko, jak umiejscowić ludzi w przestrzeni czy raczej w obrazie, ale również szukał sposobu, by wprawić ich w ruch. W tym układzie wyłania się bowiem nowy *związek między barwą i przestrzenią oraz między barwą i człowiekiem. Ta relacja pomiędzy „człowiekiem w ruchu” a przestrzenią skutkuje nowym postrzeganiem architektury – percepcją czasu*.¹⁶ Zdaniem van Doesburga istoty ludzkie nie muszą się już ograniczać do postrzegania obrazu z jednego punktu widzenia, ale mogą uzyskać wielość perspektyw poprzez ruch.

Van Doesburg był zarówno wpływowym teoretykiem, jak i uznanym architektem. Jego praktyczna znajomość przedmiotu znacznie przewyższała doświadczenie, jakie Sophie Taeuber-Arp zyskała, wykonując wcześniejsze zlecenia.¹⁷ Co najistotniejsze, niejednokrotnie stosował już kolor jako element kreowania wnętrz w budynkach, a w przypadku Aubette miał do czynienia z analogiczną sytuacją. Projekt pomieszczenia, który van Doesburg zrealizował na zamówienie Barta de Ligta w Katwijk aan Zee (1919/1920) dobrze ilustruje jego podejście **[Zdj. 1]**: artysta otwiera przestrzeń na oścież, sytuując sufit i ściany na jednej płaszczyźnie. Wykorzystuje pomarańczowe, zielone, ciemnoniebieskie i czarne prostokąty o niejednorodnych proporcjach, żeby uzyskać rytm i dokonuje przestrzennego zrównania sufitu i ścian w ramach swojej aranżacji. Innymi słowy, konfiguruje kolor i kształt przestrzeni dwuwymiarowo, jak w obrazie lub na rysunku, tym samym harmonizując wzajemne korelacje wymiarów, kształtów i barw w każdej sferze. W efekcie był w stanie stworzyć jednolitą całość w oparciu o „załamaną przestrzeń” rysunku, na którym nie ma rozróżnienia na osobne płaszczyzny sufitu i ścian. Rysunek ten mógł również służyć do analizy wzajemnego oddziaływania kolorów w obrębie całości projektu wnętrza. Z kolei ci, którzy z tej przestrzeni rzeczywiście korzystali, nie doświadczali tego, co zawierał w sobie projekt, ponieważ jednoczesne objęcie wzrokiem wszystkich ścian i sufitu było fizyczną niemożliwością – tak skonfigurowaną przestrzeń można było postrzegać jedynie wycinkami.

Aby przedstawić obiekt architektoniczny w układzie trójwymiarowym, van Doesburg sięgał po schemat aksonometryczny, który nie wymusza perspektywicznego skrótu i w którym linie równoległe nie dążą ku punktowi zbiegu, tylko pozostają równoległe.¹⁸ Zazwyczaj proces projektowania wymaga wykonania rzutów pionowych i poziomych oraz przekrojów. Van Doesburg wykorzystywał zaś inne rodzaje przedstawień graficznych, które później pojawiły się w metodzie stosowanej przez Sophie Taeuber-Arp podczas prac nad Aubette. Pozwalały one artystce badać rozkłady kolorów i kształtów za pomocą ujęć dwu- i trójwymiarowych.



Jana Teuscher

45

^[1] Cicerone, 19/1927, p. 569. Podobne koncepcje zawarł w: De Stijl, Numéro consacré a l’Aubette 1928, s. 26-36, s. 34.

^[2] Zwięzły przegląd projektów Theo van Doesburga znajdziemy w tekście Carel Blotkamp: L’Aubette: La synthèse des arts, w: Guigon/Van der Werf/Willinge 20gbv06, s. 84-91, s. 88.

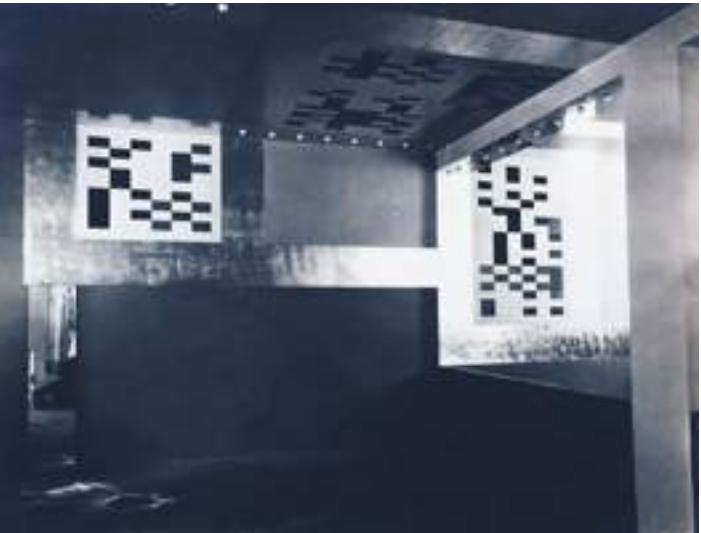
^[3] Henk Engel, Theo van Doesburg & the Destruction of Architectural Theory, w: Constructing a New World. Van Doesburg & the International Avant-Garde, katalog wystawy, Tate Modern, Londyn 2010, s. 36-45, s. 42. O przedstawieniach aksonometrycznych w latach 20. XX wieku por. Yves-Alain Bois, From -∞ to 0 to +∞, w: El Lissitzky, 1890–1941, Architect, Painter, Photographer, Typographer, katalog wystawy, Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven 1990, Fundacion Caja de Pensiones, Madryt 1991, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris 1990, s. 27-33. Van Doesburg miał sposobność zgłębienia tej metody reprezentacji, kiedy wraz z Cornelusem van Eesterenem tworzył aksonometryczne rysunki trzech domów jednorodzinnych na wystawę w paryskiej Galerie de l’Effort Moderne.

Praca nad Aubette – istota projektu herbaciarni

Kompozycje wertykalno-horyzontalne pojawiły się w twórczości Sophie Taeuber-Arp już na wczesnym etapie, materializując się w charakterystycznej dla niej grze barw, płaszczyzn, kształtów i rytmów **[Zdj. 2]**. Obecność tych elementów sprawiła, że siatka stała się podstawowym ogniwem kompozycyjnym, który artystka mogła dostosowywać i modyfikować, łącząc kwadraty tworzone przez nakładające się na siebie pionowe i poziome linie, by następnie wypełnić je kolorem. Poprzez relacje zachodzące pomiędzy formą i barwą Taeuber-Arp nadawała określony porządek płaszczyźnie. Taki właśnie schemat kompozycyjny zastosowała, projektując wnętrza do Aubette, choć w tym przypadku nie tworzyła autonomicznego dzieła sztuki czy nowego wzoru tkaniny, lecz kreśliła plan muralu i towarzyszącego mu składnika przestrzennego.¹⁹

Niestety, nie jesteśmy dziś w stanie jako odbiorcy osobiście doświadczyć oddziaływania tego dzieła totalnego, ponieważ wnętrza te zostały zniszczone w 1938 roku, zaledwie kilka lat po ich oddaniu do użytku.²⁰ Przetrwały jednak liczne rysunki i fotografie dokumentujące niektóre ze zrealizowanych koncepcji Sophie Taeuber-Arp. Są wśród nich projekty poszczególnych układów kolorystycznych, aksonometryczny rysunek przyszłej herbaciarni oraz kilka rysunków ścian i sufitów baru w Aubette. Ponieważ możemy dzięki nim w ogólnym zarysie odtworzyć, jak wyglądały rozkłady barw w obu pomieszczeniach oraz jakie efekty mogły one wywoływać, chciałabym poświęcić tym kwestiom więcej uwagi.²¹

Sophie Taeuber-Arp zdecydowała się pokryć sufit herbaciarni naprzemiennymi pasmami o różnej długości umieszczonymi w nierównych odstępach **[Zdj. 3a - 3b, 4]**. Cztery z tych pasm przebiegały przez całą szerokość sufitu, pozostałe pokrywały jedynie określone odcinki. Wiele z tych krótszych pasm kontynuowało swój bieg dalej po ścianie. Dla odmiany pasma wzdłużne są w większości dość krótkie; tylko te przy krawędziach sufitu rozciągają się na całej jego długości. Ten poziomy i pionowy układ pasm sprawiał, że stawały się one siatką przestrzenną obejmującą zarówno sufit, jak i ściany. Nie była to już równodzielna struktura wertykalno-horyzontalna z wczesnych lat – przypominała raczej nawarstwione pokłady kamieni, kreując tym samym wrażenie stabilności.²² Znane z wczesnych prac linie przybierają tu formę znacznie szerszych pasm, z których powstaje mocna sieć splatająca ściany i sufit w zunifikowaną kompozycję, obejmującą również cztery filary. Przez integrację tych elementów konstrukcyjnych siatka nie ogranicza się do płaszczyzn ścian i sufitu, ale wnika w przestrzeń. Choć zwiększona szerokość pasm przydaje im ciężaru, Sophie Taeuber-Arp zdołała jednocześnie rozluźnić siatkę przez zastosowanie jasnych kolorów – odcieni bieli i szarości, które łagodzą wyrazisty układ linii i sprawiają, że wydają się one mniej gęste. W rezultacie pasma te odgrywają inną rolę niż w jej pracach na papierze. Przede wszystkim szerokość zmniejsza kompozycyjny ciężar tego elementu, który nie służy już wyłącznie do rozgraniczenia i nadania kształtu plamom koloru.



Jana Teuscher

¹⁹ Wiele wczesnych prac artystki było w istocie projektami użytkowymi: „stworzyłam cały cykl małych akwarel, które w każdej chwili mogę z łatwością przerobić na torebki ozdobione koralikami, poduszki, dywany i makatki.” List Sophie Taeuber-Arp do Eriki Schlegel, 21 lutego 1922, Zurych, Biblioteka Centralna, MS Z II, 3069.

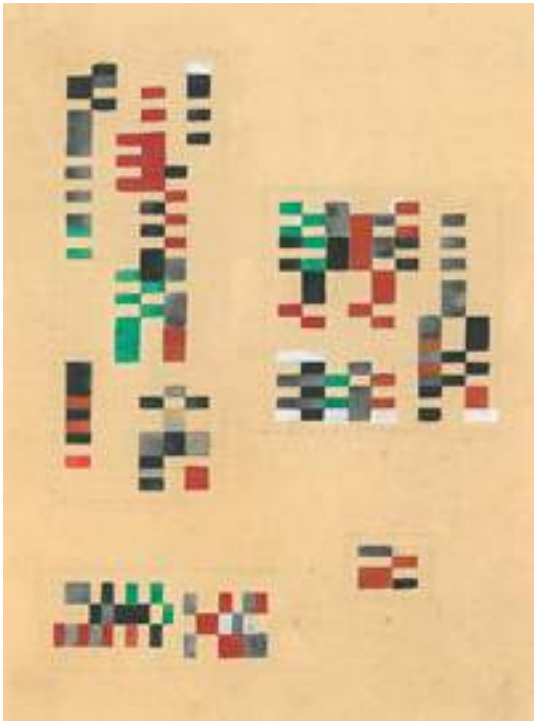
²⁰ W latach 1994–2006 część pomieszczeń zrekonstruowano, niemniej jednak nie było wśród nich wnętrz zaprojektowanych przez Sophie Taeuber-Arp. Por. [mpo]: *Die Restaurierungsarbeiten an der Aubette*, w: Zurych 2007, s. 50.

²¹ Por. *Aubette 127, 1927*, Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg.

²² Piszząc o wczesnych wertykalno-horyzontalnych pracach artystki, Hans Arp nawiązywał do zbudowanego z kamienia muru: „Konstruuje je niczym kamienną budowlę.” Hans Arp: *Sophie Taeuber-Arp*, w: *Jours effeuillés, Poèmes, Essais, Souvenir, 1920–1965*, Paryż 1966, s. 287-291, s. 288.

W obrębie tej struktury powstały pola o różnych rozmiarach – pomiędzy pasmami na suficie i ścianach wyłoniły się prostokątne przestrzenie, które wypełniono odcieniami szarości lub podzielono na „klasyczną” dla twórczości Sophie Taeuber-Arp siatkę.²³ Ten schemat kompozycyjny, łączący w sobie monochromatyczne pola z jednej strony i wewnętrznie podzielone siatki z drugiej, nie był dla artystki nowy, bowiem przejawy podobnych rozwiązań dostrzec można w bardzo wczesnych jej pracach **[Zdj. 5]**. W Aubette artystka w charakterystyczny dla siebie sposób rozplanowała pola barwne w małych prostokątach, korzystając z ograniczonej palety kolorystycznej – zieleni, czerni, szarości i czerwieni **[Zdj. 6]**. Jak widać, siatka pojawia się ponownie, ma jednak mniejszą skalę i zostaje osadzona w obrębie większego schematu. Właśnie dzięki widocznej jedynie na rysunkach siatce, na której oparta była zarówno całość układu, jak i poszczególne pola barwne, artystka była w stanie zachować wewnętrzny ład, który dawał jej ogromną swobodę różnicowania tych pól w zakresie rozmiaru, kształtu, koloru i wzajemnego rozmieszczenia. Ściany i sufit były podzielone polami barwnymi i monochromatycznymi segmentami zakotwiczonymi w nadrzędnym paradygmacie siatki. Ponieważ sufit i ściany podporządkowane były jednemu schematowi kompozycyjnemu, Sophie sytuowała je w jednej, niepodzielnej sferze.

Projekt tego wnętrza można porównać z projektami, jakie van Doesburg opracował dla domu w Katwijk **[Zdj. 1]**, szczególnie w odniesieniu do fundamentalnej zasady, na której zostały oparte. Van Doesburg zastosował te same rozwiązania kompozycyjne i podobnie podkreślił ciężar sufitu i ścian skonsolidowanych poprzez nadrzędną strukturę. W zaprojektowanej przez siebie herbaciarni Sophie Taeuber-Arp kreowała przestrzeń, która w pełni realizowała postulat wysunięty przez van Doesburga, zgodnie z którym elementy architektoniczne i malarskie powinny być zespolone i zsynchronizowane, aby umożliwić holistyczne doświadczenie przestrzeni. Sophie Taeuber-Arp uzyskała jednorodność przestrzeni dzięki płynnemu przejściu ściany w sufit, przynajmniej w zakresie projektu. W rezultacie przestrzeń przeniknięta spójną koncepcją kompozycyjną sprawia, że odbiorca znajduje się wewnątrz dzieła a nie wobec niego, a zmiana punktu widzenia staje się źródłem nowych skojarzeń.



Jana Teuscher

Bar w Aubette

Realizacje powstałe w Aubette są o tyle wyjątkowe, że złożyły się na nie prace trojga artystów, którzy postrzegali siebie jako reprezentantów odrębnych nurtów w sztuce. Arp nazywał stworzone przez siebie projekty premorficznymi, van Doesburg posługiwał się w odniesieniu do swoich dzieł terminem „elementarystyczne”²⁴, zaś słowo „geometryczne” jest chyba najbardziej adekwatnym określeniem tego, co stworzyła Taeuber-Arp. Z drugiej strony, charakter poszczególnych wnętrz definiowany jest przez odmienne maniere kompozycyjne każdego z twórców. Bar w Aubette był kolejnym pomieszczeniem, za które odpowiedzialna była Sophie Taeuber-Arp, niemniej różnił się on fundamentalnie od omawianej wcześniej herbaciarni. Porównanie zachowanych rysunków projektowych **[Zdj. 7 i Cat. No.]** i archiwalnych fotografii **[Zdj. 8 a-c]** pokazuje, że choć aranżacje uległy modyfikacjom w momencie ich wykonania, struktura, na której zostały oparte, pozostała bez zmian.²⁵ Na rysunkach znów pojawia się siatka, ale w odróżnieniu od projektu herbaciarni, artystka nie skorzystała z szerokich, oplatających przestrzeń pasm, tylko sięgnęła do swych wczesnych kompozycji wertykalno-horyzontalnych, w których pola koloru ulegały rozkładowi na coraz to mniejsze składniki **[Zdj. 2]**. W przypadku baru w Aubette Sophie zdecydowała się zastosować właśnie ten typ kompozycji, oparty na dużych prostokątach i kwadratach. Jednak artystka łączyła te elementy z większą swobodą, zestawiając rozległe monochromatyczne powierzchnie z polami podzielonymi na nieznacznej wielkości kwadraty. Biel, złoto, czerwień, szarość i szaro-niebieski – kolory, które użyła w dużych prostokątach – pojawiają się ponownie w małych kwadratach. Te z kolei cechują się w miarę równomiernym nasyceniem. W rezultacie, poprzez wprowadzenie wielości figur kwadratowych funkcjonujących w obrębie tej samej rodziny barw, Sophie wypracowała nowy sposób organizowania obrazu, choć trzeba zauważyć, że usytuowane obok siebie kwadraty różniące się nieznacznymi gradacjami barw znajdziemy również w jej wcześniejszych pracach **[Zdj. 9]**. Jednak na potrzeby Aubette artystka dokonała swoistej reinterpretacji tego układu z myślą o zastosowaniu go w przestrzeni. Dzięki tym małym, świetlistym kwadratom uzyskała efekt migotania, który być może nie eliminował całkowicie wrażenia solidności ściany i sufitu, ale zdawał się je do pewnego stopnia zakłócać. Osiągnęła tym samym coś, czego odbiorca doświadcza w przypadku malarstwa sufitowego w barokowych kościołach i pałacach, gdzie iluzja przełamuje materialność architektury.



²³ Pierwotnie zaplanowane jako reliefy, które miały być wypełnione kolorem.

²⁴ Zob. zaproszenie na otwarcie Aubette w lutym 1928 roku, przedruk w: Guigon/Van der Werf/Willinge 2006, s. 154.

²⁵ Zachowały się dwa projekty ścian: *Aubette 198* (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg) oraz *Aubette 199* (Stiftung Arp e. V., Berlin/Rolandswerth), oraz jeden projekt sufitu, *Aubette 200* (rysunek odwrócony, Stiftung Arp e. V., Berlin/Rolandswerth). Por. Brigitte Maier: *Anmerkungen zur Aubette-Bar*, w: Zurich 2007, s. 47-51.

Wnioski

W odniesieniu do dwóch wnętrz w Aubette zaprojektowanych przez Sophie Taeuber-Arp można wysnuć następujące wnioski. Artystka czerpała z kompozycji stworzonych przez siebie znacznie wcześniej, na początku swojej artystycznej kariery. Co więcej, zważywszy na fakt, że projektowała wówczas tkaniny, miała doświadczenie w przenoszeniu swoich prac na inne media. W tym procesie decydującą rolę odgrywała siatka, którą można było względnie łatwo przetransponować na trójwymiarową przestrzeń wnętrz, jednocześnie integrując obecne w niej płaszczyzny. Te kompozycje zazębiają się z koncepcjami sformułowanymi przez Theo van Doesburga, z którym współpracowała w ramach przebudowy Aubette.

Ponieważ udało się jej ujarzmić jednolity schemat kompozycyjny na potrzeby zarówno pionowych, jak i poziomych płaszczyzn, Sophie mogła zrezygnować z hierarchii przestrzennej w projektowaniu wnętrz, a jej projekty można równie łatwo postrzegać jako autonomiczne rysunki. Dzięki zintegrowaniu układu ścian sprawiła, że przestrzeń została zdominowana przez dzieło malarskie, a nie przez architekturę. Nie byłoby przesadą stwierdzić, że poprzez zastosowanie koloru nadała tym przestrzeniom strukturę i rytm.

Niezaprzeczalnym atutem Sophie Taeuber-Arp była jej biegłość w posługiwaniu się środkami artystycznymi, dzięki której była w stanie zinterpretować i urzeczywistnić stworzoną przez van Doesburga koncepcję połączenia architektury i malarstwa.²⁶ Modernizacja kompleksu Aubette jest przykładem współpracy dwojga twórców, którzy przynajmniej z artystycznego punktu widzenia byli ze sobą idealnie zestrojeni i wzajemnie się uzupełniali. Trzeba jednak zauważyć, że w późniejszym okresie nie wspominali siebie zbyt serdecznie. Van Doesburg niemal całkowicie pominął wkład Taeuber-Arp, opisując pracę nad wnętrzami Aubette.²⁷ Z kolei Sophie Taeuber-Arp uważała van Doesburga za irytującą osobę. A zatem jedynie wnętrza Aubette, które razem stworzyli, są dowodem udanej artystycznej współpracy, podczas której doszło do syntezy architektury i malarstwa.

Na tym etapie drogi twórczej Sophie Taeuber-Arp był to najszerzej zakrojony projekt, w jakim brała udział jako niezależna artystka. Praca nad modernizacją Aubette była dla niej punktem wyjścia dla dalszych poszukiwań i badań modeli kompozycyjnych. Prowadziła je ze znakomitym skutkiem, demonstrując jednocześnie, że potrafi dostosować swoje umiejętności do różnych okoliczności i kontekstu. Mogła tym samym ugruntować swoją pozycję wyzwolonej twórczyni, która swobodnie porusza się w różnych dziedzinach sztuki, oraz wypracować nowe metody kompozycji, które okażą się wielce przydatne, kiedy ponownie podejmie działalność artystyczną w Paryżu na początku lat 30. XX wieku.



²⁶ Ponieważ Sophie Taeuber-Arp nie odnotowywała swoich odczuć i wrażeń, dysponujemy jedynie spostrzeżeniami Van Doesburga, które ukazały się po części drukiem w 1928 roku; kwestie, do których nawiązywały, absorbowaly jego uwagę jeszcze przez jakiś czas. Trudno dziś określić wpływ, jaki koncepcje wypracowane przez Taeuber-Arp w trakcie realizowanego wspólnie projektu mogły mieć na van Doesburga. Zważywszy że uwagi holenderskiego artysty opublikowano w czasie, kiedy prace nad Aubette jeszcze trwały, nie można ustalić, które z nich wynikły z ich współpracy.

²⁷ Na przykład w: *Het Bouwbedrijf*, Vol. 6, 6/1929 (marzec), s. 116-122 oraz *De Stijl*, *Numéro consacré à l'Aubette*, 87-89, 1928, s. 4: „We wrześniu 1926 roku, za sprawą pana Arpa, zaangażowałem się bezpośrednio w prace związane z Aubette. Bracia Horn naklonili mnie do przybycia do Strasburga, gdzie zyskałem sposobność urzeczywistnienia moich idei w sferze konstrukcji wnętrz, i to na wielką skalę...”

The Conception of Interior Space for the Entertainment Venue Aubette

Sophie Taeuber-Arp’s Artistic Liberation

Jana Teuscher

By the mid-1920s, Switzerland had lost much of the attraction that it had held as a refuge, particularly for artists and intellectuals, during the First World War. The majority of the Zurich Dadas had left the city at the end of 1920. Sophie Taeuber’s future husband Hans Arp also complained in a letter to Tristan Tzara that he was “bored to death” in Zurich.¹ Likewise, Sophie Taeuber-Arp experienced the years in Zurich, where she had taken up a post as a teacher at the Applied Arts School in 1916, as tedious and routine, as she later wrote to her sister.² The artist couple therefore decided to follow their friends from the days of Dada and move to Paris, in order to join the artists’ scene there. Nonetheless, French citizenship was required to settle permanently in France. As a German born in Alsace, it was possible for Arp to obtain citizenship after a stay in France. In 1926, he therefore moved to his hometown of Strasbourg, which had belonged to France since 1918.³ For the time being, however, Sophie Taeuber-Arp continued teaching in Switzerland. The same year, she also accepted a supplementary commission from the pharmacist André Horn to design the vestibule of his Strasbourg apartment. Further interior design work in Strasbourg would follow.⁴ These smaller projects culminated in her most comprehensive interior design commission, the remodelling of the Aubette, an eighteenth-century building that was to be turned into a modern leisure complex.

In this essay, I seek to illuminate a project of great importance to Sophie Taeuber-Arp, as it fell squarely within a period of transition between the two phases of her life, having been realized precisely at the time when she was still living in Zurich but was already undertaking freelance commissions in France. Her work also reflects these circumstances, insofar as she looked back to modes of composition that she had developed at the beginning of her artistic career, although she placed them in a new context. After her work on the Aubette, she liberated herself from the framework of applied arts, which was the foundation of most of her previous achievements, and her compositions became freer, with greater resonance and variation. Her approach to the Aubette demonstrates how Sophie Taeuber-Arp fulfilled concrete requirements, namely the implementation of her designs in historical spaces with predetermined spatial conditions. Thus, the project became the impetus for her later work in the 1930s and 1940s, whereby she continually created new series to solve distinct artistic problems.

The Commission for the Aubette

In 1926, Sophie Taeuber-Arp received the commission from the brothers André and Paul Horn and Ernest Heitz to remodel the interior of the Aubette, a building used by the military in the interim, into a locale for leisure and culture. It was to include a movie theatre, bars and a restaurant, a ballroom and a billiard lounge.⁵ For this purpose, she sought the assistance of her husband Hans Arp, which is unsurprising, as the couple had already created several collaborative works.⁶ In addition, it was likely Hans Arp who asked fellow artist Theo van Doesburg, a leading proponent of the artistic movement De Stijl, to work with them.⁷

¹ Hans Arp to Tristan Tzara, Zurich 26February1921, cited after Raoul Schrott: *Dada 15/25*, Bonn 2004, p. 276.

² See the letter from Sophie Taeuber-Arp to her sister Erika Schlegel, 16 January 1929, Zurich, Zentralbibliothek, MS Z II, 3069.

³ When Arp was born in 1889, Strasbourg was German; after the Treaty of Versailles, the city belonged to France. Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp received French citizenship in July 1926.

⁴ Among them were *Bar-Dancing* at the Hotel Hannong, and the hallway and staircase at the Villa Heimendinger. On her architectural and interior design commissions, see Astrid von Asten: *Räume*, in: *Bewegung und Gleichgewicht, Movement and Balance, Sophie Taeuber-Arp 1889-1843* (ed. by id., Karin Schick, Oliver Kornhoff), exhibition catalogue, Kirchner Museum Davos, Arp Museum BahnhofRolandseck, Remagen 2009, pp. 64-66; Chiara Calzetta Jaeger: *Design and Architect*, in: *Sophie Taeuber-Arp. Avant-Garde Pathways*, exhibition catalogue, Museo Picasso, Malaga 2009, pp. 30-39.

⁵ Cf. Nadine Lehn: *L’Aubette de Sophie Taeuber-Arp*, in: *Sophie Taeuber*, exhibition catalogue, Musée d’Art Moderne Paris 1989; Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne 1990, pp. 69-83, p. 70. An overview of the rooms may be found in Edmée de Lillers: *L’Aubette salle par salle*, in: *Theo van Doesburg. Projets pour l’Aubette* (ed. by id. and Pierre Georgel), exhibition catalogue. Musée National d’Art Moderne Paris 1977, pp. 10-19.

⁶ For example, in 1918 they created the so-called *Duo-Collages*. Cf. Gabriele Mahn: *Rencontre et collaboration artistique avec Jean Arp*, in: Sophie Taeuber-Arp, ed. by Jean-Marie Panazol: *Futuroscope* 2018, p. 11; Walburga Krupp: *Hans Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp: Sur les traces d’un couple*, in: *Art is Arp. Dessins, Collages, Reliefs, Sculptures, Poésie* (ed. by Isabelle Ewig), exhibition catalogue, Musée d’Art Moderne et Contemporain, Strasbourg 2008, pp. 170-177.

⁷ It is likely that Sophie Taeuber-Arp was only familiar with the Dutchman Theo van Doesburg from his contributions to magazines and from her husband’s accounts. In a letter to Walter Dexel of early 1927, Van Doesburg wrote: “To wit I have been entrusted with the renovation of a building in Strasbourg and owe the commission to Hans Arp, who was brought in for the painting.” Letter published in: *Theo van Doesburg: Briefe an Walter Dexel*, in: Walter Vit (ed.): *Hommage à Dexel*, Starnberg 1980, pp. 81-86, p. 85.

Arp had met the Dutchman, who had a reputation for being complicated, difficult to deal with and rather disloyal, at the Congress of Constructivists and Dadaists in Weimar in September 1922, if not earlier.⁸ Since then, they had worked together on several projects. Presumably, Van Doesburg did not only embark on the collaborative project for artistic reasons, but also out of financial interest; after many lean years, he needed a larger commission.⁹ The three divided the work such that each artist was individually responsible for specific rooms, although some transitional spaces would involve teamwork.

Theo van Doesburgas Comrade in Arms

Due to her teaching responsibilities in Switzerland, Sophie Taeuber-Arp’s time was too limited to devote herself fully to the renovation of the Aubette. Nonetheless, there were likely several additional reasons to call in Theo van Doesburg for this commission.¹⁰ Amongst other things, she likely felt a fundamental affiliation with the geometric art of De Stijl’s practitioners, who predominantly rendered their work in primary colours and were also concerned with the connection between painting and architecture. Early on, Van Doesburg had begun disseminating his ideas about art in lectures and articles and therefore undoubtedly was one of the most incisive and publicly effective among the group.¹¹In particular, Taeuber-Arp may have been interested in his views on the significance of colour and the relationship between painting and architecture. As she had concerned herself with the rhythmization of the image through the distribution of colour since the beginning of her career, she was certainly familiar with Van Doesburg’sthought. He too had remarked upon balancing the division of colour and plane in order to influence the experience of space.¹²

To that end, I think it is worthwhile to take Theo van Doesburg’s views into account when analysing Sophie Taeuber-Arp’s work. They can contribute to our understanding of the effect Taeuber-Arp intended to produce through her interior design. Thus, a short overview of Van Doesburg’s thought on colour and architecture as well as his architectural plans in relationship to two rooms that Taeuber-Arp designed for the Aubette will help determine the role the Dutch De Stijl artist played in her work.

After the Englishman John Ruskin and the Arts and Crafts Movement had dominated thought on “material truth”and practitionershad advocated for purism and against colour and ornament, in the 1910s at the latest, Bruno Taut’s buildings in Berlin marked the return of colour to architecture.¹³ Likewise, Van Doesburg thought that colour was essential for human beings and its application in architecture was therefore self-evident. In doing so, he did not promote the decorative use of colour, but rather employing it to configure a space and ultimately to realize spatial relationships. Accordingly, a space should be defined not through its construction, but rather through the design of its walls. He therefore insisted that the volumes of a building were to be defined in the non-colours of black, white, or grey so as not to overwhelm the constructivist imperative of the wall.¹⁴ The surface of the wall should then be emphasized through red, blue, and yellow. In the process, Van Doesburg took all of the coloured surfaces of a space into account, in order to establish “both architectonic as well as colour relationships,” and to unify and blend the planes of the walls into “permanent bodies,” with the goal of “placing the individual not before, but into painting.”¹⁵ Further, not only did he reflect upon how to situate people in space, or rather, in painting, but also how to set them into motion. In this manner, there arose “a relationship between colour and space and between colour and human. This relationship between the ‘moving human’ and space led to a new perception of architecture: namely the perception of time.”¹⁶ According to Van Doesburg, human beings were no longer bound to seeing an image from a single point of view, but instead could gain varied perspectives through movement.

⁸ For this project, there is documentation that Theo van Doesburg took most of the credit for the work. However, at the beginning of commission, Sophie Taeuber-Arp could hardly have know for sure that he would do so. Cf. Theo van Doesburg, in: *Het Bouwbedrijf*, Bd. 6, 6/1929 (März), pp. 116-122, cited after *Über Europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924-1931*, Basel etc. 1990, pp. 207-217, p. 211.

⁹ Cf. Marguerite Tuijn: *Lettres sur Aubette*, in: Emmanuel Guigon, Hans van der Werf, Mariet Willinge(eds.): *L’Aubette ou la couleur dans l’Architecture*, Strasbourg 2006, pp. 50-81, p. 80 f.

¹⁰ Cf. Brigitte Maier: “...aber schliesslich geht mir doch die Geduld aus...” *Sophie Taeuber in Wort und Tat*, in: *Sophie Taeuber-Arp, Gestalterin, Architektin, Tänzerin*, exhibitioncatalogue, Museum Bellerive, Zurich 2007, pp. 45-51, p. 46.

¹¹ An overview of his many publications may be found in the oeuvre catalogue by Els Hoeckel et al. (eds.): *Theo van Doesburg*, Centraal Museum Utrecht; Kröller-Müller Museum Otterlo 2000, pp. 567-732 and pp. 748-768. He used *De Stijl*, the magazine he edited, as the primary outlet for his manifestos.

¹² Over time, Van Doesburg developed his theories in the following essays, among others,in id.: *Zu einerplastischen Architektur*, in: *De Stijl* 6/7, 1924, pp. 78-390; *La signification de la couleur en architecture*, in: *La Cité. Architecture et Urbanisme*, Vol. 4, 10/1924, pp. 181-187; *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Munich 1925; *Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung*, in: *Cicerone* 19/1927, pp. 564-570; *Farben in Raum und Zeit*, in: *De Stijl*, *Numéro consacré al’aubette*, 87-89/1928, pp. 26-36.

¹³ For example, Taut published the *Call for Colourful Architecture (Aufruf zum farbigenBauen)*. Van DoesburgandTautmet in Berlin in December 1920, but the Dutchman later lampooned his approach to colour as: “une decoration pictural et trop voyante et non organique” (in: *La Cité. Architecture et Urbanisme*, Vol. 4, 10/1924, pp. 181-187, p. 181).

¹⁴ Theo van Doesburg: *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Munich 1925, S. 15.

¹⁵ *De Stijl*, *Numéro consacré al’aubette*, 87-89, 1928, pp. 26-36, pp. 34-36. Van Doesburg’s emphasis.

¹⁶ Cicerone, 19/1927, p. 569. He expressed similar ideas in: *De Stijl*, *Numéro consacré al’aubette* 1928, pp. 26-36, p. 34.

Van Doesburg made his mark as both a theorist and as an architect. His practical knowledge far surpassed the experience that Sophie Taeuber-Arp had gained through previous commissions.¹⁷ Most notably, he had used colour to design several interior spaces in existing buildings, as was also required at the Aubette. Van Doesburg’s design for a room commissioned by Bart de Ligt in Katwijk aan Zee in 1919/1920 represents his approach **[Fig. 1]**: he practically swings open the space, placing the ceiling and walls on a single plane. Using rectangles of different proportions in orange, green, dark blue and black to establish a rhythm, he equalises the ceiling and walls within his design. In other words, he configures the colour and form of a space two-dimensionally, as in a painting or a drawing, thereby harmonising the relationships between dimensions, forms and colours within each sphere. Ultimately, he was able to create a unified whole from the “collapsed space” of the drawing that does not differentiate between the planes of the ceiling and the walls. The drawing also could have been used to assess the interplay of colours within the overall design for the room. By contrast, those who actually used the space did not experience this projected version. It was impossible to take in all of the walls and ceilings at once. Instead, they could only perceive the configured space one section at a time.

In order to represent an architectonic object three-dimensionally, Van Doesburgturned to the axonometric diagram, in which there is no foreshortening and parallel lines do not lead to a vanishing point, but instead remain parallel.¹⁸ Whereas the design process usually involves a plan, elevation and section, Van Doesburg utilized two other types of graphic renderings that reappear in Sophie Taeuber-Arp’s design process for the Aubette. These allowed her to test out the distribution of colour and form using two and three-dimensional views.

The Works for the Aubette—Design Principles of the Tea Salon

At the beginning of Sophie Taeuber-Arp’s career, vertical-horizontal compositions had already begun to appear in her work, which is characterized by the interplay of colours, planes, shapes and rhythms **[Fig. 2]**. This system led her to employ the grid as a basic compositional element. She could adjust and change it by joining two or more of the squares resulting from the overlapping vertical and horizontal lines and then apply colour to them. By means of such relationships between colour and form, Taeuber-Arp organized the surface plane. She likewise utilised this compositional scheme to design the rooms at the Aubette. Yet, in this case, she was not creating an autonomous work of art or a designing textile, but rather planning a mural and along with it a spatial component.¹⁹

Since these rooms were destroyed in 1938, just a few years after they were installed, it is impossible to experience the original effect of this Gesamtkunstwerk today.²⁰ However, a host of drawings and photographs documenting some of Sophie Taeuber-Arp’s completed works have survived. Among them are the designs for the individual colour compartments, an axonometric drawing for the tea salon as well as several drawings for the walls and ceilings of the Aubette’s bar. These contribute to our understanding of the distribution and effect of colour in both rooms, to which I now turn.²¹

In the tea salon, Taeuber-Arp covered the ceiling and walls with alternating bands of different lengths, with varying distances between them **[Figs. 3a, 3b, 4]**. Four of these bands spanned the full width of the ceiling, whereas other, shorter ones merely cover sections. Still more of the latter continue onto the walls. By contrast, only the longitudinal stripes at the edges extended along the full length of the ceiling; the majority were shorter. Since the stripes were arranged horizontally and vertically, they created a grid bracing the ceiling and the walls alike. This spatial grid was no longer the equally sectioned vertical-horizontal structure from her early years. Instead, it recalls stratified layers of stones, lending it a sense of stability.²² In contrast to her early works, Taeuber-Arp also expanded the lines into bands. They merge into a powerful network that unifies the walls and ceiling within a single composition and likewise integrates the four pillars. Ultimately, at these points the grid was no longer confined to the ceiling and walls, but rather it extended into space by means of these supports.

¹⁷ A concise overview of Theo van Doesburg’s projects may be found in Carel Blotkamp: *L’Aubette: La synthèse des arts*, in: Guigon/Van der Werf/Willinge 2006, pp. 84-91, p. 88.

¹⁸ Henk Engel: *Theo van Doesburg & the Destruction of Architectural Theory*, in: *Constructing a New World. Van Doesburg & the International Avant-Garde*, exhibition catalogue, Tate Modern, London 2010, pp. 36-45. 42. On axonosée d’Art Moderne de la Ville de Paris 1990, pp. 27-33. Van Doesburg engaged with this mode of representation at length when he and Cornelius van Eesteren collaborated ometric representations in the 1920s, cf. Yves-Alain Bois: *From -∞ to 0 to +∞*, in: *El Lissitzky, 1890-1941, Architect, Painter, Photographer, Typographer*, exhibition catalogue Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven 1990, Fundacion Caja de Pensiones Madrid 1991, Mun axonometric drawings of three single-family houses for an exhibition at the Paris gallery L’effort modern.

¹⁹ Many of her early works were designs for the applied arts: “there has arisen a whole series of small watercolours, which I can easily remake into beaded purses, pillows, carpets and wall hangings at any time.” Letter from Sophie Taeuber-Arp to Erika Schlegel, 21 February 1922, Zurich, Zentralbibliothek, MS Z II, 3069.

²⁰ Between 1994 and 2006, some of the rooms were restored, but Taeuber-Arp’s work was not among them. Cf. [mpo]: *Die Restaurierungsarbeiten an der Aubette*, in: Zurich 2007, p. 50.

²¹ Vgl. *Aubette* 127, 1927, Musée d’art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg.

²² Hans Arp evoked a stone wall when he wrote of early vertical-horizontal works: “Elle les construit comme un ouvrage de maçonnerie.”Hans Arp:*Sophie Taeuber-Arp*, in: *Jours effeuillés, Poèmes, Essais, Souvenir, 1920-1965*, Paris 1966, pp. 287-291, p. 288.

Sophie Taeuber-Arp lent the bands more weight by expanding their width, although she relaxed the grid at the same time by introducing various light colours, namely shades of white and grey. This mitigates the bold network of lines, making them appear less dense. The bands therefore play a different role than in her works on paper; first and foremost, the width reduces the compositional weight of this element, which was no longer exclusively used to demarcate and lend form to fields of colour.

Within the structure of this grid, there were fields of different sizes. Between the stripes on the ceiling and walls there were rectangular compartments, which were rendered in either shades of grey or divided into what would be considered a classical grid within the oeuvre of Sophie Taeuber-Arp.²³ This compositional scheme, which is composed of monochrome fields on the one hand and subdivided grids on the other, was likewise prefigured in her very early work **[Fig. 5]**. In typical fashion, she laid out the fields of colour in small rectangles and with a reduced palette, in this case green, black, grey and red **[Fig. 6]**. Here, the grid reappears on a smaller scale, set within the larger one. Through the grid that underlies both the entire area as well as the individual fields of colour, which is only visible in her drawings, she was able to maintain a pictorial order that allowed her great freedom to vary these fields in terms of size, form, colour and alignment. Both the walls and the ceiling were divided by fields of colour and monochrome compartments that were anchored within the overarching framework of the grid. Since the ceiling and the walls were subsumed within one compositional scheme, she placed them within a single sphere.

The foundational principle underlying this example of interior design may be compared to Van Doesburg’s aforementioned design for the house in Katwijk **[Fig. 1]**. He lent the same composition and weight to the ceiling and walls, which were unified through an overarching structure. In the tea salon, Sophie Taeuber-Arp realized a space that was in full harmony with Van Doesburg’s mandate that architectonic and painterly elements be united and synchronized in order to bring about a more holistic perception of space. Sophie Taeuber-Arp likewise encapsulated space by means of a seamless transition from wall to ceiling—at least in terms of the design. The space is at once penetrated by a compositional concept that ultimately leads the viewer to stand within as opposed to in front of the work, thereby opening up new associations through the beholder’s changing points of view.

The Bar at the Aubette

On the one hand, the works at the Aubette are exceptional because three artists who understood themselves as proponents of different artistic approaches made contributions. Arp referred to his works for the Aubette as premorphic, whereas Van Doesburg deemed his own as elementaristic,²⁴ and Taeuber-Arp’s best may be categorized as geometric. On the other, the individual rooms are informed by the artists’ differing compositional approaches. The bar at the Aubette was another room for which Taeuber-Arp was responsible, although it fundamentally differed from the tea salon discussed above. A comparison between the surviving designs **[Fig. 7 and Cat. No.]** and historical photographs **[Figs. 8 a-c]** reveals that although the designs were changed upon implementation, the underlying structure was preserved.²⁵ While the drawings once more reveal a grid, in contrast to the tea salon, the artist refrained from using wide bands that envelop the space. Rather, she referred back to her early vertical-horizontal compositions, with fields of colour that she simply dissolved into increasingly smaller components **[Fig. 2]**. For the Aubette bar, she used exactly this type of composition made up of large rectangles and squares. Nevertheless, she combined these elements more freely and juxtaposed the large monochrome surfaces with fields that were divided into small squares. For the large rectangles, she employed the colours white, gold, red, grey and grey-blue, which then reappear in the smaller squares. Their saturation is similar to neighbouring squares. In using multiple squares belonging to the same colour family, she established a new mode of pictorial arrangement. Squares positioned next to each other that are only differentiated through slight gradations in colour may also be found in Taeuber-Arp’s earlier work **[Fig. 9]**. However, at the Aubette she reinterpreted them for a spatial application: by means of the small, luminous squares, she created a flickering that did not fully countermand the solidity of the wall and ceiling, but nevertheless interrupted it to a certain extent. In this, she realized a similar effect to that of ceiling painting in Baroque churches and palaces, whereby illusion breaks through the materiality of the architecture.

²³ Originally planned as reliefs that were to be filled with colour in the end.

²⁴ See the invitation to the opening of the Aubette in February 1928, reprinted in: Guigon/Van der Werf/Willinge2006, p. 154.

²⁵ Two designs for the wall survive *Aubette 198* (Musée d’ArtModerne et Contemporain de Strasbourg) and *Aubette 199* (Stiftung Arp e. V., Berlin/Rolandswerth), as well as one for the ceiling, *Aubette 200*, rotated ceiling drawing (Stiftung Arp e. V., Berlin/Rolandswerth). Cf. Brigitte Maier: *Anmerkungen zur Aubette-Bar*, in: Zurich 2007, pp. 47-51.

Conclusion

The following conclusions may be drawn regarding the two rooms that Sophie Taeuber-Arp designed for the Aubette. The artist returned to compositions that she had already developed very early on. She had been designing textiles since the beginning of her career, and therefore had experience transferring her work into different media. The grid was decisive in this process, as it lent itself to encompassing the rooms and integrating the surface planes. These compositions mesh with the ideas of Van Doesburg, with whom she collaborated on this remodelling project.

When she harnessed the same compositional scheme for vertical and horizontal planes, Sophie Taeuber-Arp renounced spatial hierarchization in interior design. Her design could just as easily be imagined as a drawing. Through the integrated design of the walls, she ensured that the space would be dominated by painting as opposed to architecture. In fact, she succeeded in creating structure and rhythm in these spaces through the application of colour.

Clearly, Sophie Taeuber-Arp’s merit lay in her ability to command creative means in order to interpret and implement Van Doesburg’s concept of a union between architecture and painting.²⁶ At any rate, this was a collaboration between two people, who at least from an artistic perspective were in perfect alignment and complemented one another. Nevertheless, they did not exactly remember each other fondly afterwards: Van Doesburg almost entirely omitted Taeuber-Arp’s contribution when he wrote about the Aubette.²⁷ Alternately, Sophie Taeuber-Arp found him irritating. Thus, the spaces that they designed serve as the only evidence that the Aubette represents a successful artistic collaboration by means of its synthesis of architecture and painting.

In what was to date her most comprehensive project as an autonomous artist, Sophie Taeuber-Arp further explored compositional models to great effect, simultaneously demonstrating that she could extend her prowess in various circumstances. She was therefore able to establish herself as an artist who could succeed independently in different genres and pave the way for new modes of composition—an ability that would help her as she began her artistic career anew in Paris at the beginning of the 1930s.

²⁶ Since Sophie Taeuber-Arp did not record her impressions all we have are Van Doesburg’s thoughts, which were published in part in 1928, although they had preoccupied him for quite sometime. To what extent the ideas that Taeuber-Arp developed through the artists’ collaboration may have influenced Van Doesburg is difficult to determine. Since some of the Dutchman’s statements were published contemporaneously with the work on the Aubette, it is no longer possible to establish which of those may have come about as a result of their collaboration

²⁷ For examplein: *Het Bouwbedrijf*, Vol. 6, 6/1929 (March), pp. 116-122 and *De Stijl, Numéro consacré al’aubette*, 87-89, 1928, p. 4: “En Septembre 1926, j’entraï pour la première fois en rapports directs avec l’aubette par l’entremise de M. Arp. Messieurs Horn me firent venir à Strasbourg, et ici je trouvai la faculté de réaliser sur une grande échelle mes idées dans le domaine de la construction d’intérieurs...”



Paulina Kurc-Maj

Abstrakcja, konstrukcja i czwarty

wymiar – Sophie Taeuber-Arp

i Katarzyna Kobro.

Paulina Kurc-Maj

Prawdopodobnie w 1932 roku Sophie Taeuber-Arp odwiedziła Muzeum Sztuki w Łodzi – wówczas Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów¹. Jako członkini grupy *Abstraction-Création* przyjechała do Polski dzięki pośrednictwu poety Jana Brzękowskiego, paryskiego „delegata” awangardowej grupy *a.r.*. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej zbierana przez tę grupę od końca lat 20. i wystawiona po raz pierwszy w łódzkim muzeum w lutym 1931 roku, właśnie w 1932 roku zyskała katalog. Trzy *Kompozycje* Sophie Taeuber-Arp zostały wymienione w tej publikacji pod numerem 65, 66 i 85 (dwa obrazy i jeden rysunek)². Zilustrowana została jedna z nich – obraz olejny na płótnie. Tylko jedna praca Sophie Taeuber-Arp trafiła do Muzeum na inaugurację Sali Sztuki Nowoczesnej w lutym 1931 roku³, pozostałe pojawiły się dopiero latem tego roku⁴. Dwie prace widoczne są też na jedynym zdjęciu z ekspozycji kolekcji, jakie zdobi tylną okładkę wymienionego katalogu. Powieszone zostały pod kompozycją Henryka Stażewskiego i obok obrazu Vilmosa Huszára oraz Jeana Héliona. W polskich dokumentach nie zachowały się ślady potwierdzające wizytę szwajcarskiej artystki w Łodzi. Jeśli jednak się odbyła, to zapewne doszło wtedy do jedynego spotkania Sophie Taeuber-Arp z łódzkimi przedstawicielami grupy *a.r.* i zarazem czołowymi animatorami polskiej awangardy: Katarzyną Kobro i Władysławem Strzemińskim. Twórczość Sophie Taeuber-Arp nie była też omawiana, ani reprodukowana w czasopiśmach o sztuce wydawanych przez awangardowe środowiska w Polsce. Dlatego, jeśli spotkanie się odbyło, to z pewnością miało znaczenie jako jeden z nielicznych bezpośrednich kontaktów artystycznych łódzkiej pary awangardistów, którzy nie opuszczali kraju, a wymianę twórczą prowadzili jedynie przez liczną korespondencję oraz sieć awangardowych czasopism. Z Sophie Taeuber-Arp łączyło ich też wspólne członkostwo w grupie Abstraction-Création, do której Strzemiński i Kobro wstąpili rok po jej zawiązaniu – w 1932 roku. Kobro dodatkowo podpisała w 1936 roku *Manifest dymensjonistyczny* Charlesa Sirato⁵, w którym była również wymieniana Sophie Taeuber-Arp. Te dwa obszary: działalność czasopisma *Abstraction-Création* oraz *Manifest dymensjonistyczny* łączą twórczość Sophie Taeuber-Arp ze środowiskiem polskim. Pozwalają one spojrzeć na ówczesną koncepcję sztuki nowoczesnej, jako tej, która ma się wyrażać przede wszystkim przez abstrakcję i odwołanie do współczesnych możliwości poznawczych, co w szczególny sposób podsumowane zostało w dymensjonizmie. Choć realna obecność twórczości Sophie Taeuber-Arp w kręgu polskiej awangardy była znikoma, to łączność pojawia się, kiedy przyjrzymy się napięciu pomiędzy znaczeniem koncepcji sztuki abstrakcyjnej a przyczynami jej zaistnienia i powinnościami sztuki nowoczesnej. Warto też zwrócić uwagę, że Sophie Taeuber-Arp – podobnie jak Katarzyna Kobro – należała do grona artystek, które dzieliły swoją działalność z partnerem życiowym, tworząc z nim rodzaj tandemu artystycznego. O ile jednak figura Hansa Arpa, jako przedstawiciela abstrakcji niegeometrycznej, była obecna w kręgu polskiej awangardy, a jej czołowy przedstawiciel Władysław Strzemiński odwoływał się do dzieł swojego szwajcarskiego kolegi⁶, o tyle Katarzyna Kobro nie przywoływała wprost działalności Sophie Taeuber-Arp, ani jej męża. W zrozumieniu znaczenia Hansa Arpa dla awangardy i jego pokrewieństwa z tak odmiennymi na pozór jej przedstawicielami, jak Władysław Strzemiński, pomaga analiza koncepcji organicznej budowy – która powraca w twórczości wielu artystów i która legła u podłoża koncepcji sztuki funkcjonalnej. Rozwinięciem tego wątku jest spojrzenie na sztukę abstrakcyjną jako na swego rodzaju projekt totalny, manifestujący się w awangardowej wizji sztuki nowoczesnej, jej przyczynach i powinnościach. Zrozumienie wspólnoty idei pozwala porównać propozycje Sophie Taeuber-Arp i współautorki najbardziej radykalnej koncepcji rzeźby nowoczesnej, Katarzyny Kobro.

Paulina Kurc-Maj

¹ W. Krupp, *Sophie Taeuber-Arp*, w: *Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp*, kat. wyst., Fundacja Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck 1996, Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej, Kraków 1999, s. 160.

² *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej*, katalog nr 2, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Łódź 1932, s. nlb. [15 i 85].

³ Umowa dotycząca przekazania depozytu grupy „a.r.” do Muzeum im. Bartoszewiczów z dnia 15.02.1931, w: Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Wydziału Oświaty i Kultury, sygn. 17089, s. 227.

⁴ *List Jana Brzękowskiego z dnia 24 lipca 1931*, w: Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta Miasta Łodzi, Wydział Oświaty i Kultury, sygn. 17091.

⁵ *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1951*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 166-169.

⁶ Znaczenie Hansa Arpa dla polskiej awangardy a także relacje jego twórczości i twórczości Władysława Strzemińskiego omówiłam szerzej w: P. Kurc-Maj, *Być bezpośrednim jak przyroda. Hans Arp, awangarda polska i naturocentryzm*, w: *A-geometria. Hans Arp i Polska*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2017, s. 76-137.

Abstrakcja

Powstanie grupy *Abstraction-Création* pokrywało się niejako z powstaniem Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Grupa ukonstytuowała się bowiem w 1931 roku, a pierwszy numer czasopisma ukazał się w roku 1932. Uczestnictwo Strzeмиńskiśkich w działaniach ugrupowania jest w oczywisty sposób powiązane z ich wyobrażeniem sztuki jako tej, która odpowiada na wyzwania współczesności. Łączność ze środowiskiem awangardy międzynarodowej ma także w przypadku łódzkich artystów związek z nieustającą „walką” o właściwą pozycję sztuki nowoczesnej, jaką toczyli szczególnie w roku 1932. To wtedy, w maju, Strzeмиński otrzymał Nagrodę Artystyczną Miasta łodzi, co wywołało protesty bardziej konserwatywnie nastawionych twórców, a artystę zmusiło do konstatacji: *Obecnie na terenie łodzi toczy się decydująca walka o sztukę nowoczesną*⁷. Członkostwo i konsolidacja działań w coraz to nowych ugrupowaniach awangardowych w Polsce i za granicą były swego rodzaju metodą przebicia się z przesłaniem nowej sztuki. Dla Strzeмиńskiśkiego i Kobro sztuka nowoczesna była przede wszystkim sztuką odpowiadającą swoim czasem, a nawet je kształtującą. Jej pierwszą zasadą miała być zaś abstrakcyjność. Ten nowy paradygmat sztuki pojawia się w Polsce na początku lat 20. XX wieku. Jego inauguracją była *Wystawa Nowej Sztuki* w Wilnie w 1923 roku oraz rok później powstanie ugrupowania kubistów, suprematystów i konstruktywistów Blok. Pierwsze wystawy i magazyn Bloku odpowiadają też niejako na postulaty sztuki progresywnej, jakie ujawniały *Międzynarodowy Kongres Artystów Progresywnych* (maj 1922, Düsseldorf) i drugi *Kongres Dadaistów i Konstruktywistów* (wrzesień 1922, Weimar), w których uczestniczyło wielu twórców, także z Polski⁸. W niemieckich kongresach brali udział zarówno artyści związani z futuryzmem i ekspresjonizmem (szczególnie w kongresie w Düsseldorfie), ale także ci związani z konstruktywizmem radzieckim, neoplastycyzmem holenderskim i wywodzący się z kręgów dadaizmu (m.in. Theo van Doesburg, Hans Arp i Sophie Taeuber). Bez względu na pierwotne poszukiwania artystyczne poszczególnych uczestników kongresy niemieckie były afirmacją utworzenia międzynarodowej awangardy konstruktywistycznej. Choć dla wielu wyrosła ona z rewolty dadaistycznej, jej celem było stworzenie międzynarodowych powiązań sztuki nowoczesnej, a przede wszystkim stworzenie uniwersalistycznego języka sztuki. Stąd najbardziej brzemienne w skutkach były głosy El Lissitzkiego i holenderskich neoplastyków. El Lissitzky w swoim oświadczeniu dla kongresu w Düsseldorfie, przedrukowanym potem w czasopiśmie *De Stijl*, postulował sztukę antyindywidualistyczną, odwrót od *mistycznej koncepcji świata* na rzecz spojrzenia uniwersalistycznego, jasnego i rzeczywistego⁹. Dla El Lissitzkiego, przedstawiciela konstruktywizmu radzieckiego rozwiniętego po rewolucji bolszewickiej, taka sztuka nie mogła zaistnieć bez zmian w społeczeństwie i polityce. Prawdziwy postęp w sztuce był bowiem według niego możliwy jedynie w społeczeństwie o całkowicie nowej strukturze, a zasadniczą zmianą było rozszerzenie idei sztuki jako twórczości różnych dziedzin życia. Nie bez przyczyny więc kompanem artysty miał być edukator, inżynier i robotnik. W tym samym czasie grupa *De Stijl* głosiła mniej politycznie zaangażowaną ideę sztuki nowoczesnej – opartą przede wszystkim na nowej koncepcji estetycznej¹⁰. Nadal jednak miała ona mieć charakter uniwersalistyczny, wywiedziony z czysto artystycznej ekspresji, pozbawionej naturalnych i indywidualistycznych składników. W efekcie *Międzynarodowy Kongres Artystów Progresywnych* postulował zaistnienie *Międzynarodowego Odlamu Konstruktywistów*, bazującego na następujących założeniach:

- a) Sztuka jest, w ten sam sposób jak nauka i technologia, sposobem organizacji, który ma swoje zastosowanie w całym życiu.*
- b) Nalegamy, aby sztuka dzisiejsza nie była dłużej mrzonką ustanowioną poza i w kontraście do rzeczywistego świata. Sztuka musi przestać być sposobem na marzenie o kosmicznych sekretach. Sztuka jest uniwersalną i rzeczywistą ekspresją energii twórczej, która może być użyta, aby zorganizować postęp ludzkości, jest narzędziem uniwersalnego postępu.*
- c) Aby osiągnąć tę rzeczywistość, musimy walczyć; aby walczyć, musimy być zorganizowani. Tylko czyniąc to, twórcza energia ludzkości może zostać uwolniona. W ten sposób możemy utworzyć pomost pomiędzy najbardziej wspaniałym teoriami a przetrwaniem z dnia na dzień*¹¹.

Podstawą ruchu pozostawała przy tym sztuka abstrakcyjna. Nie bez przyczyny więc jako początek międzynarodowego konstruktywizmu Stephen Bahn, badacz tego nurtu, wskazuje *Odezwę o sztukę elementarną* podpisaną w Berlinie w 1921 roku przez Raoula Hausmanna, Hansa Arpa, Iwana Puniego i László Moholy-Nagy’ego, która została opublikowana w tym samym roku przez magazyn *De Stijl*¹². Założenia wypracowane na początku lat 20. okazały się wspólne dla wielu twórców zajmujących się sztuką abstrakcyjną w tym czasie.

Jak pisał Strzeмиński: *Plastyka nowoczesna nie imituje zatem niczego, nie udaje, że obraz posiada głębię; nie opowiada za pomocą dynamizmu o czymś, co dzieje się na zewnątrz i nie przenosi punktu ciężkości na zjawiska świata zewnętrznego*¹³. Postulat zwrotu ku formie i rozwiązaniom czysto plastycznym dobrze podsumowuje też artykuł *B=2* – wstęp do teorii unizmu opublikowany przez Strzeмиńskiśkiego w czasopiśmie *Blok* już w 1924 roku. *Kierunek rozwoju plastyki w drugiej połowie XIX i na pocztku XX [wieku] da się streścić: stworzyć dzieło sztuki jako organiczną istotę plastyczną. To jest wypadkowa poszczególnych dążeń*¹⁴ – pisze łódzki artysta. Przeniesienie wagi ciężkości z estetyki na zasady budowy było podstawą tendencji konstruktywistycznych także w Polsce. W 1924 roku w numerze wrześniowym magazynu *Blok* redakcja zamieszcza programowy artykuł *Co to jest konstruktywizm?*¹⁵. Wzorowany na postulatach m.in. Theo van Doesburga, głosił on powstanie nowej sztuki opartej nie na nowym stylu oraz zagadnieniach estetycznych, ale na konstrukcji, która warunkuje formę. Ta nowa sztuka odrzuca indywidualizm i łączy się z rozwojem techniki oraz zagadnieniami społecznymi. Jej cechami ma być: ekonomia, obiektywizm, standaryzacja, dyscyplina ładu i porządku. Podobne cele wyznacza sobie niemal dziesięć lat później grupa *Cercle et Carré*, a potem wspomniana już *Abstraction-Création*. W pierwszym numerze *Cercle et Carré* wśród wielu wypowiedzi wybrzmiewa opinia Jana Brzękowskiego, który pisze: *Po dwudziestu latach poszukiwań nowej sztuki, jesteśmy oto w okresie stabilizacji, standaryzacji wedle prawdziwie artystycznych wartości. Jedynym środkiem, aby osiągnąć i zachować tę stabilizację, jest utrzymać porządek i dyscyplinę wdrażoną przez zasady konstrukcji artystycznej*¹⁶. Podobnie rzecz się miała z *Abstraction-Création*. Tak naprawdę idee grupy były jednak bardzo szerokie. Jan Brzękowski wspominał, że skupiała ona przede wszystkim tych twórców, którzy *wychodzili poza kubizm w kierunku tego, co dziś nazywamy sztuką abstrakcyjną. Wtedy byli to najczęściej malarze zbliżeni do neoplastycyzmu*.¹⁷. We wstępie do pierwszego zeszytu *Abstraction-Création* czytamy: *Myślimy, że połączenie w tym zeszycie dzieł bardzo różnych może być uzgodnione przez ideę wspólną całej bezprzedmiotowości, przybliży tym samym publiczności koncepcję możliwości i rozpiętości sztuki czysto plastycznej*¹⁸. W pierwszym zeszycie wydanym przez to ugrupowanie nie ma reprodukcji prac Katarzyny Kobro, a prace Sophie Taeuber-Arp choć są reprezentowane, to opisuje je tekst Michela Seuphora, nie jej własny komentarz. W kolejnych numerach pojawiają się jeszcze reprodukcje prac obu artystek, ale odrębną wypowiedź zamieszcza jedynie Katarzyna Kobro – jest to odpowiedź na ankietę wydrukowaną w numerze drugim z 1933 roku¹⁹. Pięć pytań ankiety dotyczyło odniesień sztuki do świata natury i techniki, które dobrze podsumowuje ostatnia odpowiedź rzeźbiarki: *Naśladowanie maszyny jest tak samo szkodliwe, jak naśladowanie świata zwierzęcego. Jedno i drugie przeszkadza w rozwijaniu czysto plastycznej formy*²⁰. Radykalizm abstrakcji głoszonej na łamach *Abstraction-Création* wkrótce stał się przyczyną rozłamu. Już w 1934 roku Sophie Taeuber-Arp wraz z mężem występują z grupy w proteście wobec nieustępliwej postawy Augusta Herbina dotyczącej kwestii dopuszczenia sztuki nieznacznie figuratywnej, nie tylko czysto plastycznej²¹. Sama zaś Sophie Taeuber-Arp zostaje współzałożycielką krótko wydawanego magazynu *plastique/plastic*, publikowanego w Nowym Jorku i Paryżu (1937–1939, pięć numerów). Magazyn poświęcony był sztuce abstrakcyjnej i miał łączyć twórców europejskich i amerykańskich. Nie ma w nim jednak odniesień do twórczości łódzkich artystów. Ponownym – choć tylko symbolicznym spotkaniem Katarzyny Kobro i Sophie Taeuber-Arp pozostaje więc wspomniany udział obydwu w podpisaniu *Manifestu dymensjonistycznego* Charlesa Sirato. Dymensjonizm jako motyw przewodni znalazł się też na okładce drugiego numeru czasopisma Sophie Taeuber-Arp *plastique* z lata 1936 roku.

Kompozycje Sophie Taeuber-Arp, które trafiły do łódzkiej kolekcji powstały w latach 1930–1931 i są rozwinięciem poszukiwań geometrycznej abstrakcji, które artystka prowadziła podczas pracy nad wnętrzami budynku Aubette z końca lat 20. XX wieku. W tym czasie artystka współpracuje też z *Art Concret*, zainicjowanym przez Theo van Doesburga, oraz z powstałą w 1929 roku Paryżu z inicjatywy Michela Seuphora grupą abstrakcjonistów *Cercle et Carré*²². Jednocześnie pod koniec tego samego 1929 roku, powstawała też grupa *a.r.*, a jej paryski przedstawiciel Jan Brzękowski eksplorował środowisko abstrakcjonistów we Francji. Brzękowski znał przede wszystkim Jeana (Hansa) Arpa, którego poznał dzięki Maxowi Ernstowi, ale twierdził też, że przyjaźnił się z Sophie Taeuber-Arp. Podkreślał, że małżeństwo Arpów ceniło twórczość Strzeмиńskiśkich. W jego wspomnieniach czytamy: *Sophie Taeuber-Arp była osobą nieco sztywną przy pierwszym poznaniu, ale gdy pękły pierwsze lody i gdy obdarzyła kogoś swoją przyjaźnią – potrafiła wydobyć wiele ciepła i serdeczności*.

^[1] W. Strzeмиński, S. Syrkus, *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, w: W. Strzeмиński, *Pisma*, zebrała, opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Z. Baranowicz, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskich Akademii Nauk, Wrocław 1975, s. 62, przedruk artykułu z „Przeglądu artystycznego”, 1928, nr 4, s. 5.

^[2] W. Strzeмиński, *B=2*, „Blok”, 1924, n. 8-9, s. nlb. [18].

^[3] M. Szczuka, T. Żarnower, *Co to jest konstruktywizm?*, „Blok. Kurier Bloku. Revue Internationale d’Avangarde”, 1924, nr 6-7, s. nlb. [3].

^[4] J. Brzękowski, bez tytułu [Après un vingtaine...], „Cercle et Carré” 1930 (15.03.), nr 1, s. nlb. [4].

^[5] J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 93.

^[6] Bez tytułu [abstraction création art. non figuratif...], „abstraction création art non figuratif”, 1932, no. 1, s. 1.

^[7] K. Kobro, bez tytułu [L’action de sculptor...], „abstraction création art non figuratif”, 1932, no. 1, s. 27.

^[8] K. Kobro, bez tytułu [Proces rzeźbienia...], tłum. M. Ujma, w: *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1951*, red. Z. Kranicka, J. Ładnowska, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 170.

^[9] C. Lanchner, *Sophie Taeuber-Arp: An introduction*, w: *Sophie Taeuber-Arp*, kat. wyst., Museum of Modern Art., New York 1981, s. 15 [online: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2261_300062660.pdf].

^[10] S. Fehlemann, S. Kuthy, G. Ströh, *Jahre intensiver und glücklicher Arbeit / Années d’un travail intense et heureux*, w: *Sophie Taeuber-Hans Arp. Künstlerpaare-Künstlerfreunde. Dialogues d’artistes – résonances*, red. S. Kuthy, kat. wyst., Kunstmuseum Bern, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 1988/1989, Genf/Genève 1988, s. 49.

^[7] Listy Władysława Strzeмиńskiśkiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933, do druku przygotował i przypisami opatrzył A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, list z 2 czerwca 1932, s. 259.

^[8] *The Tradition of Constructivism*, red. S. Bahn, Viking Press, New York 1974, s. 58–69.

^[9] El Lissitzky, *Statement of the Editors of „Vesch/Gegenstand/Objet”*, w: *The Tradition of Constructivism*, jw., s. 63.

^[10] *Statement by the Stijl Group*, w: *The Tradition of Constructivism*, jw., s. 64.

^[11] *Statement by the International Faction of Constructivists*, w: *The Tradition of Constructivism*, jw., s. 69.

^[12] S. Bahn, *Introduction*, w: *The Tradition of constructivism*, jw., s. xxxii.

*Zdaje mi się, że szczerze mnie polubiła i nawet, gdy potrzebowałem do «Bankructwa profesora Muellera» fotografii Ingeborgi Held, zajęła się aktywnie moją przemianą w piękną Dunkę; podmalowała mi oczy, podczerniła brwi i nawet pożyczyła swój kapelusz, który dzisiaj jest wprawdzie tylko zabytkiem historyczno-muzealnym, ale wtedy na co dzień, dobrze wyglądał na jej głowie. Z Sophie Taeuber-Arp byłem, podobnie jak z jej mężem, prawie w przyjaźni. [...] Arp i Sophie Taeuber-Arp wykazywali duże zainteresowanie dla tego, co się działo w Polsce w dziedzinie sztuki: bardzo cenili Strzeмиńskiego i Stażewskiego*²³. W krótko wydawanym w Paryżu czasopiśmie polsko-francuskim *L’Art Contemporaine* prezentowana była jednak przede wszystkim twórczość Hansa Arpa. Kompozycja Sophie Taeuber-Arp pojawiła się tylko raz, a Jan Brzękowski omawiając nową sztukę i dzieląc ją na dominujące tendencje, usytuował twórczość artystki w kręgu działań, u podstawy których legła konstrukcja. Obraz w tym nurcie miał być skonstruowany z czystych walorów plastycznych, zaczerpniętych wprost z wyobraźni, czy też z geometrii²⁴, a elementem plastycznym stała się konkretna forma geometryczna wyrażona w jak najbardziej konkretnych stosunkach²⁵. Jak pisze Brzękowski dalej: *Nazwa: malarstwo abstrakcyjne, wskazując na oderwanie tego malarstwa od natury, niesłusznie może imputować przekonanie o abstrakcyjności tegoż w dziedzinie kompozycji*.

*Sztuka tzw. abstrakcyjna w swych realizacjach jest właśnie szczytem konkretności*²⁶.

Kompozycje Taeuber-Arp z tego okresu ograniczone zostały do podstawowych elementów: kół i prostokątów, kontynuujących wertykalno-horyzontalną siatkę rytmów w projektach do budynku Aubette. Artystka dążyła do pracy z formami absolutnie podstawowymi, abstrakcją zupełną, co pewnie zrodziło przywoływane przez badaczy a stworzone przez jej siostrę określenie tej twórczości jako „hiperkalwinistycznej”²⁷. Dopiero w drugiej połowie lat 30. u Taeuber-Arp pojawiają się jednak formy nawiązujące do natury, które niektórzy badacze określali jako *organiczne w charakterze, ale przeważająco lub całościowo geometryczne w formie*²⁸. Ich istotną składową jest zastosowanie linii krzywej i płynnej, ciekawym zwrotem są te przybierające kształty sylwetowe, mające też swoje odbicie w kompozycjach reliefowych przywołujących geometrię kwiatów i muszli. Na przełomie lat 30. i 40. oraz na początku lat 40. Sophie Taeuber-Arp dochodzi ponadto do geometryczno-falistych linearnych kompozycji często odnoszących się wprost do rytmów natury. Do pewnego stopnia podobny zwrot abstrakcji geometrycznej i konkretnej w kierunku motywów organicznych, a nawet wprost odwołujących się do natury występuje też w tym czasie u Katarzyny Kobro. Po serii geometrycznych, płaszczyznowych *Kompozycji przestrzennych* tworzy ona wyjątkową, organiczną w formie *Kompozycję przestrzenną* 9 (1933) **[zdj. 1]**, a także niemal abstrakcyjny *Akt* (5) (ok. 1933–1935, dziś zaginiony) reprodukowany w numerze 5 *Abstraction-Création* oraz *Pejzaże morskie* z lat 1934–1935 **[zdj. 2]**. Ten specyficzny rozłam jest jednak pozorny, ponieważ istotą działań obydwu artystek było tworzenie sztuki abstrakcyjnej, ale także takiej, która miała przebudować nowoczesną kulturę. Niegeometryczny charakter form nie oznaczał odrzucenia postulatów powracających w kręgu artystów wywodzących się z międzynarodowego konstruktywizmu, czyli badania form plastycznych. Dlatego też formy organiczne pojawiały się u artystek w latach 30. W twórczości Kobro były one obecne także wcześniej, zarówno w jej rzeźbach abstrakcyjnych **[zdj. 3-4]**, jak i w kubizujących *Aktach* **[zdj. 5]**.

W 1930 roku ukazuje się jedyny numer inicjujący grupę i czasopismo *Art Concret* Jeana Héliona. Zamieszczony w nim manifest, podpisany między innymi przez Theo van Doesburga, wzywa do tworzenia sztuki uniwersalnej, całkowicie oderwanej od form znanych z natury, wszelkich naśladownictw, liryzmu, sentymentalizmu, symbolizmu. Składowymi dzieła sztuki mają być elementy czysto plastyczne, a sposób tworzenia antyimpresjonistyczny, całość zaś zbudowana w prosty sposób i odczytywana przede wszystkim wizualnie²⁹. Co istotne, podstawą malarstwa konkretnego nie była abstrakcja, ale elementarna forma nieprzedstawiająca. Wynikało to z faktu, że abstrakcja – rozumiana jako abstrahowanie od rzeczywistości – jak tłumaczyli to twórcy w czasopiśmie: *była zastępowaniem formami sztuki, form natury*³⁰. Tymczasem sztuka winna wyjść dalej – oddawać wartości intelektualne, których najbardziej konkretnym wyrazem są linia, kolor i płaszczyzna, jako te które też mają charakter najbardziej uniwersalny. Proces twórczy miał mieć więc charakter intelektualny, nie zaś emocjonalny, na jego usługach miała być konstrukcja. *Jesteśmy malarzami, którzy myślą i mierzą” oraz „pracujemy z danymi matematycznymi [...] i z nauką” pisali twórcy wzywający do tworzenia sztuki konkretnej*³¹. Koncepcja sztuki konkretnej niewątpliwie była przykładem radykalnych tendencji wynikających z postulatów międzynarodowego konstruktywizmu i sztuki abstrakcyjnej. Jednakże pewne cechy nowej sztuki – jak na przykład bezprzedmiotowość, czy racjonalizacja – nie zawsze musiały mieć swoje konsekwencje w dziełach korzystających wyłącznie z geometrii. Zasadnicze cele były bowiem pokrewne z celami określonymi już w pierwszych wystąpieniach na początku lat 20. Grupy takie jak *Art Concret*, *Cercle et Carré* oraz *Abstraction-Création*, a w Polsce *a.r.* w pierwszym rządzie bazując na złożonych przejawach sztuki konstruktywistycznej, abstrakcyjnej, bezprzedmiotowej, czy konkretnej, opierały się zarówno bardziej tradycyjnemu malarstwu – np. odwołującemu się do realizmu, jak również

²³ J. Brzękowski, *Garść wspomnień o powstaniu łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej i o grupie „a.r.”*, w: *Grupa „a.r.”. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, red. R. Stanisławski, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1971, s. 15.

²⁴ J. Brzękowski, *Kilometraż* 3, „L’Art Contemporaine”, 1930, nr 3, s. 91.

²⁵ Jw., s. 92.

²⁶ Jw.

²⁷ A. Lulińska, *Sophie Taeuber-Arp: „...a podróż trwa nadal...”*, w: *Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp*, dz. cyt., s. 58.

²⁸ C. Lanchner, *Sophie Taeuber-Arp: An introduction*, w: *Sophie Taeuber-Arp*, dz. cyt., s. 15.

²⁹ *Base de la peinture concrèt*, „Art Concret” 1930, nr 1, s. 1.

³⁰ *Commentaires dur la base de la peinture concrète*, „Art Concret” 1930, nr 1, s. 2.

³¹ Jw., s. 3.

nurtom impresjonizmu i surrealizmu³². W efekcie jednym szyldem objęte zostały różne postawy artystyczne, zarówno te, które odwoływały się do racjonalizacji i matematyki, jak i te odwołujące się do procesów obecnych w naturze. Wszystkie miały jednak ambicje znalezienia międzynarodowego języka sztuki, który ostatecznie przyczyniłby się do stworzenia nowego społeczeństwa i nowego człowieka, a tym samym do społecznego i moralnego postępu³³. Najbardziej radykalna koncepcja sztuki abstrakcyjnej, jaka pojawiała się w kręgu polskiej awangardy – teoria unizmu Władysława Strzeмиńskiego i teoria rzeźby unistycznej opisana przez małżeństwo Strzeмиńskich w książce *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931)³⁴ – wpisywała się w ten szeroki krąg sztuki abstrakcyjnej. Krytyka surrealizmu a także postulat nowej sztuki, która miała być racjonalna i stanowić pole autentycznego eksperymentu, przyczyniającego się do konkretnych zmian pojawia się zarówno u Strzeмиńskiego – na przykład w ważnym artykule *Aspekty rzeczywistości*³⁵, jak i u Katarzyny Kobro – zarówno w jej wypowiedziach, jak konkretnych realizacjach, swoistych prototypach architektury przyszłych miast. Jak pisze artystka: *Kompozycja przestrzenna, stając się architekturą, organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. Jej rytm dzieła plastyki staje się wówczas rytmem ruchów tłumów i jednostek. Kompozycja przestrzenna stwarza emocje, oparte o zwycięstwo aktywnych sił intelektu ludzkiego nad obecnym stanem irracjonalizmu i chaosu*³⁶. Podobnie jak artyści na kongresach niemieckich w 1922 roku – także Kobro twierdzi, że nowa sztuka jest czynnikiem zmiany. Jak zauważa w cytowanym wyżej, ostatnim swoim artykule: *Zadaniem sztuki jest współdziałanie w kierunku zwycięstwa wyższych form organizacji życiowej*, a realizacja postulatów nowej sztuki nie mogła być według niej osiągnięta *bez zwycięstwa postępowych form organizacji społecznej, otwierających epokę wielkiej budowy życia*³⁷.

Czwarty wymiar

Swoistym dopełnieniem paryskich organizacji zrzeszających artystów zajmujących się szeroko rozumianą sztuką abstrakcyjną było ogłoszenie *Manifestu dymensjonistycznego* przez Charlesa Sirato w 1936 roku. Sirato planował zorganizowanie wystawy i regularnego czasopisma, jednak jego działania nie wyszły poza manifest. Katarzyna Kobro była jedyną przedstawicielką środowiska artystycznego z Polski i oprócz Sophie Taeuber-Arp oraz Sonii Delaunay jedną z nielicznych kobiet, które podpisały manifest. Dymensjonizm był postulowany jako ruch wszystkich sztuk, a jego nazwa została wywiedziona od słowa „wymiar”. Sirato wprost wskazuje w swoim manifestcie, że: *U początków dymensjonizmu lokują się zarówno nowe idee ducha europejskiego, dotyczące czasoprzestrzeni (rozpowszechnione dzięki teoriom Einsteina) – jak i najnowsze przesłanki techniczne epoki*³⁸.

Idea dymensjonizmu rzeczywiście bardzo trafnie unaoczniała, że ferment obecny poza sztuką – szczególnie rozwój różnych dziedzin nauki – był jednym z czynników, które zadecydowały o tym, że jeszcze przed wybuchem I wojny światowej narodziła się i zakorzeniła koncepcja sztuki całkowicie nieprzedstawiającej. Leah Dickerman w swoim eseju *Inventing abstraction* określa ten zwrot ku sztuce abstrakcyjnej jako rezultat spłotu wielu czynników, między innymi zmian w zakresie ludzkiego poznania³⁹. Przywołuje ona Edmunda Husserla kwestionującego obiektywność percepcji, Alberta Einsteina i teorię względności, a także arbitralność języka w koncepcji Ferdinanda de Saussure’a. *Wpływ tego szerokiego rozwoju intelektualnego na artystów, którzy będą tworzyli obrazy abstrakcyjne, niekoniecznie był dosłowny, ale wykazywali oni często zainteresowanie w takich tematach. Owe zmiany sposobów myślenia dają pewne wyobrażenie o tym, dlaczego w drugiej dekadzie dwudziestego wieku okazało się do przyjęcia, że obrazy nie muszą być dłużej naturalnie powiązane z rzeczami obecnymi w świecie*⁴⁰ – czytamy w cytowanym artykule. Dla polskiej awangardy, nawet przed sformułowaniem koncepcji dymensjonizmu, znaczenie nowoczesnych odkryć naukowych było kluczowe dla sztuki. Nie tylko Blok i Praesens, również ostatnie ugrupowanie związane z konstruktywistyczną awangardą w Polsce – grupa *a.r.* – głosiło w swoim komunikacie, że w *powstawaniu hipotez artystycznych pomocna jest analiza sztuki, prowadzona ze stanowiska mechaniki, optyki, fizyko-chemii, matematyki, biologii*⁴¹. Rewolucyjność odkryć nauki, która zmieniała ogłąd rzeczywistości, stała się podstawą do stworzenia nie tylko nowej sztuki, nowej kultury, ale i nowego człowieka, który mógłby poznać istotę rzeczy. Trafnie zauważył to Henryk Stażewski, członek grupy *a.r.* i trzeci – obok Katarzyny Kobro i Władysława Strzeмиńskiego – artysta powiązanych z francuskimi ugrupowaniami *Cercle et Carré* oraz *Abstraction-Création*: *Nowy człowiek może zobaczyć świat czystych obiektów. Odrywając się od widzenia praktycznego różnych zjawisk, osiąga widzenie bezpośrednie, bez bycia rozproszonym poprzez tradycyjne nawyki wzrokowe*.

³² G. Fabre, *Introduction: „Paris 1930”, the State of the Situation*, w: *Arte Abstracto, arte concreto. Cercle et Carré 1930*, red. G. Fabre, kat. wyst., Institut Valencià d’Art Modern Centre Julio Gonzalez, Valencia 1990, s. 379-382.

³³ G. Fabre, *Cercle et Carré 1930*, w: *Arte Abstracto, arte concreto...*, jw. , s. 383.

³⁴ K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka grupy „a.r.”, t. 2, Łódź 1931.

³⁵ W. Strzeмиński, *Aspekty rzeczywistości*, „Forma” 1936 (sierpień), nr 5, s. 6-13.

³⁶ K. Kobro, bez tytułu [*Rzeźba stanowi...*], „Głos Plastyków” 1937, nr 1-7, s. 42.

³⁷ Jw.

³⁸ Ch. Sirato, *Manifest dymensjonistyczny*, tłum. M. Ujma, w: *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin 1898–1951*, dz. cyt., s. 168.

³⁹ L. Dickerman, *Inventing abstraction*, w: *Inventing abstraction 1910–1925. How a radical idea changed modern art*, ed. L. Dickerman, kat. wyst. Museum of Modern Art, New York 2012, s. 27-28.

⁴⁰ Jw., s. 28.

⁴¹ Bez tytułu [*Masowy skok...*], „Komunikat grupy a.r.”, [1932], nr 2, s. nlb. [2].



Katarzyna Kobro
Kompozycja przestrzenna (9) / Spatial Composition (9), ok. / ca. 1933
 olej, metal / oil, metal, 15,5 x 35 x 19 cm



Katarzyna Kobro
Pejzaż morski / Seascape, ok. / ca. 1934-1935
 tempera, tektura/ tempera, cardboard, 20 x 24,8 cm



Katarzyna Kobro
Rzeźba abstrakcyjna (3) / Abstract Sculpture (3), 1924/1976
 rekonstrukcja Bolesław Utkin / reconstructed by Bolesław Utkin
 metal, plastik, szkło, drewno / metal, plastic, glass, wood, 65 x 24 x 22 cm

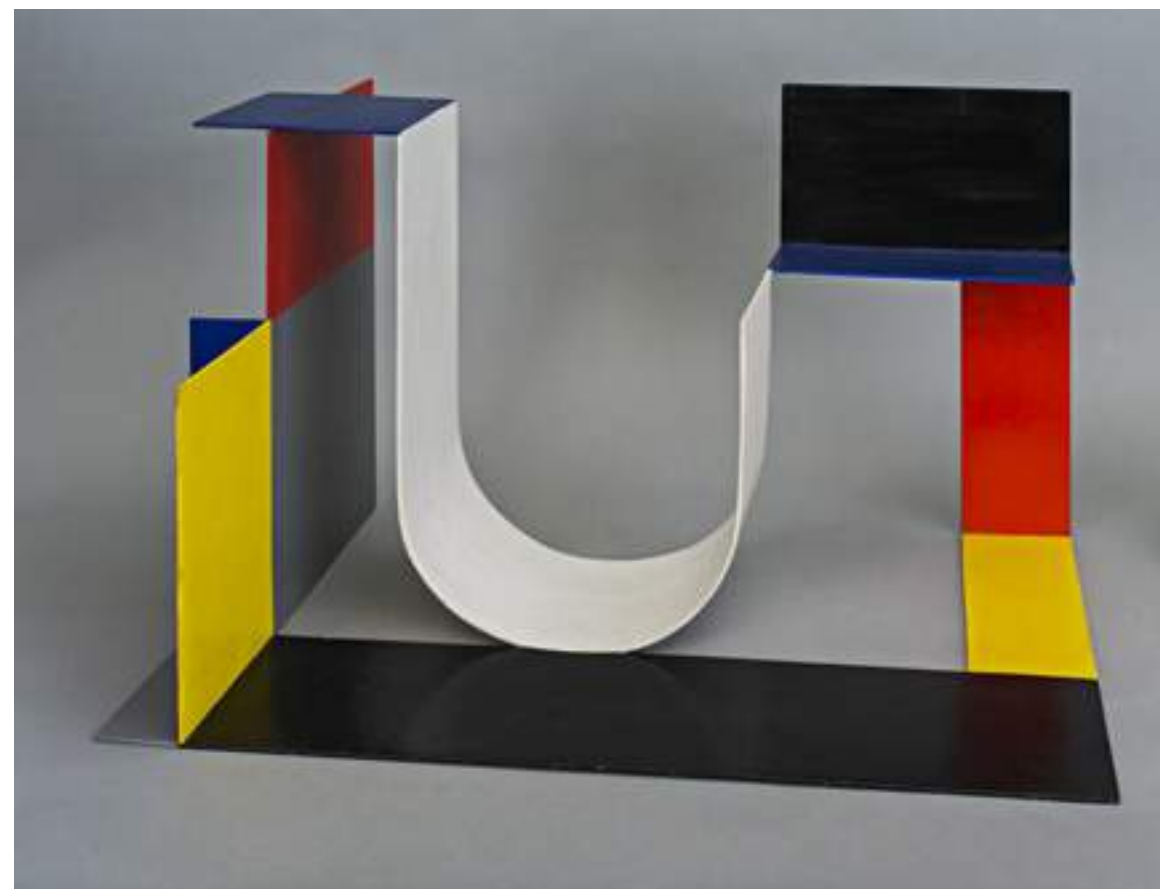


Katarzyna Kobro
Rzeźba abstrakcyjna (1) / Abstract Sculpture (1), ok. / ca. 1924
 olej, drewno, metal, szkło / oil, wood, metal, glass, 72 x 17,5 x 15,5 cm



Katarzyna Kobro

Akt (1) / Nude (1), ok. / ca. 1925-1927
gips / plaster, 22 x 13 x 19 cm



Katarzyna Kobro

Kompozycja przestrzenna (4) / Spatial Composition (4), 1929
olej, metal / oil, metal, 40 x 64 x 40 cm

W swoim ostatnim artykule *Funkcjonalizm*⁴⁹, który Katarzyna Kobro opublikowała w 1936 roku, idea z *Kompozycji przestrzeni* została kompleksowo wyłożona jako konkretna metoda pracy z formami plastycznymi – szczególnie architekturą – jako pokrewna zasadom naukowej organizacji pracy. Znane z międzynarodowego konstrukttywizmu postulaty takie jak użyteczność, ekonomia i planowość miały służyć teraz konkretnym celom – tworzeniu sztuki funkcjonalnej. Naczelnym zadaniem funkcjonalizmu według Katarzyny Kobro była zaś organizacja: *Funkcjonalizm bada poszczególne momenty przebiegu życia codziennego. Jego celem jest takie ich uproszczenie i takie ich następstwo, by całość dawała ułatwienie życia*⁵⁰. Działanie to było niebagatelne, sztuka funkcjonalna organizując otoczenie człowieka, organizowała bowiem jego życie i psychikę. *Funkcjonalizm jest wynikiem podsumowania możliwości potencjalnych szeregu dziedzin kultury współczesnej*⁵¹ – dodawała. O ile jednak już w książce *Kompozycje przestrzeni* pojawiły się barwne ilustracje projektów wewnątrz autorstwa Władysława Strzemińskiego i Henryka Stażewskiego, o tyle konkretne projekty Katarzyny Kobro są słabo znane. W formie reprodukcji zachowały się projekt konkursowy kabiny tytoniowej wykonany wraz ze Strzemińskim w 1928 roku oraz wnętrza, jakie artystka współprojektowała w ramach działań grupy *Praesens* dla Pawilonu Ministerstwa Skarbu na Powszechną Wystawę Krajową w 1929 roku.

Konkretnym przeniesieniem koncepcji *Kompozycji przestrzeni* na architekturę pozostaje więc tylko *Projekt przedszkola funkcjonalnego* (1932–1934) znany z dwóch reprodukcji makiety. Prototypem tego projektu architektonicznego była *Kompozycja przestrzenna* (8) z 1932 roku [**zdj. 7**], która przekształcona w budynek przedszkola stała się ideałem nowoczesnego budownictwa – rozczłonkowanego płaszczyznami i silnie przeszklonego, a zarazem surowego i ponadindywidualnego, sprawnie organizującego ludzkie otoczenie. Kobro podkreślała przy tym wyraźnie eksperymentalny charakter twórczości artystycznej. Opisując funkcjonalizm, dodawała: *Dzieło sztuki może być tylko terenem eksperymentu plastycznego dającego mniej lub więcej przydatne rozwiązania formy dla utylitarnej realizacji funkcjonalizmu*⁵².

Nowe osiągnięcia nauki, jak przywoływana przez dymensjonizm teoria Einsteina czy geometria nieeuklidesowa, były tylko jednymi z wielu efektów rozwoju wiedzy o świecie, funkcjonowaniu przyrody i człowieka, które rewolucjonizowały teorie artystów i inspirowały twórców nie tylko sztuki abstrakcyjnej⁵³. Wspólnym mianownikiem dla wielu przedstawicieli nurtów awangardowych i abstrakcyjnych, ujawnionym też we wspomnianym manifestie Sirato, była powracająca nadzieja na stworzenie nowej (ulepszonej) rzeczywistości i nowego (ulepszego) człowieka. O ile racjonalna i scjentystyczna koncepcja *Kompozycji przestrzeni* wdrożona w rzeźbach Kobro pozostaje w tym kontekście całościową propozycją organizacji takiego nowego świata, o tyle u Sophie Taeuber-Arp najistotniejsze pozostaje badanie-laboratorium form plastycznych. Michel Seuphor, omawiając w słowniku abstrakcję geometryczną i nurt konstrukttywistyczny, pisze: *Wydaje mi się jednak, że tendencja konstruktywistyczna znalazła swoje najbogatsze osiągnięcie w obfitym dziele jakie Sophie Taeuber-Arp z cierpliwością komponowała w ciszy, w Zurichu, w Paryżu, przez trzydzieści lat*⁵⁴. Obie artystki, jak i najważniejszych przedstawicieli tendencji konstruktywistycznej w sztuce polskiej, łączył niewątpliwie projekt nowej sztuki jako sztuki abstrakcyjnej.



Katarzyna Kobro

Kompozycja przestrzenna (8) / Spatial Composition (8), ok. / ca. 1932 olej, metal / oil, metal, 10 x 24 x 15 cm

⁴⁹ K. Kobro, *Funkcjonalizm*, dz. cyt., s. 9-13.

⁵⁰ Jw., s. 12.

⁵¹ Jw., s. 13.

⁵² Jw., s. 12.

⁵³ Wpływ odkryć z zakresu szeroko rozumianego przyrodoznawstwa na sztukę awangardową został niedawno omówiony między innymi we współredagowanym przeze mnie w wydawnictwie: *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, red. A. Jach, P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.

⁵⁴ M. Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Fernand Hazan, Paris 1957, s. 58.

*Odkrywając formy i związki arytmetyczne wymiarów, jakie kryją się za zewnętrzną obudową każdej rzeczy, sztuka nowoczesna tworzy nową rzeczywistość bez przedmiotów. Technika, nauka i sztuka są abstrakcyjne w swojej istocie. Ich poszukiwania mają istotny cel: osiągnąć nowe poznanie*⁴². W swoim manifestie Sirato zrzeszał artystów, którzy badali to nowe poznanie w interesujących ich dziedzinach sztuki: literaturze, malarstwie, rzeźbie. Jak uważał: *Wielka Rewolucja formy, która narasta od początku naszego wieku, jest organicznym rezultatem fundamentalnej zmiany naszej koncepcji świata” oraz „Manifest to w gruncie rzeczy ogólne stwierdzenie, wydedukowane z dzieł niektórych zaawansowanych artystów*⁴³. Najbardziej progresywną okazała się rzeźba, która miała wykorzystywać czterowymiarową przestrzeń Minkowskiego i przechodzić od rzeźby klasycznej, przez rzeźbę pustą, otwartą, ruchomą, obiekty mechaniczne, po sztukę kosmiczną. Sensem dymensjonizmu miało być zniesienie zależności materii i uczynienie z człowieka ośrodka oraz podmiotu twórczości. Katarzyna Kobro, jako jedna z grona dwudziestu pięciu najważniejszych artystów wybranych przez Sirato, rozwinęła owe zagadnienia już znacznie wcześniej – w koncepcji *Kompozycji przestrzeni*.

Wspominana książka napisana wraz z mężem Władysławem Strzemińskim była przeniesieniem teorii unizmu w czwarty wymiar – odnosiła się bowiem do kompozycji dwuwymiarowych lub trójwymiarowych rozgrywających się w czasie. *Dzieło sztuki w ten sposób żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nie tylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu jego z rozmaitych stron. Rzeźbę i architekturę nie należy ujmować wyłącznie, jako rzecz statyczną, składającą się z 4 stron, odpowiednio zbudowanych, lecz przede wszystkim, jako proces przechodzenia jednej strony w drugą, jako czynność zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny, odbywający się w czasie*⁴⁴ – czytamy w ich publikacji. Strzemińscy odwrócili w ten sposób tradycyjną budowę rzeźby jako bryły. Rzeźba w *Kompozycji przestrzeni* staje się kształtowaniem przestrzeni – jest rzeźbą otwartą, która może rozwijać się w przestrzeni w sposób nieograniczony. Jako że przestrzeń jest wszędzie jednakowa – ciągła i równomierna – w myśl tej koncepcji także rzeźba winna być *wtopiona w całą nieskończoność przestrzeni*⁴⁵. Podstawową zasadą kompozycyjną jest więc równomierna i beźrodkowa budowa rzeźby. Tak powstała rzeźba unistyczna – kompozycja przestrzenna – która miała wszystkie części równoważnościowe, a jej modulem kompozycyjnym był rytm wynikający ze stosunku powtarzalnych form, za pomocą których dochodziło do kształtowania przestrzeni. Rytm miał w sposób nierozzerwalny wiązać i przestrzeń, i czas. Jego istotą było stworzenie równowagi przeciwieństw, dualizmu i dynamizmu, które były też wrogiem malarstwa unistycznego. Niewątpliwie *Kompozycje przestrzenne* były pokrewne *Kontrkonstrukjom* Theo van Doesburga, które z kolei legły u podstaw jego koncepcji architektury i wywodziły z jego koncepcji elementarizmu⁴⁶. [**zdj. 6**] Sama Kobro podkreślała tę zależność od neoplastycyzmu, doceniając przede wszystkim jego ekonomię formy: *Neoplastycyzm jest najdalej posuniętym uproszczeniem formy zgeometryzowanej. [...] Neoplastycyzm standaryzuje ruchy, układając czynności w najkrótszych liniach działania*⁴⁷. Podobnie jak w architekturze neoplastycznej, także w swoich *Kompozycjach przestrzennych* artystka posługiwała się jak najbardziej prostymi formami – płaszczyznami utrzymanymi w kolorach podstawowych: czerwonym, żółtym i niebieskim z wykorzystaniem „niekolorów” czarnego, szarego i bieli. Układ płaszczyzn był przy tym ściśle oparty na wyliczeniach matematycznych. Dbałość o zastosowanie konkretnej propozycji była bowiem wyznacznikiem równowagi i gwarantem powstania właściwego rytmu form i ich zjednoczenia z przestrzenią. Odrębną rolę odgrywał tu kolor – zastosowany arbitralnie, miał on jednak znaczenie jako czynnik wspomagający „dematerializację” rzeźby, element podkreślający stosunki poszczególnych płaszczyzn, a także czynnik wspierający organizację ruchu czasoprzestrzennego. Wzorując się na architekturze neoplastycznej, w tym prawdopodobnie na takich osiągnięciach jak budynek Aubette, którego wnętrze wspólnie zaprojektowali Theo van Doesburg, Hans Arp i Sophie Taeuber-Arp, Kobro przejęła koncepcję barwy jako elementu konstrukcyjnego, budującego przestrzeń.

W momencie zaaplikowania koncepcji *Kompozycji przestrzeni* do architektury, poszczególne formy stawały się w koncepcji Kobro organizatorami ruchu i funkcji, „prowadząc” niejako użytkownika: *Każdy kształt w tym rytmie czasoprzestrzennym przeznaczony jest do przyspieszenia lub zatrzymania człowieka (w miejscu spełniania funkcji), [...] każda część architektury powinna być skomponowana zgodnie z wymaganiami, jakie w danym miejscu stawia rytm organizowanych ruchów*⁴⁸.

Pierwsza *Kompozycja przestrzenna* Katarzyny Kobro powstała w 1925 roku. Kolejne powstawały aż do 1933 roku, kiedy to stworzona została ostatnia z nich, oznaczona numerem dziewiątym (numeracja dodana przez badaczy). Praca nad wykładnią teoretyczną nowej koncepcji rzeźby zbiegła się w czasie z powstaniem Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy *a.r.* i przystąpieniem artystki do *Abstraction-Création*, co w szczególny sposób świadczyło o chęci wprowadzenia jej w szerszy obieg.

⁴² H. Stażewski, bez tytułu [*L’homme nouveau...*], „Cercle et Carré” 1930, nr 1, s. nlb. [6].

⁴³ Ch. Sirato, *Manifest dymensjonistyczny*, dz. cyt., s. 169.

⁴⁴ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 52.

⁴⁵ Jw., s. 7.

⁴⁶ Związki twórczości Katarzyny Kobro i polskiej awangardy z De Stijl zostały szerzej omówione w publikacji: *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awngarda i design*, red. P.Kurc-Maj, A.Saciuk-Gąsowska, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017. Tekst Theo van Doesburga *Ku sztuce elementów* został opublikowany w „Praesens” 1928, nr1, s. 3.

⁴⁷ K. Kobro, *Funkcjonalizm*, „Forma” 1936, s. 11-12.

⁴⁸ K. Kobro, W. Strzemiński, bez tytułu [*Wskutek standaryzacji...*], „Komunikat grupy a.r.”, 1932, nr 2, s. nlb. [4].

Abstraction, construction, and the fourth dimension – Sophie Taeuber-Arp and Katarzyna Kobro

Paulina Kurc-Maj

It is arguable that Sophie Taeuber-Arp visited the Museum of Art in **Łódź** (then the J. & K. Bartoszewicz Municipal Museum of History and Art) in 1932.¹ As a member of the international artist group Abstraction Création, she had come to Poland thanks to the efforts of Jan Br ekowski, the Paris “envoy” of the avant-garde group *a.r.*. The International Collection of Modern Art that the group had been putting together since late 1920 opened for the first time at the **Ł d ** museum in February 1931 and was presented in a dedicated catalogue published in 1932. Three *Compositions* (two paintings and one drawing) by Taeuber-Arp were listed in the volume with their respective numbers: 65, 66, and 85.² One of them, an oil on canvas, is reproduced in the catalogue. But only one piece by Sophie Taeuber-Arp was exhibited at the inauguration of the Hall of Modern Art in February 1931³, while the other two arrived in the Museum only in summer that year.⁴ Two works can also be seen in the only photograph showing the collection on display, which was featured on the back cover of the catalogue. The works had been hung under a composition by Henryk Sta ewski, next to paintings by Vilmos Husz r and Jean Hélion. There are no traces of the Swiss artist’s visit to **Ł d ** in Polish archives, but if the visit took place, then it would have been Taeuber-Arp’s only opportunity to meet both the representatives of the a.r. group as well as the foremost proponents of the Polish avant-garde: Katarzyna Kobro and W adys aw Strzemi ski. Sophie Taeuber-Arp’s oeuvre was neither discussed nor reproduced in art periodicals published by the avant-garde circles in Poland. Still, if that meeting did indeed occur, it was important in its way, as it would have been one of the few direct artistic encounters between an artist from outside of Poland and the **Ł d ** couple, as they remained in the country and engaged with fellow artists by means of abundant correspondence and a network of avant-garde journals. Like Taeuber-Arp, both were members of Abstraction Création, having joined it shortly after the group had been founded in 1932. Additionally, Kobro was among the signatories of the 1936 *Manifeste Dimensioniste* written by Charles Sirato, where she was mentioned alongside Sophie Taeuber-Arp.⁵ Both the group’s eponymous periodical *Abstraction Création* as well as the *Manifeste Dimensioniste* establish a link between Tauber-Arp and the Polish milieu. They enable one to see modern art as it was conceived at the time: an art which expressed itself chiefly through abstraction and reliance on contemporary developments in theories of perception, which became singularly integrated in the concept of dimensionism. Although the actual presence of Taeuber-Arp’s work in the circles of the Polish avant-garde was negligible, the connection becomes more apparent when we look at the tensions between the significance of the concept of abstract art, the factors leading to its emergence, and the duties that modern art was expected to fulfil. It should also be noted that just like Katarzyna Kobro, Sophie Taeuber-Arp shared her creative activities with a partner, establishing a kind of artistic duet. However, while the oeuvre of Hans Arp, a representative of non-geometric abstraction was known in the circles of the Polish avant-garde, and its leading figure, W adys aw Strzemi ski, referred to the works of his Swiss colleague⁶, Katarzyna Kobro did not make any direct references to the art of Hans and Sophie-Taueber Arp. In order to understand the role of Arp in the avant-garde movement, including its Polish branch, and identify specific links with artists such as Strzemi ski, it is useful to consider the concept of organic structure, a theme that recurred in numerous works and laid the groundwork for the concept of functional art. To further elaborate, abstract art can be approached as a kind of total project, manifesting in the avant-garde vision of modern art, its sources, and objectives. An analysis of this broader community of ideas enables a comparison between the artistic thoughts of Sophie Tauber-Arp and the co-author of the most radical concept of modern sculpture, Katarzyna Kobro.

raczaj c

¹ Walburga Krupp: *Sophie Taeuber-Arp*, in: *Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp*, exhibition catalogue, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck, Contemporary Art Gallery Bunkier Sztuki, Cracow, 1999, p. 160.
² *Mi dzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej*, catalogue no. 2, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki J. & K. Bartoszewiczów,   d  1932, n p. [15 and 85]
³ Agreement on the transfer of deposit of the a.r. group to the Bartoszewicz Museum, 15 February 1931, State Archives in   d , Archive of the Department for Education and Culture, cat. no. 17089, p. 227.
⁴ Letter of Jan Br ekowski, 24 July 1931, State Archives in   d , Archive of the City of   d , Department for Education and Culture, cat. no. 17091.
⁵ *Katarzyna Kobro. W setn  rocznic  urodzin 1898-1951*(ed. by Zenobia Kranicka and Janina  adnowska), exhibition catalogue, Muzeum Sztuki w  odzi, Henry Moore Institute Leeds, 2. Edition,   d  2005, p. 166-169.
⁶ The significance of the figure of Hans Arp for the Polish avant-garde, as well as the links between his oeuvre and the work of W adys aw Strzemi ski have been discussed by this author more extensively in: Paulina Kurc-Maj: *By  bezpo rednim jak przyroda. Hans Arp, awangarda polska i naturocentryzm*, in: *A-geometria. Hans Arp i Polska* (ed. by Maike Steinkamp and Marta Smoli ska), exhibition catalogue, National Museum in Pozna , Pozna  2017, pp. 76 -137.

Abstraction

The formation of Abstraction Création in 1931 and the publication of the first issue of their periodical in 1932 coincided with the establishment of the International Collection of Modern Art in **Łódź**. Kobro and Strzemińskis’ contribution to the group is quite naturally associated with their notions of art, which responded to contemporary challenges. Such collaboration with the international avant-garde was also a reflection of what the **Łódź** artists saw to be a ceaseless “struggle” for the full recognition of modern art, something they strove for with particular intensity in 1932. In May of that year, Strzemiński received the City of Łódź Art Award, which drew backlash from the more conservative artists. Strzemiński himself was compelled to conclude that **Łódź is currently a place where the decisive battle for modern art is taking place**.⁷ Membership and consolidation of action among the different avant-garde groups in Poland and abroad was to break through with the message the new art sought to communicate. For Strzemiński and Kobro, modern art not only resonated with the times, but also shaped them, and abstraction was its principal tenet.

That novel paradigm appeared in Poland in the early 1920s, inaugurated in the *Exhibition of New Art* held in Vilnius in 1923 and in the formation of Blok—a group that brought together Cubists, Suprematists, and Constructivists—which emerged a year later. Blok’s first exhibitions and its magazine responded to the postulations of progressive art, articulated at the *International Congress of Progressive Artists* (May 1922, Düsseldorf) and the *Congress of the Constructivists and Dadaists* (September 1922, Weimar), which brought together numerous artists, including those from Poland.⁸ Artists affiliated with Futurism and Expressionism (particularly at the Düsseldorf event), representatives of Soviet Constructivism, Dutch Neoplasticism, and those who had begun their careers in Dada circles (e.g. Theo van Doesburg, Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp) participated in those congresses. Regardless of the individual participants’ initial artistic affiliation, the congresses held in Germany affirmed the creation of the international Constructivist avant-garde. Though many believed it had sprung from the Dadaist revolt, it aimed to establish an international network of modern art and, most of all, aspired to create a universal language of art. Hence the voices of El Lissitzky and Dutch Neoplasticists proved the most consequential. In his statement for the congress in Düsseldorf, later reprinted in *De Stijl*, El Lissitzky argued for an anti-individualistic art, for a departure from a *mystical conception of the world* in favour of universality, clarity, and reality.⁹ For Lissitzky, a proponent of Soviet Constructivism, which had developed after the Bolshevik revolution, such art would not be truly possible without social and political change. In his opinion, genuine progress in art could only be achieved in a society with an entirely new structure, whereby the fundamental change would consist in expanding the idea of art as a creative endeavour spanning various spheres of life. It was not without a reason that the educator, the engineer, and the worker were envisaged as the artist’s companions. At the same time, De Stijl advocated a less politically committed version of modern art, which relied chiefly on a new aesthetic conception.¹⁰ It would still have been universal, deriving its character from purely artistic expression, devoid of natural and individualistic components. As a result, the *International Congress of Progressive Artists* saw the proposal of the International Faction of Constructivists, which would adopt the following premises:

- a) Art is, in just the same way as science and technology, a method of organization which applies to the whole of life.*
- b) We insist that today art is no longer a dream set apart and in contrast to the realities of the world. Art must stop being just a way of dreaming cosmic secrets. Art is a universal and real expression of creative energy, which can be used to organize the progress of mankind; it is the tool of universal progress.*
- c) To achieve this reality we must fight, and to fight we must be organized. Only by doing so can the creative energy of mankind be liberated. In this way we can bridge the gap between the most grandiose theories and day-to-day survival.*¹¹

Abstract art would remain the foundation of the movement. Thus, Stephen Bann is justified in his claim that international Constructivism originated in *A Call for Elementarist Art*, signed in 1921 in Berlin by Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni, and Laszlo Moholy-Nagy, and published the same year in *De Stijl*.¹²

⁷ *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933* (collated and annotated by Andrzej Turowski), *Rocznik Historii Sztuki* 1973, vol. 9, letter 2 June 1932, p. 259.

⁸ Stephen Bann (ed): *The Tradition of Constructivism*, New York 1974, pp. 58–69.

⁹ El Lissitzky: *Statement of the Editors of “Vesh/Gegenstand/Objet”*, in: Bann 1974, p. 63.

¹⁰ *Statement by the Stijl Group*, in: Bann 1974, p. 64.

¹¹ *Statement by the International Faction of Constructivists*, in: Bann 1974, p. 69.

¹² Stephen Bann: *Introduction*, in: id. 1974, p. xxxii.

The principles developed in the early 1920s were shared by many abstractionists at the time. As Strzemiński observed, *modern plastic art does not imitate anything, does not pretend that the painting has a depth; it does not use dynamism to speak of something which happens without and does not shift the point of gravity to the phenomena of the external world*.¹³ The demand for a turn towards form and pure visual solutions is articulated clearly in *B=2*, an article introducing the theory of Unism, which Strzemiński published in *Blok* as early as 1924. *The direction of the development of plastic arts in the latter half of the 19th century and at the beginning of the 20th [century] may be summed up thus: to create a work of art as an organic plastic entity. This is the resultant of individual strivings*, writes the artist.¹⁴ The shift from aesthetics to principles of construction was vital to the Constructivist trends in Poland as well. In the September 1924 issue of *Blok*, the editors featured a programmatic article entitled *What is constructivism?*¹⁵ Modelled on the postulations of Theo van Doesburg and others, it declared the coming of a new art, no longer based on a new style and aesthetic considerations, but rather on structure, which determines the form. The new art rejects individualism and instead aligns itself with technological development and social issues. It is to be characterized by economy, objectivism, standardization, and order.

Nearly ten years later, the group *Cercle et Carré* established similar goals, only to be resumed by *Abstraction Création*, which succeeded it. Among a number of statements in the first issue of *Cercle et Carré*, there is a particularly eloquent one, formulated by Jan Brzękowski: *After twenty years of searching for new art, we are now in a period of stabilization, standardization which adheres to truly artistic values. The only means to achieve and preserve that stability is to maintain order and discipline imposed by the principles of artistic construction*.¹⁶ *Abstraction Création* proceeded in the same manner, although the ideas the group espoused were indeed very broad. Brzękowski remembered that it gathered chiefly those artists who *would transcend Cubism in the direction of what we call abstract art today. At the time, those were most often painters who gravitated towards Neoplasticism*.¹⁷ The preface to the first issue of *Abstraction Création* stated thus: *We believe that the assortment of greatly different works in this volume may be reconciled thanks to the idea shared by the entire non-objectivity, thus introducing the audience to the copious possibilities and vast scope of purely plastic art*.¹⁸

That first edition of the group’s periodical did not feature any reproductions of works by Katarzyna Kobro, but it did include the art of Sophie Taeuber-Arp. They are discussed by Michel Seuphor not by the artist herself. In subsequent issues, there are several more reproductions of work by Taeuber-Arp and Kobro, but only the latter contributed her own text—a response to the questionnaire published in the second issue from 1933.¹⁹ The five questions were concerned with references to the world of nature and technology, which the sculptor summed up well in her final answer: *Imitating a machine is as harmful as an attempt to imitate the animal world. Either is an obstacle in the pursuit of a purely plastic form*.²⁰ The radical abstraction promoted by *Abstraction Création* soon caused a rift. As early as 1934 Taeuber-Arp and her husband left the group, in a protest against August Herbin’s unyielding stance on the admissibility of somewhat figurative art as opposed to an exclusively non-objective paradig.²¹ Taeuber-Arp herself became the co-founder of a short lived magazine *plastique*, published in New York and Paris (1937-1939, five issues). The magazine was dedicated to abstract art and aimed to connect European and American artists, yet it does not mention the achievement of the **Łódź** artists. Thus, Kobro and Taeuber-Arp meet yet again, albeit only symbolically, as they signed Sirato’s *Manifeste Dimensioniste*. Significantly, dimensionism was also the central theme of the second edition of *plastique*, which was published in the summer of 1936.

The compositions by Sophie Taeuber-Arp that found their way into the **Łódź** collection were created in 1930 and 1931, and represent further forays into geometric abstraction, which the artist engaged with while working on the interiors of the Aubette complex in the late 1920s. At that time, Taeuber-Arp also collaborated with the group *Art Concret*, initiated by Theo van Doesburg, and *Cercle et Carré*, the abstractionist group founded in Paris at the initiative of Michel Seuphor.²² Soon after the group had formed in 1929, the a.r. group was established, while its representative, Jan Brzękowski, sounded out the milieu of abstractionists in France. Brzękowski’s foremost contact was Jean (Hans) Arp, whom he met through Max Ernst, but he also claimed to have been friends with Sophie Taeuber-Arp. He emphasized that the Arps showed great appreciation for Strzemiński and Kobro’s work. For instance, in his memoirs, Brzękowski recounts:

¹³ Władysław Strzemiński, Szymon Syrkus: *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, in: *Pisma* (ed. and commented by Zofia Baranowicz, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskich Akademii Nauk), Wrocław 1975, p. 62, reprint of the article published in: *Przegląd artystyczny*, 1928, no. 4, p. 5.

¹⁴ Władysław Strzemiński: *B=2*, in: *Blok* 8-9/1924, n. p. [18].

¹⁵ Mieczysła Szczuka, Teresa Żarnower: *Co to jest konstrukttywizm?*, in: *Blok. Kurier Bloku. Revue Internationale d’Avantgarde*, 6-7/1924, n. p. [3].

¹⁶ Jan Brzękowski: *untitled [Après un vingtaine...]*, in: *Cercle et Carré*, 1/1930, n. p. [4].

¹⁷ Jan Brzękowski: *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warsaw 1968, p. 93.

¹⁸ *Untitled [abstraction création art. non figuratif...]*, in: *abstraction création art non figuratif*, 1/1932, p. 1.

¹⁹ Katarzyna Kobro: *untitled [L’action de sculptor...]*, in: *Ibid.*, p. 27.

²⁰ Katarzyna Kobro: *untitled [Proces rzeźbienia...]*, transl. by M. Ujma, in: Łódź 2005, p. 170.

²¹ Carolyn Lanchner: *Sophie Taeuber-Arp: An Introduction*, in: *Sophie Tauber-Arp*, exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York 1981, p. 15.

²² Sabine Fehlemann, Sandor Kuthy, Greta Ströh: *Jahre intensiver und glücklicher Arbeit / Années d’un travail intense et heureux*, in: *Sophie Taeuber-Hans Arp. Künstlerpaare-Künstlerfreunde. Dialogues d’artistes – resonances* (ed. by Sandor Kuthy), exhibition catalogue, Kunstmuseum Bern, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Geneva 1988/89, p. 49.

*Sophie Taeuber-Arp was somewhat stiff when you first met her, but after the initial ice had been broken and a friendly rapport was established, she was capable of showing much warmth and cordiality. It seems to me that she took a genuine liking to me, and even when I needed a photograph of Ingeborg Held for the Bankruptcy of Professor Mueller, she actively helped me transform into the beautiful Dane: she made up my eyes, blackened the eyebrows, and even lent me her hat, which today seems a historical artefact fit for a museum, but then—worn daily—looked quite well on her head. With Sophie Taeuber-Arp I was, as with her husband, almost friends. [...] Arp and Sophie Taeuber-Arp displayed much interest in what was happening in Poland in terms of art: they were greatly appreciative of Strzemiński and Stażewski.*²³

However, the ephemeral Polish-French periodical *L’Art Contemporaine* published in Paris featured quite a few works by Hans Arp, while a composition by Sophie Taeuber-Arp appeared in it only once. In a discursive overview of new art, which offered an overview of dominant trends, Brzękowski situated Sophie’s oeuvre in the group whose underlying principle was construction. A painting thus classified relied on *pure plastic values, derived directly from imagination or, alternatively, from geometry*, where the *plastic component consisted in specific geometric form expressed in the most concrete relationships possible*.²⁴ Brzękowski continued: *The designation of abstract painting, denoting a severance of that painting from nature, may erroneously imply a conviction of abstraction of the latter in the domain of composition. In its manifestations, so-called abstract art represents a culmination of concreteness*.²⁵

Taeuber-Arp’s compositions from that period were limited to basic elements: circles and rectangles, which were a continuation of the vertical-horizontal network of rhythms seen in the designs for the Aubette. The artist strove to operate with strictly rudimentary forms, with pure abstraction, which has most likely led many researchers to cite the artist’s sister, who called her works “hyper-Calvinist”.²⁶ It was only in the second half of the 1930s that her works saw the emergence of forms derived from nature, which to some art historians were *organic in mood but largely or entirely geometric in form*.²⁷ Their definitive component is the curving and undulating line, with an interesting shift in the silhouette-like shapes that is likewise reflected in her reliefs that draw upon the geometry of flowers and shells. In the late 1930s and early 1940s, Taeuber-Arp also developed geometric-undulating linear compositions that referred directly to the rhythms of nature. To a certain extent, this turn from geometric and concrete abstraction towards organic, or even natural forms can be seen in Kobro’s work at the time. After a series of geometric, plane-oriented *Spatial Compositions*, the artist created the exceptional, formally organic *Spatial Composition 9* (1933) (Fig. 1), and the virtually abstract *Nude (5)* (now lost, ca. 1933-1935) reproduced in the fifth issue of *Abstraction-Création*, as well as *Seascapes* from 1934-1935 (Fig. 2). These inconsistencies are only apparent because, as both artists strove for an abstract art that would change modern culture; the non-geometric forms did not mean that they rejected the recurring prominent theories that originated in international constructivist circles on the exploration of plastic forms. That is why the organic forms were present in both artists’ works in the 1930s. They were also seen earlier in Kobro’s art, in her abstract sculptures (Fig. 3- 4), as well as in her cubistic *Nudes* (Fig. 5).

The year 1930 saw the publication of the only issue of Jean Hélion’s *Art Concret*, which was intended as a vehicle of the eponymous new art group. The publication featured a manifesto signed—among others—by Theo van Doesburg, calling for a universal art, thoroughly detached from forms encountered in nature, free from any imitation, lyricism, sentimentalism, or symbolism; an art that should instead consist of purely plastic elements, and use an anti-impressionistic mode, while the whole was to be constructed in a simple manner and read mainly in visual terms.²⁸ Importantly enough, concrete painting was not to be founded upon abstraction, but rather upon its quite specifically construed variant: abstraction from reality. As the artists clarified in their periodical: *the form of nature would be replaced with forms of art*.²⁹ Art should go even further than that, conveying intellectual values whose most concrete manifestations include line, colour, and plane, elements which are simultaneously the most universal. Thus, the creative process would become an intellectual rather than emotional one, taking advantage of construction as its chief tool. *We are painters who think and measure” and “work with mathematical data [...] as well as science*, wrote the proponents of concrete art.³⁰ The latter concept was undoubtedly an example of a radical trend rooted in the postulations of international Constructivism and abstract art. However, certain features of the new art, such as non-objectivity and rationalization did not always have to be reified in works that exclusively employed geometric forms, as the fundamental goals were akin to the aims stipulated in the very first appeals for the formation of an international avant-garde during the early 1920s.

²³ Jan Brzękowski: *Garść wspomnień o powstaniu łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej i o grupie „a.r.”*, in: *Grupa „a.r.”. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi* (ed. by Ryszard Stanisławski), exhibition catalogue, Museum of Art in Łódź, Łódź 1971, p. 15.

²⁴ Jan Brzękowski: *Kilometr 3*, in: *L’Art Contemporaine* 3/1930, p. 91f.

²⁵ Ibid.

²⁶ Agnieszka Lulińska: *Sophie Taeuber-Arp: „...a podróż trwa nadal...”*, in: Rolandseck 1999, p. 58.

²⁷ Lanchner 1981, p. 15.

²⁸ *Base de la peinture concrète*, in: *Art Concret* 1/1930, p.1.

²⁹ *Commentaires dur la base de la peinture concrète*, in: *ibid.*, p. 2.

³⁰ *Ibid.*, p. 3.

Primarily relying upon the complex manifestations of constructivist, abstract, non-objective, or concrete art, groups such as *Art Concret*, *Cercle et Carré* and *Abstraction Création*, or *a.r.* in Poland defied both the more traditional painting, in which echoes of Realism could still be heard, as well as Impressionism and Surrealism.³¹ Consequently, various artistic positions were assembled under one banner, whether they invoked rationalization and mathematics or drew on processes observed in nature, they nevertheless aspired to find an international language of art that would ultimately forge a new society and a new human, promoting social and moral progress on the way.³² The most radical concept of abstract art to have emerged within Polish avant-garde—Strzemiński’s theory of Unism and the theory of unistic sculpture described by the Strzemińskis in the book entitled *Composition of Space. Calculations of the Space-Time Rhythm* (1931)—was well in keeping with that broad circle of abstraction.³³ Criticism of Surrealism and promotion of the new art’s aspiration toward rationalism while offering a field for genuine experimentation that contributed to actual change was articulated both by Strzemiński, e.g. in his seminal article *Aspects of Reality*³⁴, and by Kobro, who did so in her texts and in her works—the peculiar prototypes of architecture of the future cities. The artist observes: *The spatial composition, in becoming architecture, organizes the rhythm of human movement in space. The rhythm of the movement of crowds and individuals. The spatial composition creates emotions deriving from the victory of the active forces of the human intellect over the current state of irrationality and chaos*.³⁵

Just like the artists attending the congresses in Germany in 1922, Kobro claimed that new art was an agent of change, as she asserted both in the above text and in her very last article: *The task of art. is co-operation in achieving the victory of higher forms in the organization of life*.³⁶

The Fourth Dimension

The activities of the Paris art groups dedicated to abstract art culminated in the spread of Charles Sirato’s *Manifeste Dimensioniste* in 1936. Sirato had plans to hold an exhibition and publish a periodical, but ultimately his undertakings went no further than the manifesto. Katarzyna Kobro was the only representative of the Polish art milieu and one of the few women—next to Sophie Taeuber-Arp and Sonia Delaunay—to sign the manifesto. Dimensionism was advocated as a movement of all disciplines of art, while the provenance of the designation itself is quite evident. In the manifesto, Sirato states explicitly that *Dimensionism also has its roots in the European Spirit’s ideas about Space-Time (which einstein’ theories had been spreading) – as much as in the latest technical data of our time*³⁷

Indeed, the idea of dimensionism very aptly demonstrated that the fermentation outside art, especially the development of the various fields of science, was one of the factors that even before World War I brought forth the conception of a thoroughly non-representational art that took hold almost instantly. In the essay entitled *Inventing Abstraction*, curator Leah Dickerman concludes that *the turn towards abstract art was due to a compounding of circumstances, whereby changes in human cognition played an important role*.³⁸ She cites Edmund Husserl, who questioned the objectivity of perception, Albert Einstein and his theory of relativity, as well as Ferdinand de Saussure’s observations on the arbitrariness of language. Dickerman therefore concludes that *the influence of these broad intellectual developments on the artists who would make abstract pictures not necessarily direct, though they often showed keen interest in such topics. But such shifts in the structure of thinking offer some sense of why, in the second decade of the twentieth century, it may have seemed plausible that images would no longer be naturally linked to the things in the world [...]*.³⁹

For the Polish avant-garde, the significance of recent scientific discoveries had been crucial to art long before dimensionism was conceived. Not only Blok and Praesens but also *a.r.*, the last group to be associated with Constructivist avant-garde in Poland, asserted that *the formulation of artistic hypotheses is aided by the analysis of art conducted from the standpoint of mechanics, optics, physics and chemistry, mathematics, biology*.⁴⁰ The revolutionary nature of the scientific discoveries that yielded a novel view of reality not only became a foundation for the new art and new culture, but it also seemed to herald the emergence of the new human, who would finally apprehend the essence of things. Henryk Stażewski, member of *a.r.* and the third Polish artist—along with Kobro and Strzemiński—associated with *Cercle et Carré* and *Abstraction Création*—astutely observed:

³¹ Gladis Fabre: *Introduction: “Paris 1930”, the State of the Situation*, in: *Arte Abstracto, arte concreto. Cercle et Carré 1930* (ed. by id.), exhibition catalogue, Institut Valencià d’Art Modern Centre Julio Gonzalez, Valencia 1990, pp. 379-382.

³² Gladis Fabre: *Cercle et Carré 1930*, in: *ibid.*, p. 383.

³³ Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński: *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Archive of the a.r. Group, vol. 2, [Łódź 1931].

³⁴ Władysław Strzemiński: *Aspekty rzeczywistości*, in: *Forma* 5/1936 (August), pp. 6-13.

³⁵ Katarzyna Kobro: *untitled [A sculpture...]*, transl. Jerzy Jarniewicz in: Łódź 2005, p. 163.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Charles Sirato: *Dimensionist manifesto*, transl. Sophie Lefèvre, in: Łódź 2005, p. 166.

³⁸ Leah Dickerman: *Inventing Abstraction*, in: *Inventing Abstraction 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* (ed. by id.), exhibition catalogue, Museum of Modern Art, New York, 2012, pp. 27-28.

³⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰ *Untitled [Masowy skok...]*, *Komunikat grupy a.r.*, No. 2, [1932], n. p. [2].

*The new human can see a world of pure objects. Detaching themselves from the practical perception of various phenomena, they arrive at direct seeing, without being distracted by the traditional ocular habits. Discovering forms and arithmetic relations between dimensions that are hidden beneath the external shell of each thing, modern art creates a new reality without things. Technology, science and art are abstract in their essence. Their explorations have an important goal: to attain new cognition.*⁴¹

Through his manifesto, Sirato sought to unite artists who put that new cognition to the test in their respective disciplines: literature, painting, and sculpture, as he believed that „The great formal Revolution which has been developing since the beginning of our century, is the organic result of the fundamental change experienced by our conception of the world” and that *the Manifesto is actually a general verification, derived from some of the advanced artists*.⁴² Sculpture proved the most progressive, in that it was expected to take advantage of Minkowski’s concept of four-dimensional space and transition from classical sculpture, through empty, open, or mobile forms and mechanical objects to cosmic art. Dimensionism sought to abolish the dependence on matter and make the human the centre and the subject of creative work.

Kobro, one of the twenty-five artist signed Siratos manifesto, had already elaborated on those issues much earlier in *The Composition of Space*. The book, written jointly with her husband Władysław Strzemiński, transposed the theory of *Unism* into the fourth dimension, as it referred to two- and three-dimensional compositions created over time. They argued that *The work of art therefore exists not only in space but also in time. Both sculpture and architecture should not be seen as static objects created by four discretely constructed sides but primarily as the process of the passage from one side to another, a function of the changes that happen when we move from one side to another, a spatial rhythm that occurs over time*.⁴³ Consequently, Strzemiński’s proposal effected a reversal of the traditional structure of sculpture construed as a solid. In *Composition of Space*, sculpture is tantamount to the shaping of space, it is an open entity capable of unfolding unrestrainedly in space. Given that space is homogeneous everywhere by virtue of being continuous and even, the conception envisioned sculpture as *melded with the whole infinite space*.⁴⁴ They therefore asserted that an even and centreless construction was the core compositional principle in sculpture. Therein lay the origin of the unistic sculpture—a *spatial composition*, the parts of which were equivalent, while its compositional module was based on the rhythm resulting from the ratio of repetitive forms, which helped to shape the space. The rhythm established an inseparable bond between space and time. The essence of unistic sculpture was to strike a balance between duality and dynamism. The latter were the enemies of unistic painting, which nevertheless stressed the importance of balance as well.

Undoubtedly, *Spatial Compositions* shared a number of features with *Counter Constructions* by Theo van Doesburg, which derived from his conception of elementarism and provided the foundation for his notions of architecture (Fig. 6).⁴⁵ Kobro herself emphasized the connection with Neoplasticism, and explicitly voiced her appreciation of its economy of form above all: *Neo-Plasticism simplifies geometric form in the highest degree.[...] Neo-Plasticism standardizes movement by distributing activities along the shortest lines of action*.⁴⁶ As in *Neoplasticist* architecture, Kobro employed the simplest of forms in her *Spatial Compositions*—planes in primary colours: red, yellow, and blue, with “non-colours” of black, grey and white used as well. The system of planes was based strictly on mathematical calculations. The application of a specific proportion helped to establish the balance and guarantee the creation of a proper rhythm of forms and their unification with space. Arbitrarily applied, colour played a distinct role, but it was an important factor contributing to the “dematerialization” of sculpture, an element which underscored the relationships between particular planes and expedited a spatio-temporal flow. Drawing from the example of *Neoplasticist* architecture, and most likely including such achievements as the Aubette complex, whose interiors had been designed by van Doesburg, Arp and Taeuber-Arp, Kobro adopted the concept of colour as a structural building block of space.

Once the concepts of *Composition of Space* had been applied to architecture, Kobro believed that the forms come to organize movement and function, in effect “guiding” the user: *In that spatio-temporal rhythm, each shape is intended to accelerate or arrest human movement (where a function is performed) [...] each element of architecture should be composed in accordance with the requirements posed in a given location by the rhythm of organized movements*.⁴⁷

Kobro created her first *Spatial Composition* in 1925 and continued to produce them until 1933, when she concluded the series with the number 9 (the numbering was added by researchers later). Her work on the theoretical interpretation of a novel conception of sculpture coincided with the establishment of the International Collection of Modern Art at the initiative of the *a.r.* group, and the artist’s commitment to *Abstraction Création*, which eloquently attested to the desire to disseminate her ideas about sculpture more widely. In *Functionalism*, which Kobro published in 1936 as one of her final articles, the idea of *Composition of Space* was expounded as a specific mode of working with plastic forms—architecture in particular—which shared numerous characteristics with scientific methodology.⁴⁸

The characteristics advocated by international Constructivism, such as usefulness, economy and plan-driven consistency were now to serve a clearly defined purpose, namely the creation of functional art. According to Kobro, organization was the chief task of functionalism: *Functionalism studies distinct moments in the course of daily life. It is concerned to simplify and to order those moments so that a resulting whole could make life easier*.⁴⁹ This was no mean undertaking, considering that by organizing human surroundings, it would also organize one’s life and psyche. *Functionalism is the sum total of the potential inherent in several areas of contemporary culture*⁵⁰, she added. However, while *Composition of Space* included colour illustrations of interior designs developed by Strzemiński and Stażewski, those made by Kobro are not nearly as well known. Surviving reproductions show a competition design for a smoking room created with Strzemiński in 1928, and interiors the artist co-designed with the Praesens group for the Ministry of Treasury Pavilion at the General Polish Exhibition in 1929. This leaves only one example of the translation of the *Composition of Space* into architecture: *Design for Functional Nursery* [1932-1934], known from two reproductions of the mock-up.

The architectural solutions applied there had their prototype in *Spatial Composition (8)* from 1932 (Fig. 7) which, later transformed into a nursery building, epitomized the ideal of modern construction—divided by planes and extensively glazed, it was austere and super-individual, efficiently organizing human surroundings. Simultaneously, Kobro stressed the experimental nature of artistic work, remarking with regard to functionalism that *a work of art. can only be the field of plastic experimentation which yields formal solutions that are useful from the point of view of the utilitarian realization of Functionalism*.⁵¹

The *Manifeste Dimensioniste* cited new achievements in science, such as Einstein’s theory and non-Euclidean geometry. These and many other advancements in knowledge of the world, nature and human beings revolutionized theories of art and inspired artists, abstract or otherwise.⁵² For many advocates of avant-garde and abstract currents, the common denominator was the recurring hope for a new (improved) reality and the new (improved) human being. The idea was also echoed in Sirato’s manifesto. The rational and scientific idea of *Composition of Space* reified in Kobro’s sculptures remains a comprehensive proposal of prototypical organization of the new world. In contrast, in-depth study in the laboratory of plastic forms appear to have been Sophie Taeuber-Arp’s primary concern. Discussing geometric abstraction and the Constructivist current in his *Dictionary of Abstract Painting*, Michel Seuphor writes: *I believe, however, that nowhere else did the Constructivist trend come to fuller fruition than in the abundant oeuvre that Sophie Taeuber-Arp patiently composed in quietude in Zurich and Paris, over a span of thirty years*.⁵³ Without a doubt, both women artists, as well as the most eminent representatives of constructivism in Polish art, shared actively in the project for a new abstract art.

⁴¹ Henryk Stażewski: *untitled [L’homme nouveau...]*, in: *Cercle et Carré* 1/1930, n. p. [6].

⁴² Charles Sirato: *Dimensionist manifesto*, in: Łódź 2005, p. 167.

⁴³ Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński: *Composing Space/Calculating Space-Time Rhythms* (transl. Ania Soliman), in: *October* 156/2016 (Spring), p. 37.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵ Connections between the art of Katarzyna Kobro as well as the Polish avantgarde and De Stijl were discussed in depth in *Organizers of Life. De Stijl, the Polish Avant-garde and Design* (ed. Paulina Kurc-Maj and Anna Saciuk-Gąsowska), exhibiton catalogue, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017. See also Theo van Doesburg: *Ku sztuce elementów* [Towards the Art of Elements], in: *Praesens* 1/1928, p. 3.

⁴⁶ Katarzyna Kobro: *Functionalism*, transl. Piotr Szymar, in: Łódź 2005, p. 160.

⁴⁷ [Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński]: *Untitled [Wskutek standaryzacji...]*, in: *Komunikat grupy a.r.*, No. 2, [1932], n. p. [4].

⁴⁸ Kobro 1936, p. 9-13.

⁴⁹ Katarzyna Kobro: *Functionalism*, transl. Piotr Szymar, in: Łódź 2005, p. 160.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² The impact of discoveries in broadly understood natural science on art has been recently discussed in a volume in which I contributed as co-editor: *Superorganism. The Avant-garde and the Experience of Nature* (ed. by id. And Aleksandra Jach), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.

⁵³ Michel Seuphor: *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris 1957, p. 58.

Sophie
Taeuber-



Arp

Jesteśmy zmuszeni przyjąć – wbrew klasycznej tezie – że Przestrzeń i Czas nie stanowią już kategorii odrębnych, lecz zgodnie z ujęciem nieeuklidesowym stają się spójnymi wymiarami, podczas gdy wszelkie dawne granice sztuk zanikają.

Ta nowa ideologia spowodowała prawdziwe trzęsienie ziemi, które wywołało osunięcie się nawarstwień konwencjonalnego ustroju sztuki. Zespół tychże zjawisk pragniemy określić mianem „DYMENSIJONIZMU”.

Tendencja lub Zasada Dymensjonizmu. Formuła: „N + 1” (Formuła odkryta w obrębie teorii Planizmu a następnie uogólniona, poprzez sprowadzenie pozornie najbardziej chaotycznych i niewytłumaczalnych manifestacji artystycznych naszej epoki do uniwersalnego prawidła)

PORUSZONE NOWĄ KONCEPCJĄ ŚWIATA, SZTUKI WE WSPÓLNYM FERMENCIE (Wzajemne Przenikanie się Sztuk) OŻYWIŁY SIĘ I KAŻDA Z NICH ROZWINĘŁA SIĘ WRAZ Z NOWYM WYMIAREM.

KAŻDA Z NICH ZNALAZŁA FORMĘ EKSPRESJI WŁAŚCIWĄ DODATKOWEMU WYMIAROWI, UJAWNIAJĄC WAŻKIE NASTĘPSTWA DUCHOWE TEJ FUNDAMENTALNEJ PRZEMIANY

Charles Sirató, Manifest Dymensjonistyczny, Paryż 1936

We have to admit – in opposition to the old argument – that Space and Time are no longer different categories, but, according to the non-Euclidian conception, they are coherent dimensions – in this way, all the former limits and frontiers of arts disappear.

This new ideology has provoked in the conventional system of the Arts a real earthquake followed by a landslide. As a whole we call these phenomena „DIMENSIONISM”

Tendency or Principle of Dimensionism. Formula: “N+1” (this formula was first discovered within the Planism theory and became general, by reducing to a common law manifestation which seems to be the most chaotic an inexplicable in this era of Art).

ANIMATED BY A NEW CONCEPTION OF THE WORLD, THE ARTS, IN A COLLECTIVE FERMENTATION (Interpretation of the arts) STARTED MOVING AND EACH OF THEM HAS EVOLVED WITH A NEW DIMENSION.

EACH OF THEM HAS FOUND A TYPE OF EXPRESSION INHERENT IN THIS SUPPLEMENTARY DIMENSION BY OBJECTIVISING THE HEAVY SPIRITUAL CONSEQUENCES OF SUCH A FUNDAMENTAL CHANGE

Charles Sirató, Manifeste Dimensioniste, Paris 1936



Jej twórczość jest również świadectwem poszukiwania czystej prawdy. W jej przypadku, kreatywna praca wyobraźni nie polegała na akumulacji motywów lecz na ich sukcesywnym redukowaniu; krok po kroku dotarła do nagiej linii, do zestawu czystych form, z których wydobywała plastyczny rytm swoich obrazów. Nigdzie indziej twórcze pragnienie nie wyraża się równie szczerze, jak w jej dorobku. To poszukiwanie architektonicznej równowagi w totalnej abstrakcji form stanowiło prawdziwy sens jej dzieł, prawdziwy wyraz jej jestestwa.

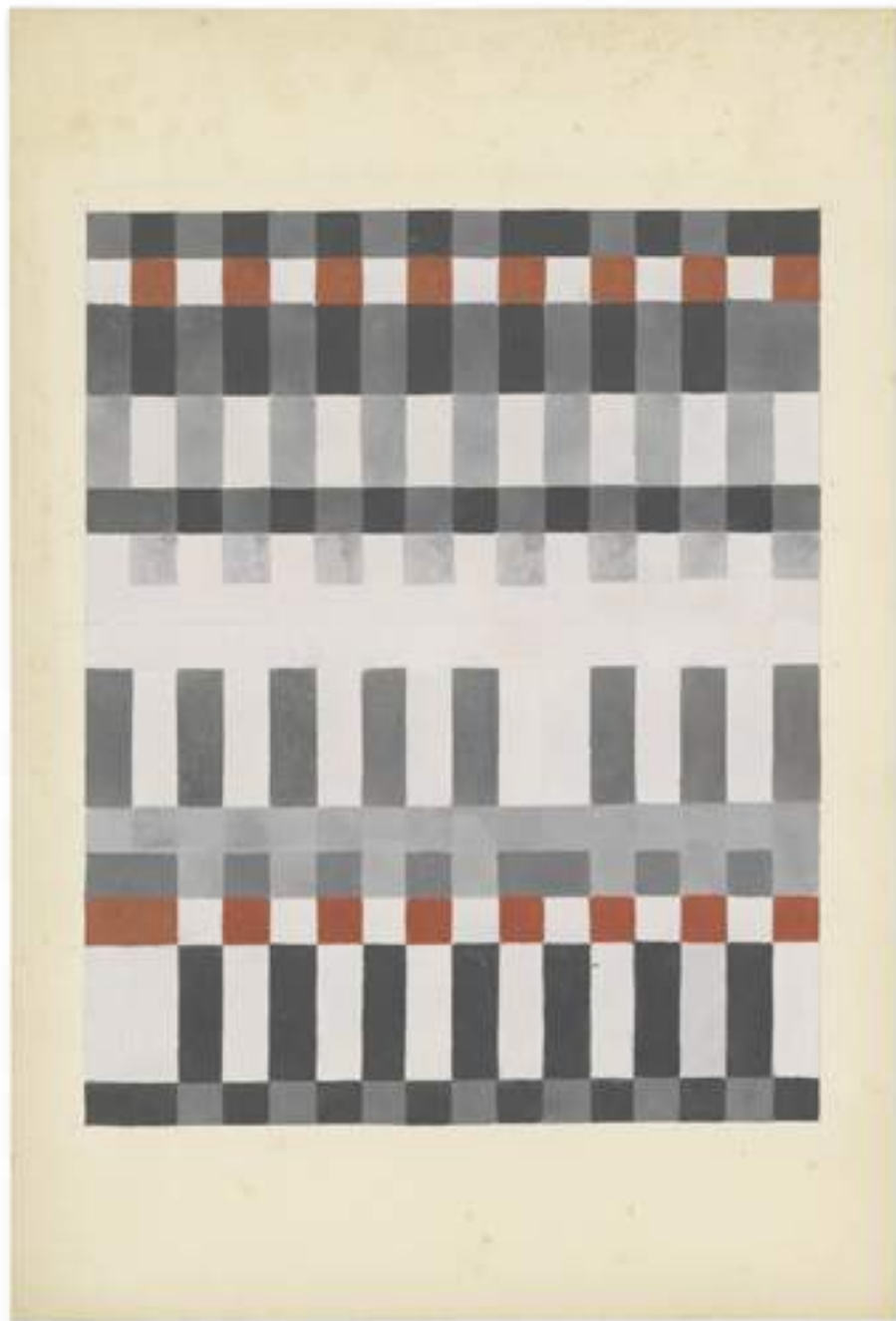
Gabrielle Buffet-Picabia, 1943

Her works are testament to that search for pure truth. The imaginative work of creation in her involved, not accumulating motifs, but rather progressively paring down, which gradually brought her face to face with a bare line or a set of pure forms from which she derived the visual rhythms for a painting. Creative desire was never sincerer than in her work. The search for architectural balance within total abstraction of forms was the real sense of her work, the true expression of her being.

Gabrielle Buffet-Picabia, 1943



Sophie Taeuber-Arp
Kompozycja z niosącym naczyniem / Composition with a Vase Carrier, 1928
ołówek, gwasz na kartonie / pencil, gouache on cardboard / 29.1 x 22.7 cm



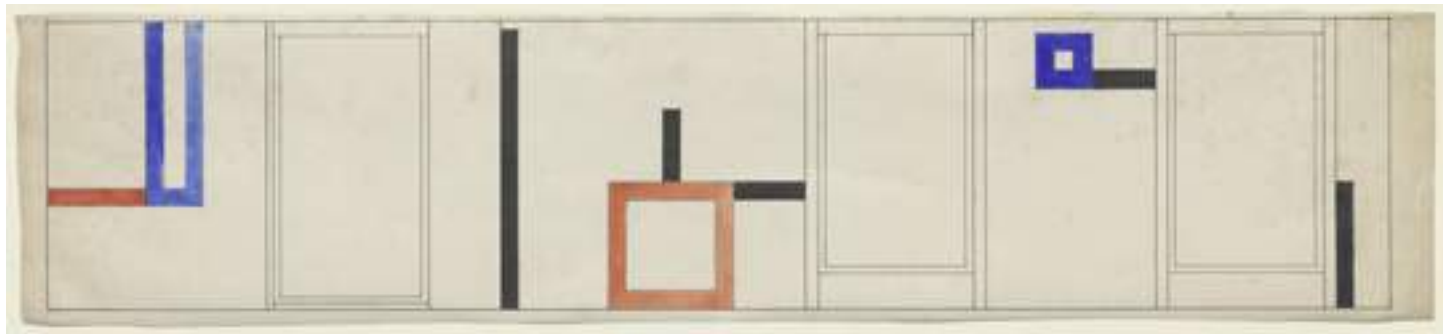
Sophie Taeuber-Arp

Kompozycja wertykalno-horyzontalna / Vertical-Horizontal Composition, 1926 – 1927
ołówek, gwasz na kartonie / pencil, gouache on paper / 43 x 29.1 cm



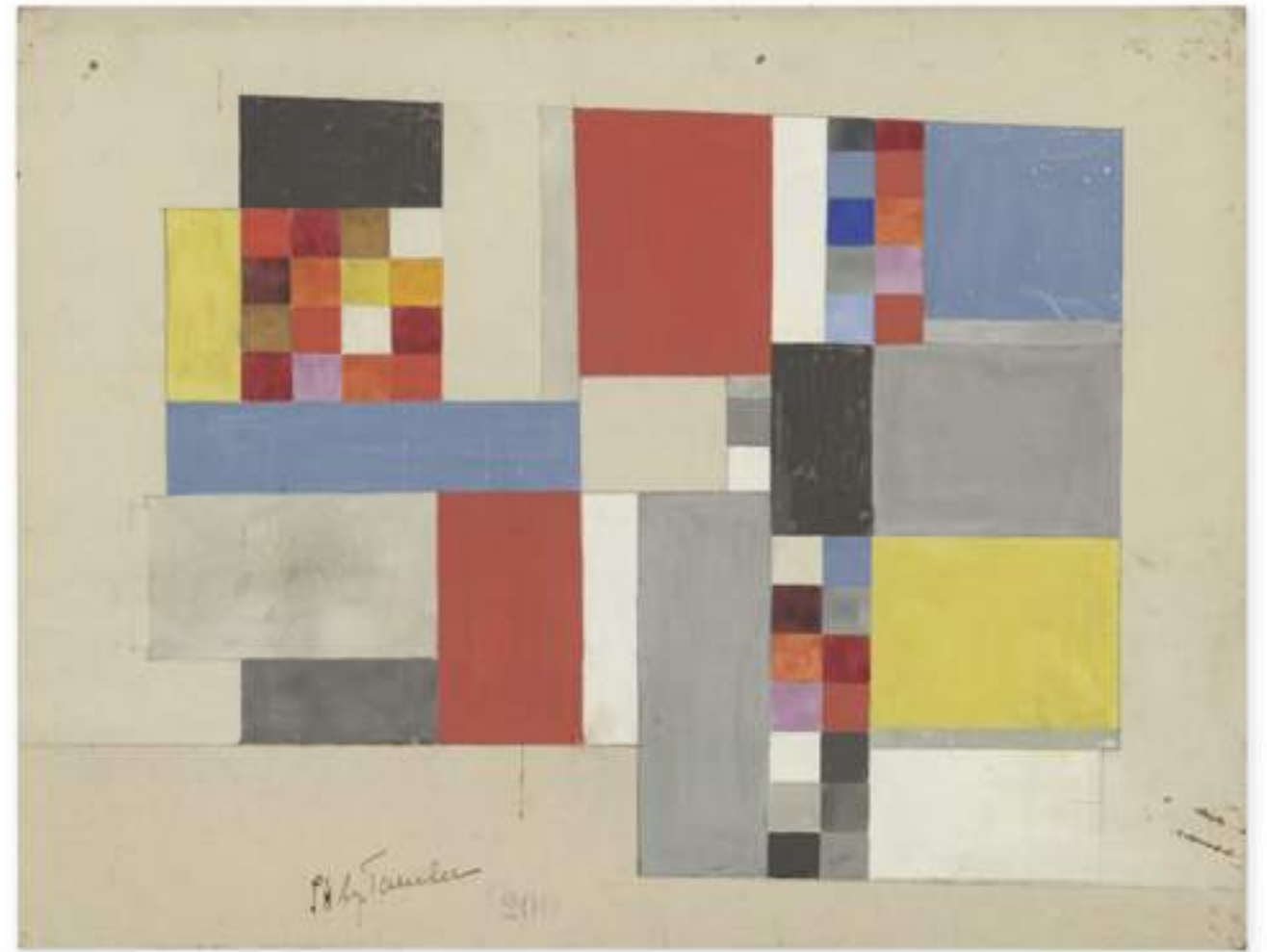
Sophie Taeuber - Arp

Kompozycja wertykalno-horyzontalna / Vertical-Horizontal Composition, 1927
ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper / 34.9 x 25.9 cm



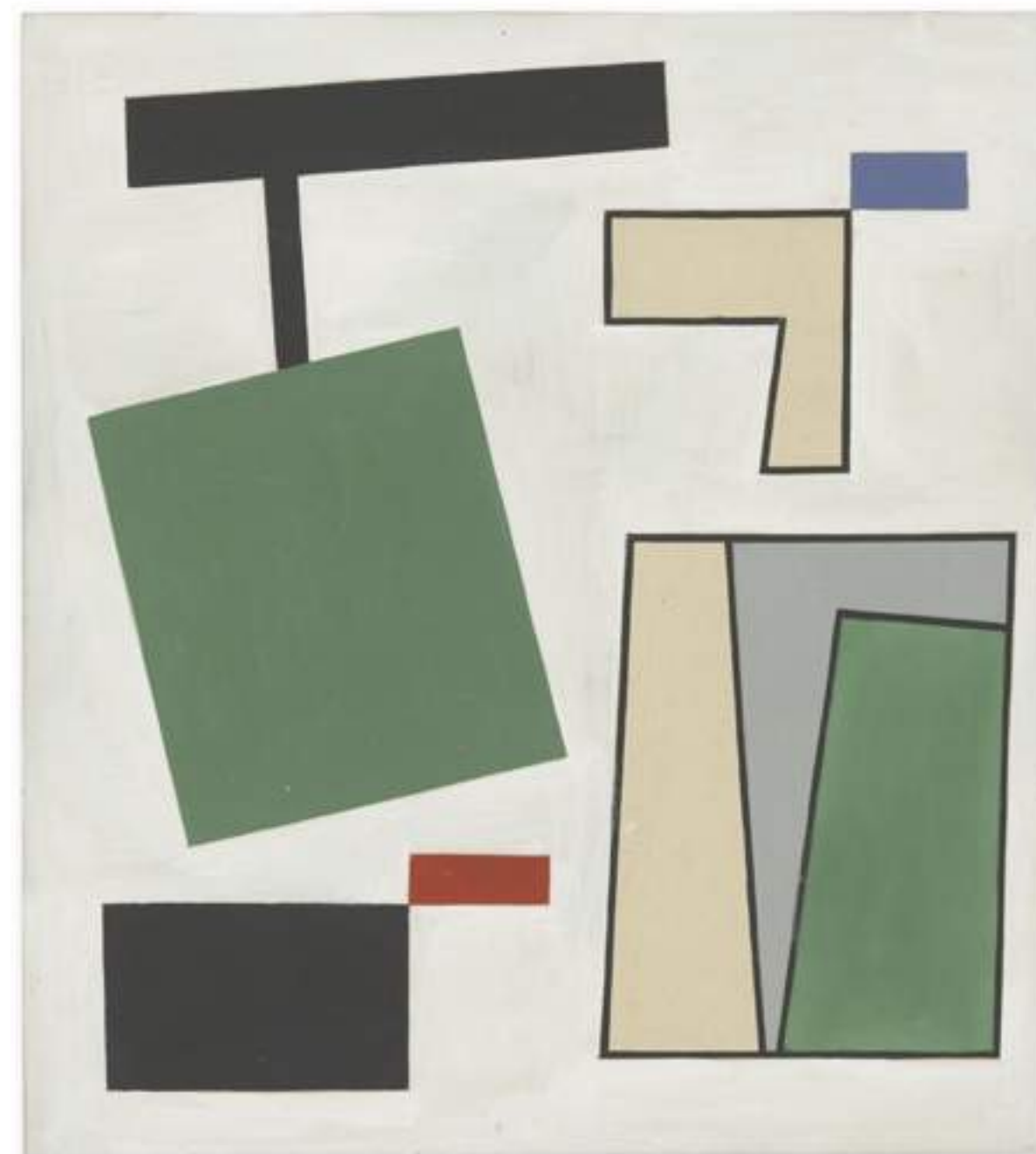
Sophie Taeuber-Arp

Projekt do Aubette / Design for the Aubette, 1927
akwarela i tusz na papierze / watercolour and ink on paper, 17.4 x 79 cm



Sophie Taeuber-Arp

Plan Aubette 200 / Layout for the Aubette 200, 1927
ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper, 24.4 x 31.8 cm



Sophie Taeuber-Arp

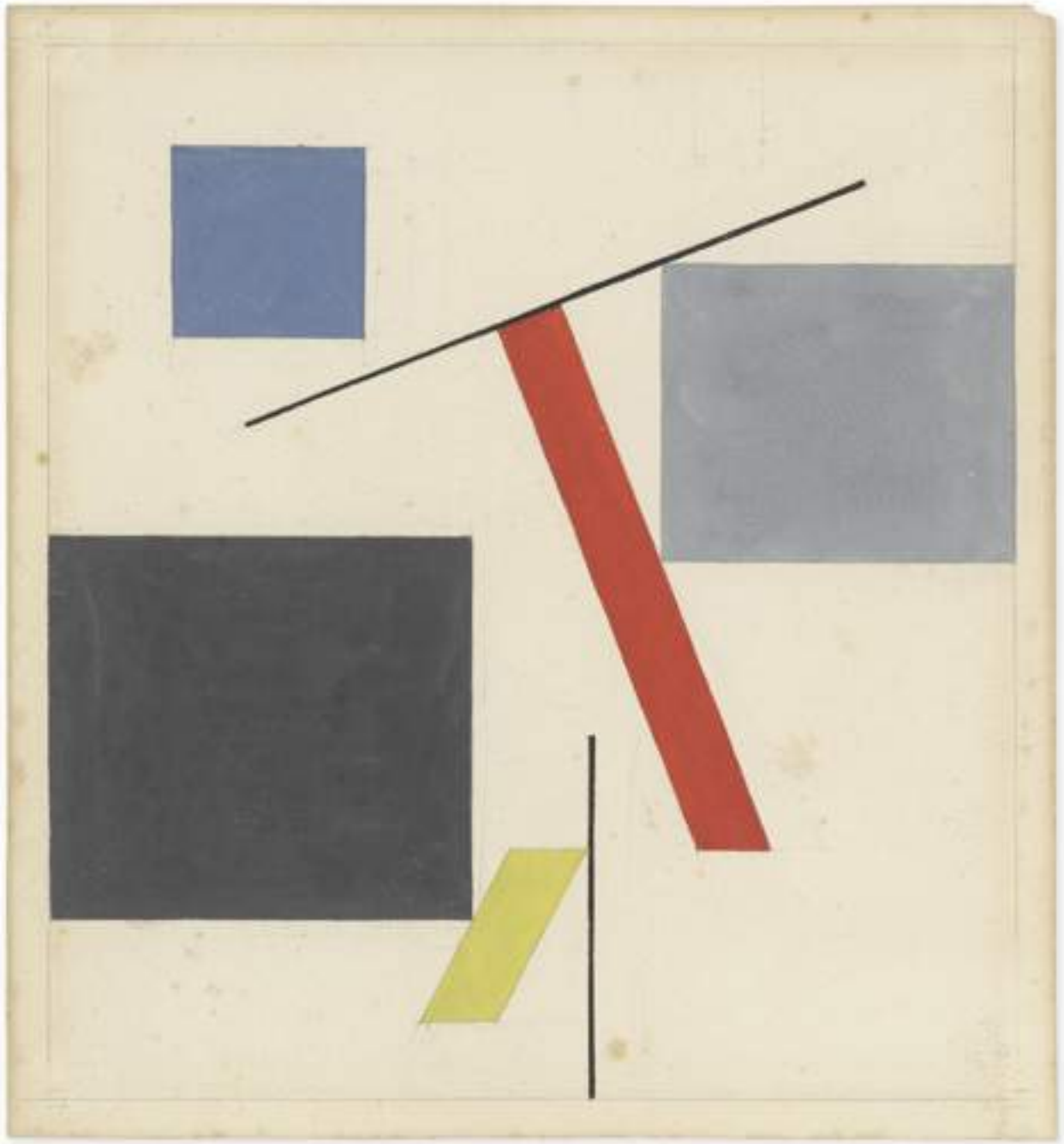
Formy bezosiowe / Disaxised Forms, 1928
ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper / 28.9 x 25.9 cm

W ten sposób owe nieliczne formy zdają się istnieć w izolacji tudzież powtarzać się, i poprzez aliterację – czy też raczej intonację, bowiem mówią swym odrębnym głosem – tworzą najbardziej zwięzły z języków prowadzący się do maksymy, do pojedynczej zapisanej telegraficznym skrótem frazy: Koło + trójkąt + trójkąt + kwadrat – stop

Anatole Jakovsky, 1934

The forms, rare, thus seem to be isolated or repeated, and they create by means of alliteration—or rather intonation, for they have a distinct voice—the most concise language that exists: a maxim; a single, telegraphically recorded sentence: Circle + triangle + triangle + square – stop.

Anatole Jakovski, 1934



Sophie Taeuber-Arp

Równowaga / Equilibrium, 1932
ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper / 27.9 x 25.8 cm



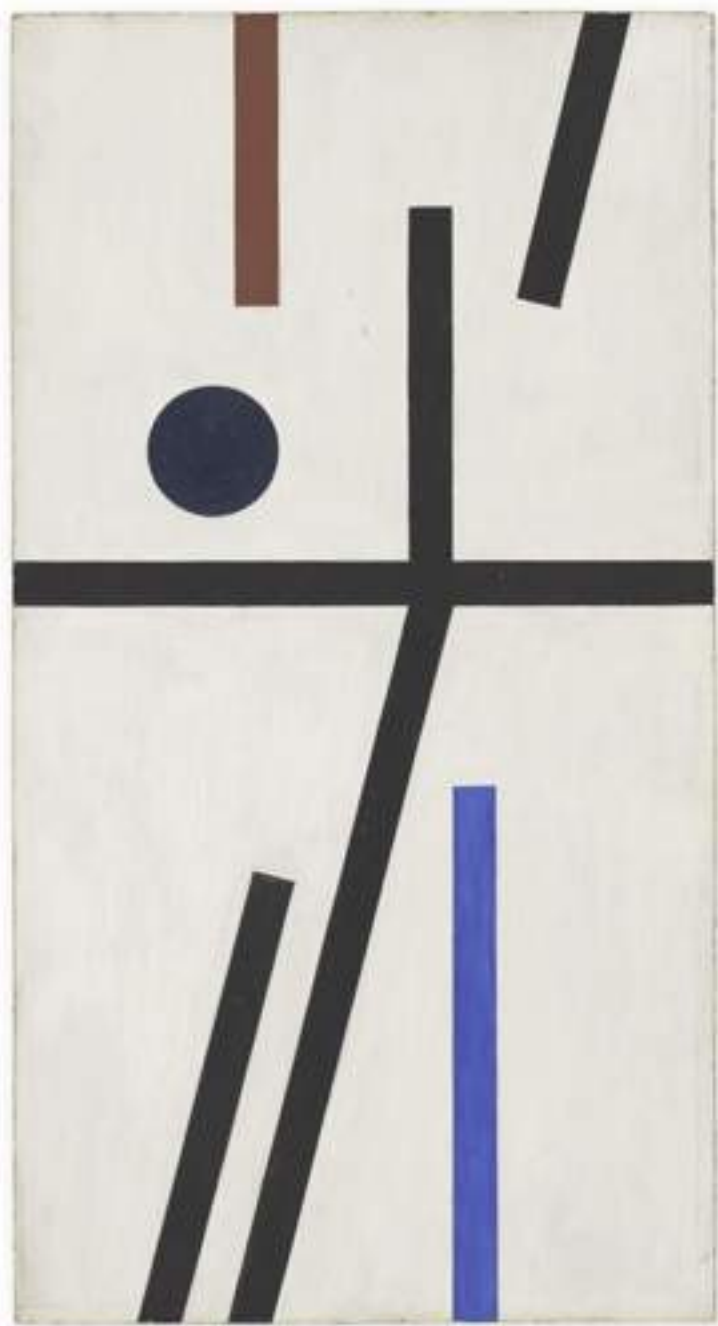
Sophie Taeuber-Arp

Cztery przestrzenie ze złamanym, niebieskim krzyżem / Four Spaces With a Broken Blue Cross, 1932
ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper / 36.8 x 27.5 cm



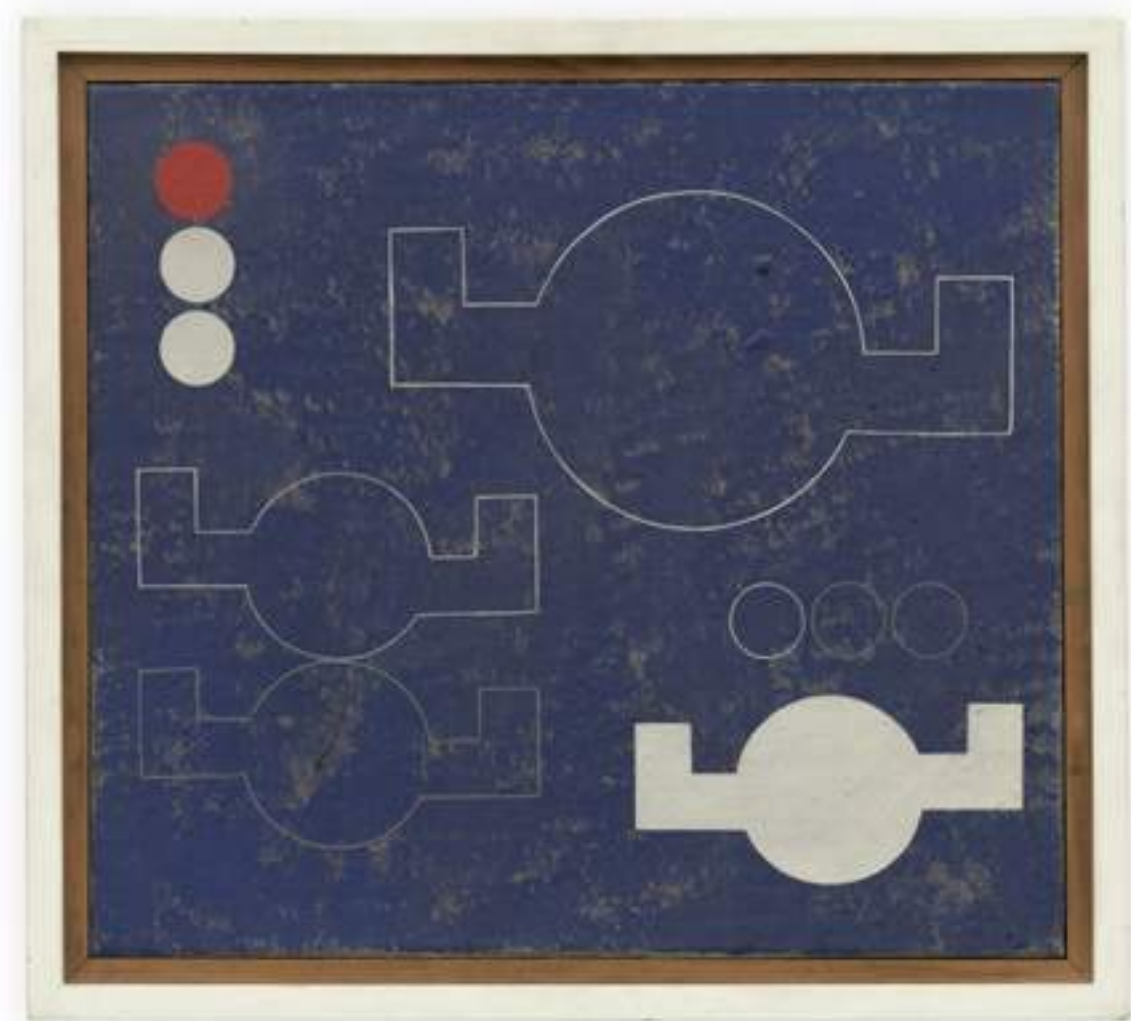
Sophie Taeuber-Arp

Wycinki kół, koła i linie / Segments of Circles, Circles and Lines, 1932
ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper / 35 x 25.9 cm



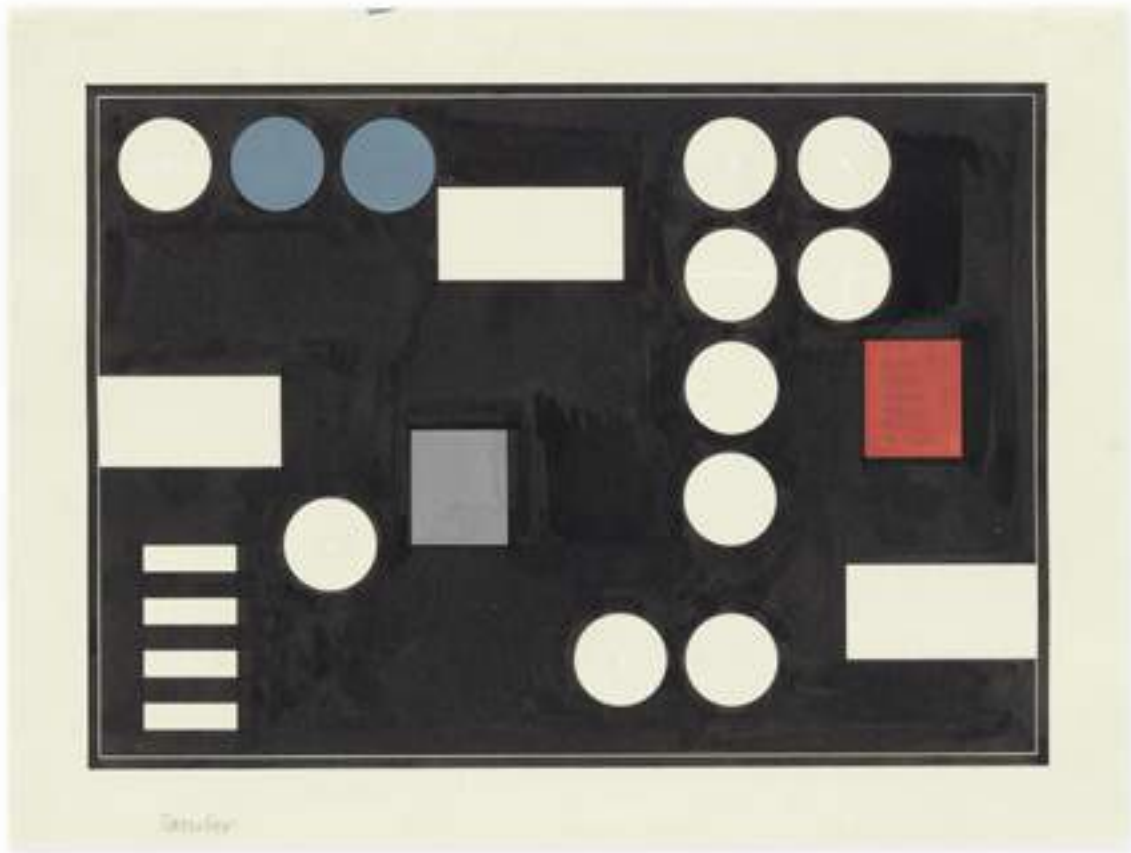
Sophie Taeuber-Arp

Rozbity krzyż. Kompozycja wertykalna / Broken Cross. Vertical Composition, 1932
olej na tekturze / oil on cardboard, 51.5 x 27.6 cm



Sophie Taeuber-Arp

Kompozycja z okręgami i kołami o zagiętych ramionach
Composition with Linear and Planar Circles with Angular Arms, 1930
olej na płótnie / oil on canvas, 45.3 x 50.5 cm



Porządek powstały w obrębie zbioru najprostszych, jednorodnych bytów: pośród wielobarwnych punktów, w rozmaicie zestawionych ze sobą grupach. Jednak to nie tylko owe grupy, które wyłaniają się i łączą w jednomyślnym ruchu, ale również przestrzeń, jaką sobą wypełniają, ich wzajemna bliskość i oddalenie – czysta, klarowna przestrzeń w której wszystko się rozgrywa.

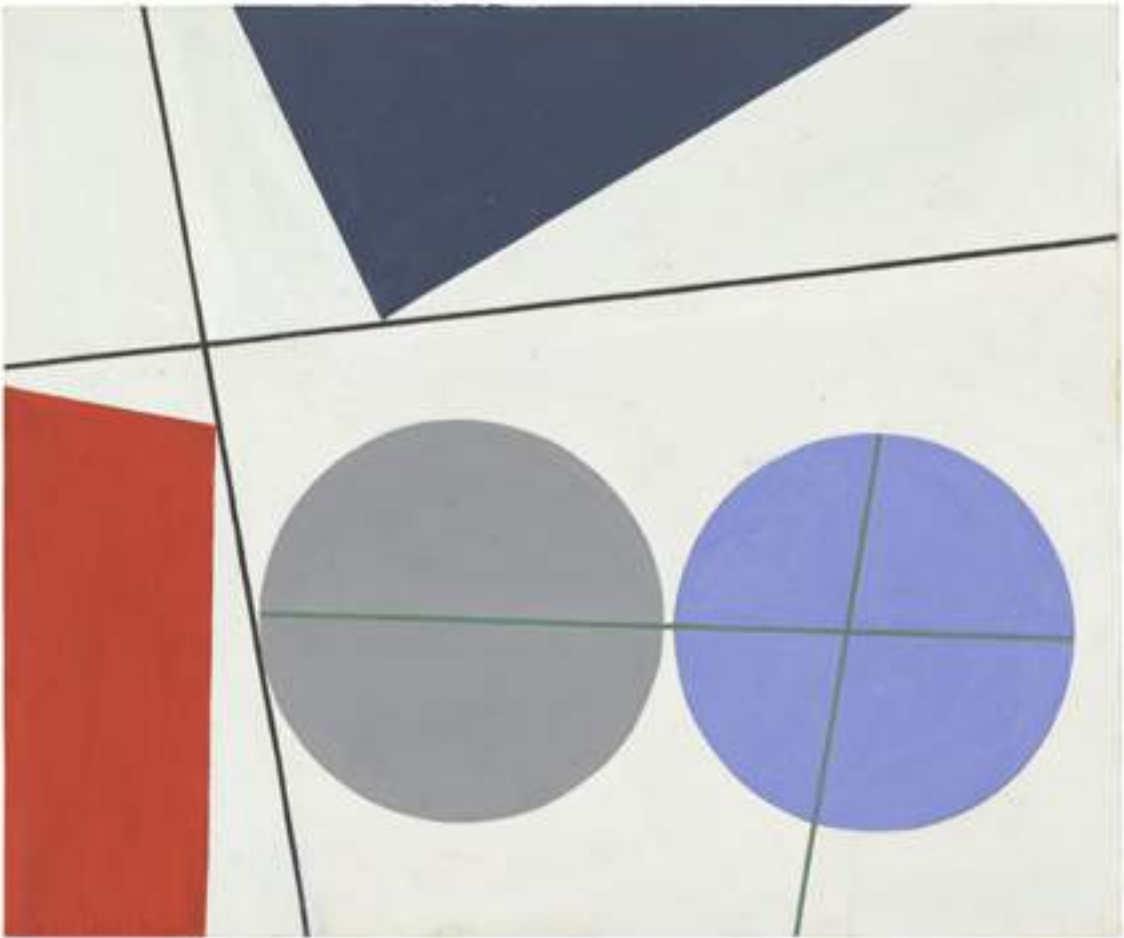
Max Bill, 1943

An order within a group of the simplest, uniform entities: within dots of different colors, groups in different compositions. But it is not only the groups, which arise and move in concert, it is also the space that they fill, their proximity to one another and their distance, it is the pure, clear space, in which the episode unfolds.

Max Bill, 1943

Sophie Taeuber-Arp

Bez tytułu (Kompozycja z prostokątami i kołami)
Untitled (Composition with Rectangles and Circles), 1931
 ołówek, atrament, gwasz na papierze / pencil, ink, gouache on paper, 20.5 x 27.4 cm



Sophie Taeuber-Arp

Dwa koła, dwie płaszczyzny i linie / Two Circles, Two Planes and Lines, 1931
 ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper, 25 x 30 cm

Przez swoją trzeźwą sensowność, przez milczenie i jednostkową samowystarczalność, formy te zachęcają rękę – o ile jest wprawna – by czyniła pożytek z właściwej sobie mowy, która nierzadko jest zaledwie szeptem; jednak równie często szept ten jest bardziej wyrazisty, bardziej sugestywny i przekonujący niż okazjonalne erupcje wypowiedzianej głośno frazy.

Aby osiąść mistrzostwo „niemych” form, trzeba być obdarzonym wyrafinowanym poczuciem miary, potrafić dobrać formy jako takie polegając na relacjach ich trzech wymiarów, na ich proporcjach, ich wysokościach, głębi, kombinacjach, i sposobie w jaki współuczestniczą w tworzeniu. Jednym słowem należy posiadać wyczucie kompozycji.

Wassily Kandinsky, 1943

The forms, by their sobriety, their silence, their way of being sufficient unto themselves, invite the hand, if it is dextrous, to use its own unique language, which is often only a whisper. Very often too, however, the whisper is more expressive, more convincing, more persuasive that the ‘loud voice’ that lets itself burst out here and there.

In order to have mastery of „mute” forms, one must be endowed with a refined sense of measure, know how to select the forms themselves, according to the relationship of their three dimensions, according to their proportions, their height, their depth, their combinations, their way of contributing to a whole. In a word, one must have a sense of composition.

Wassily Kandinsky, 1943



Sophie Taeuber-Arp

Muszle i kwiaty / Shells and Flowers, 1938
drewno / wood, 59 (średnica/diameter) x 8.1 cm



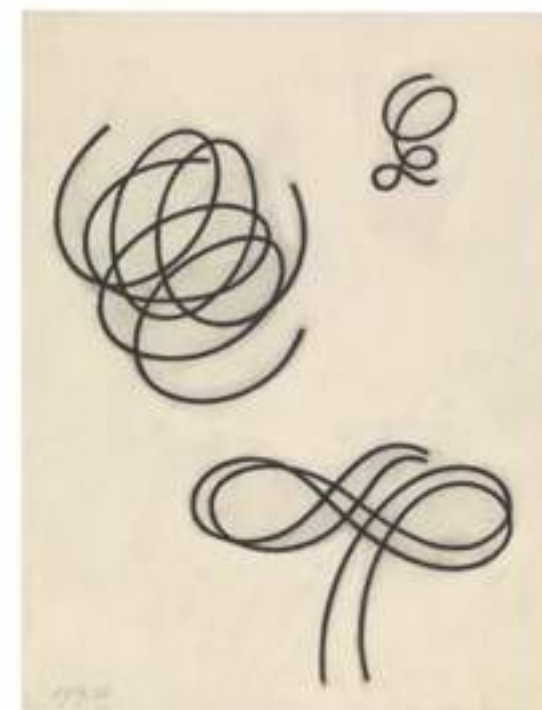
Sophie Taeuber-Arp

Kompozycja w kole, z wolutami / Composition in a Circle with Volutes, 1938
ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper, 34.9 x 25.9 cm



Sophie Taeuber-Arp

Muszla / Shell, 1937
kredka, papier / coloured pencil, paper, 32.3 x 24.1 cm



Sophie Taeuber-Arp

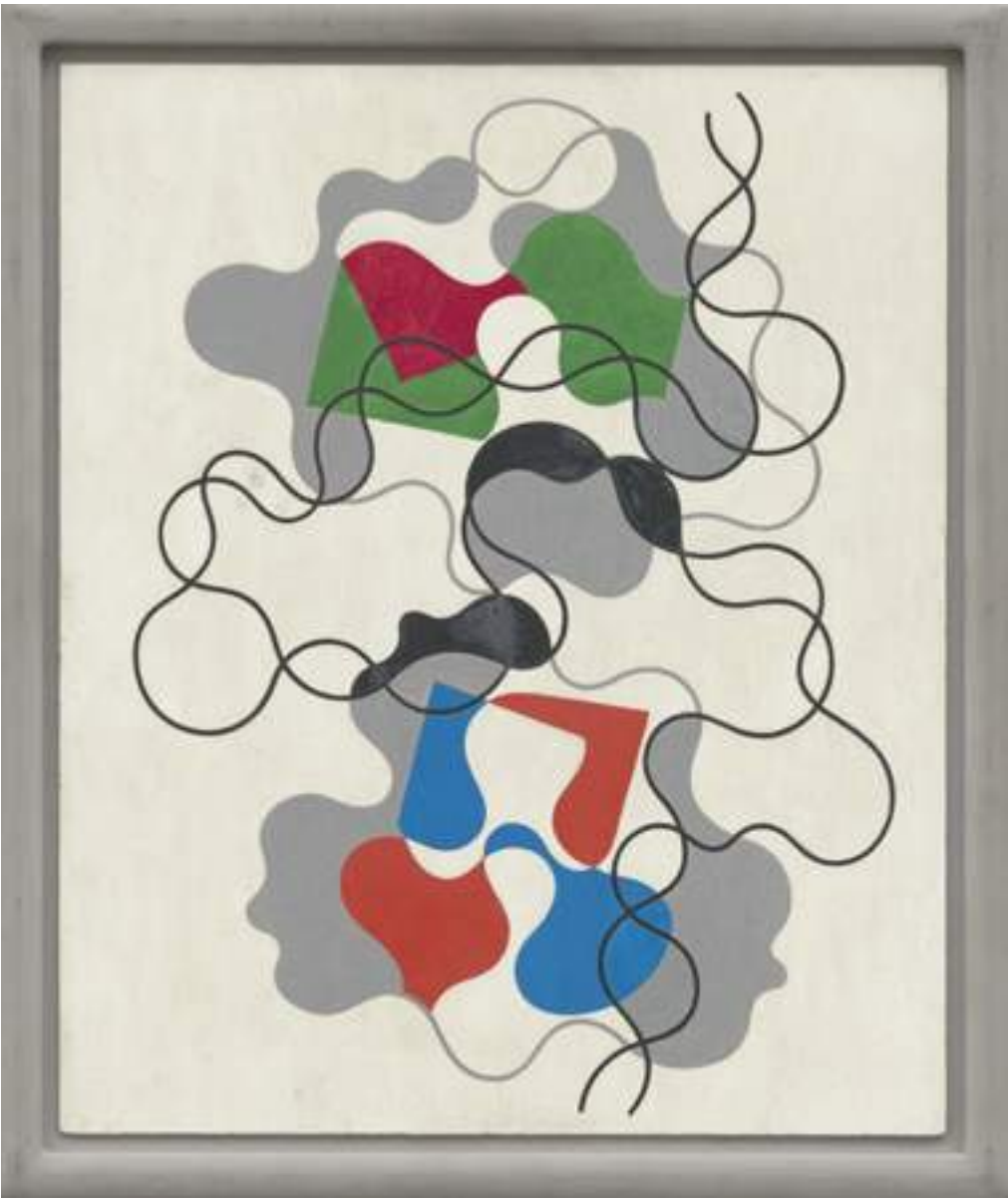
Linie otwarte / Open Lines, 1939
węgiel, papier / charcoal, paper, 27 x 20.4 cm

Wypełniała swoje płótna cudownymi światłami. Podobne kwiatom kule wyrastają z najgłębszego cierpienia. Promienie wznoszą się z otchłani i spływają ze szczytów w bezkresnym, barwnym tańcu. Zatracona w uniesieniu, rysowała linie, obficie zaokrąglone krzywe, spirale, koła, ścieżki wijące się przez rzeczywistość i krainy sennych marzeń.

Hans Arp, 1948

She filled her canvases with wondrous light. Flowerlike spheres spring from the deepest suffering. Rays rise from the depths and sink from the peaks in a vast coloured dance. Lost in rapture, she drew lines, ample curves, spirals, circles, paths that wind through reality and dreamland.

Hans Arp, 1948



Sophie Taeuber-Arp

Linie lata / Lines of Summer, 1942

olej, technika mieszana na dykcie / oil, mixed technique on plywood / 45.9 x 38 cm



Sophie Taeuber-Arp

Barwny ruch linii / Motion of Lines, Coloured, 1940
kredka woskowa, papier / wax crayon, paper / 35.8 x 28 cm



Sophie Taeuber-Arp

Linie geometryczne i faliste / Geometric and Undulating Lines, 1941
kredka woskowa, papier / wax crayon, paper / 21.5 x 13.4 cm



Sophie Taeuber-Arp

Linie geometryczne i faliste / Geometric and Undulating Lines, 1941
kredka woskowa, papier / wax crayon, paper / 32 x 30.5 cm

To, co w twórczości Pani Taeuber-Arp jest najbardziej uderzające, to dążenie do plastycznego oczyszczenia, do formalnej doskonałości. Drogą wiodącą przez liczne, nasycone formy dotarła do obrazu, w którym jest więcej przestrzeni a oddzielone formy zyskują nowy rytm; rozpostarła skrzydła w układach linii i barw, na podobieństwo emocji wschodzącego słońca czy szybkości mignięcia przysłony aparatu fotograficznego. Jej geometryczne kształty budzą się do nowego życia dzięki zestawieniom linii i kolorów, dzięki zmiennej ilości i intensywności, generując plastyczne frazy, które pozostają w ruchu i następują jedna po drugiej niczym kadry abstrakcyjnego filmu.

Jan Brzękowski, 1934

What is most striking about Mrs Taeuber-Arp’s art is its momentum towards visual purification, towards perfection of form. After passing through a multitude of exquisite forms, she has now managed to create more space in her paintings, detach forms and establish new patterns for them, and spread her wings through alignments of lines and colours, as though they were the emotions of the rising sun or the speed of a camera diaphragm. Her geometric shapes come to new life in their juxtapositions of lines and colours, in their variations of number and intensity; making visual sentences, they move and follow one another like images in an abstract film.

Jan Brzękowski, 1934



Sophie Taeuber-Arp
Krzyżujące się proste i płaszczyzny (rysunek do litografii w „10 origin”)
Intersecting Straight Lines and Planes (drawing for the lithograph in “10 origin”), 1941
kredka, papier / coloured pencil, paper / 30.4 x 24.6 cm



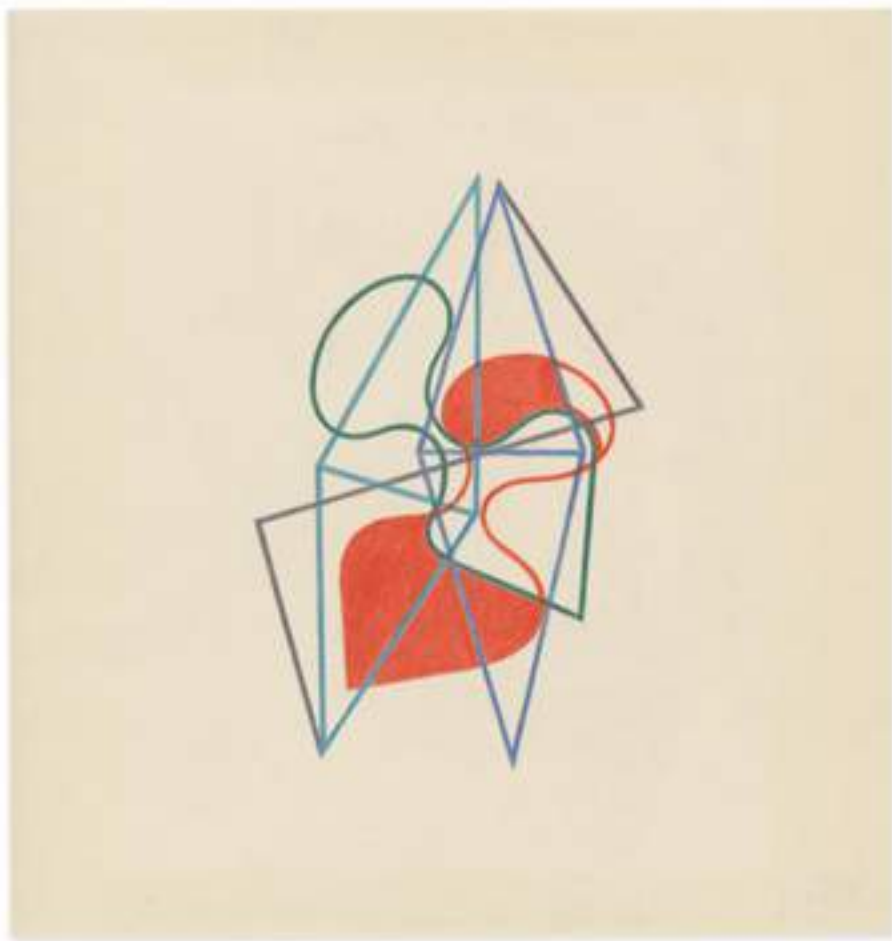
Sophie Taeuber-Arp

Linie faliste i geometryczne / *Undulating and Geometric Lines*, 1941 - 1942
kredka, papier / coloured pencil, paper / 21 x 27 cm



Sophie Taeuber-Arp

Geometryczne i faliste płaszczyzny i linie / *Geometric and Undulating Planes and Lines*, 1940
kredka, papierze / coloured pencil, paper / 47.9 x 54.5 cm



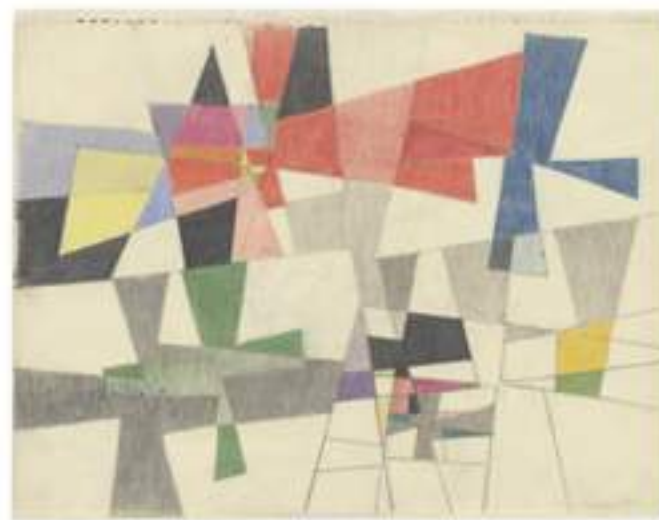
Sophie Taeuber-Arp

Linie geometryczne i faliste / Geometric and Undulating Lines, 1941
kredka woskowa, papier / wax crayon, paper / 32 x 30.5 cm



Sophie Taeuber-Arp

Rysunek / Drawing, 1941
kredka kolorowa, papier / coloured pencil, paper / 27 x 21 cm



Sophie Taeuber-Arp

Château Folie, Grasse / Château Folie, Grasse, 1941
kredka, papier / coloured pencil, paper / 21 x 27 cm

Sophie Taeuber-Arp

Konstrukcja geometryczna / Geometric Construction, 1942
tuszu, ołówek, papier / ink, pencil, paper / 25.3 x 20.9 cm



Sophie Taeuber-Arp

Konstrukcja geometryczna / Geometric Construction, 1942
tuszu, ołówek, papier / ink, pencil, paper / 17.8 x 17.7 cm



Sophie Taeuber-Arp

Konstrukcja geometryczna / Geometric Construction, 1942
tuszu, ołówek, papier / ink, pencil, paper / 21.1 x 20.7 cm

Sophie Taeuber-Arp

Konstrukcja geometryczna / Geometric Construction, 1942
tuszu, ołówek, papier / ink, pencil, paper / 24 x 21 cm

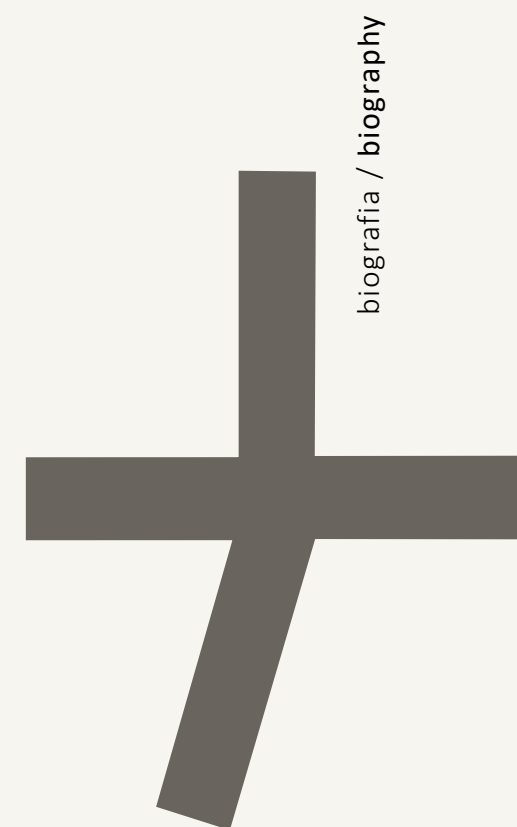
Sophie Taeuber-Arp

Konstrukcja geometryczna / Geometric Construction, 1942
tuszu, ołówek, papier / ink, pencil, paper / 32 x 30.5 cm

Sophie Taeuber-Arp

Konstrukcja geometryczna / Geometric Construction, 1942
tuszu, ołówek, papier / ink, pencil, paper / 24.5 x 20.9 cm





biografia / biography

Sophie
Taeuber-Arp



Sophie Taeuber w grupie studentów ze Szkoły Debschitza w Monachium, ok. 1912 roku

Sophie Taeuber with other students from the Debschitz-School in Munich, c. 1912

Sophie Henriette Gertrud Taeuber urodziła się 19 stycznia 1889 roku w Davos-Platz w Szwajcarii. W latach 1904–1907 uczęszczała do Stauffacher-Schule oraz szkoły rysunku przy Muzeum Wzornictwa Przemysłowego i Projektowania w St. Gallen. W 1910 roku rozpoczęła naukę w Lehr und Versuchs-Atelier für angewandte und freie Kunst w Monachium (Szkole Debschitza), studiu kształcącym adeptów nowej sztuki, która miała łączyć działania z obszaru sztuk plastycznych i użytkowych.

Sophie Henriette Gertrud Taeuber was born on January 19, 1889 in Davos-Platz, Switzerland. From 1904 to 1907 she attended the Stauffacher-Schule and the drawing school at the Industrie- und Gewerbemuseum or the museum for industry and design in St. Gallen. In 1910 she began her studies at the Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst in Munich (Debschitz-School), a reformed art school that sought to synthesize the visual and applied arts.



Sophie Taeuber tańcząca w masce zaprojektowanej przez Marcela Janco, Zurych, 1917

Sophie Taeuber dancing with a mask by Marcel Janco, Zurich, 1917

Sophie Taeuber zakończyła edukację akademicką w 1914 roku, a ostatnim jej etapem był dodatkowy semestr w Szkole Sztuk Stosowanych w Hamburgu. W 1915 roku Sophie przystąpiła do stowarzyszenia artystów Schweizerischer Werkbund. W tym samym roku poznała również Hansa Arpa, który będąc pod ogromnym wrażeniem jej twórczości, zachęcił ją, by całkowicie poświęcić się sztuce. W efekcie bliskiej współpracy obojga artystów powstały kolaże, rzeźby i projekty tkanin.

Sophie Taeuber pobierała lekcje w zakresie sztuki ruchu u Rudolfa von Labana, twórcy nowoczesnego tańca. Występowała też jako tancerka podczas dadaistycznych wieczorków w Cabaret Voltaire oraz Galerie-Dada. W późniejszym okresie sama opracowywała choreografię do swoich utworów.

After an additional semester at the School of Applied Arts in Hamburg in 1914, her student days came to an end. She joined the Schweizerischer Werkbund in 1915, the same year that she met Hans Arp. Enthused about her work, he encouraged her to devote herself to it even more fully. The artists’ close collaboration resulted in collages, sculptures and textile designs.

Sophie Taeuber took lessons in movement arts from Rudolf von Laban, a founder of modern dance. She appeared as a dancer at the Dada-Soirées at the Cabaret Voltaire and the Galerie-Dada. Later on, she choreographed her own pieces.



Sophie Taeuber i Hans Arp. W tle widać marionetki zaprojektowane przez Sophie do opery Król Jeleń, Zurych, 1918, (fotografia autorstwa Ernsta Lincka)

Sophie Taeuber and Hans Arp with the marionettes she designed for the opera König Hirsch, Zurich,

5 maja 1916 roku Sophie Taeuber objęła kierownictwo w pracowni tkaniny w Szkole Sztuk Użytkowych w Zurychu. W 1918 roku została również członkinią stowarzyszenia artystów o nazwie Das Neue Leben (Nowe Życie). Jednocześnie zajęła się projektowaniem scenografii i marionetek do opartej na tekście Carlo Gozziego opery Król Jeleń. 20 października 1922 roku Sophie Taeuber i Hans Arp wzięli ślub.

On May 5, 1916, Sophie Taeuber took over the textile class at the applied arts school in Zurich. In 1918, she also became a member of the artist's association Das Neue Leben (New Life). At the same time, she undertook the design of stage backdrops and marionettes for Carlo Gozzi's rendition of the opera König Hirsch. On October 20, 1922, she married Hans Arp.



Theo van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Strasbourg, 1926, z archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Zurychu

The van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Straßburg, 1926, Archive Academie of Fine Arts Zurich



Sophie Taeuber-Arp w biurze projektowym kompleksu Aubette w Strasburgu, 1926–1927

Sophie Taeuber-Arp in th project-office of the Aubette in Strabourg, 1926-27

W 1925 roku Sophie Taeuber-Arp została mianowana członkinią szwajcarskiego jury podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Użytkowej i Wzornictwa w Paryżu. Jej dzieła zdobyły wiele nagród; pokazywano je również na Międzynarodowej Wystawie Tkaniny Nowoczesnej w Toledo, w Stanach Zjednoczonych. W 1926 roku Sophie Taeuber-Arp i Hans Arp otrzymali francuskie obywatelstwo. Dzięki znajomości z braćmi Horn Sophie otrzymała zlecenia na wykonanie projektów wnętrz wielu budynków. Najważniejszym z tych projektów była modernizacja wnętrz kompleksu wypoczynkowego Aubette w Strasburgu. We współpracy z Hansem Arpem i Theo van Doesburgiem artystka stworzyła w przestrzeni budynku coś na kształt „dzieła totalnego”, opartego na geometrycznej abstrakcji.

In 1925 Taeuber-Arp was appointed a member of the Swiss jury at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels in Paris. Her works won prizes and were shown in the International Exhibition of Modern Tapestries in Toledo, Ohio, USA. Sophie Taeuber-Arp and Hans Arp became French citizens in 1926. Through her connections with the Horn brothers, she secured contracts to design the interiors for various buildings. The biggest project was the redesign of the interior of the Aubette, a leisure complex in Strasbourg. In collaboration with Hans Arp and Theo van Doesburg she was creating a Gesamtkunstwerk of geometric abstraction within this building.



Zaprojektowany przez Sophie Taeuber-Arp dom-studio w Meudon (później część Clamart), ok. 1927–1928 roku

Studio-home in Meudon (later a part of Clamart) designed by Sophie Taeuber-Arp, c. 1927-1928

Mniej więcej w tym samym czasie w Clamart niedaleko Paryża powstał dom-studio, wzniesiony według autorskiego projektu Sophie. Artystka zrezygnowała z posady wykładowcy w szkole w rodzinnej Szwajcarii i w 1929 roku osiadła wraz z mężem na stałe we Francji. Oprócz niezależnej działalności artystycznej Sophie Taeuber-Arp pracowała także jako projektantka wnętrz. Wśród zrealizowanych przez nią projektów wymienić można wnętrza paryskiej Galerie Goemans czy paryskie mieszkanie zaprzyjaźnionej z nią pary artystów, Theodora i Woty Wernerów.

Around the same time, she had a studio-home built according to her own plans in Clamart, near Paris. Having left her teaching post in Switzerland in 1929, Sophie Taeuber-Arp and her husband Hans Arp settled permanently in France. Apart from working as a free artist Sophie Taeuber-Arp worked as an interior designer, realizing the redesign of the Parisian Galerie Goemans and the Parisian apartment of her artist friends Theodor and Woty Werner.



Otwarcie pierwszej wystawy grupy Cercle et Carré, Paryż, 1930. Na zdjęciu widoczni są m.in.: Franciska Clausen, Florence Henri, Manolita Piña de Torres, Piet Mondrian, Hans Arp, Pedro Daura, Marcelle Cahn, Sophie Taeuber-Arp, Michel Seuphor, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Luigi Russolo i Wassily Kandinsky (od lewej do prawej)

Opening of the first exhibition of the Cercle et Carré Group, Paris, 1930. Among others with Franciska Clausen, Florence Henri, Manolita Piña de Torres, Piet Mondrian, Hans Arp, Pedro Daura, Marcelle Cahn, Sophie Taeuber- Arp, Michel Seuphor, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Luigi Russolo and Wassily Kandinsky (from left to right)

W 1930 roku Sophie Taeuber-Arp dołączyła do powstałej w Paryżu grupy Cercle et Carré, prezentując swoje prace na pierwszej wystawie grupy. Rok później Sophie została członkinią stowarzyszenia Abstraction Création. Zetknęła się wtedy z należącymi do niego polskimi artystami: Janem Brzękowskim, Władysławem Strzemińskim, Katarzyną Kobro i Henrykiem Stażewskim

In Paris, Sophie Taeuber-Arp joined the artists' group Cercle et Carré in 1930 and participated in their exhibition. One year later, she became a member of the association Abstraction-Création. There she got in contact with the polish artists Jan Brzękowski, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro and Henryk Stażewski who were also members of the group.



Dzieła z Kolekcji Nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1930

Modern Collection of the Museum of Art in Łódź, 1930



plastique 2, 1937

Podobnie jak inni artyści z Abstraction Création Sophie Taeuber-Arp podarowała trzy dzieła na rzecz nowo utworzonej Kolekcji Nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi, co stało się początkiem owocnej wymiany między polską awangardą a działającą w Paryżu grupą. Inicjatorami powstania tej kolekcji był Władysław Strzemiński i artyści z grupy a.r.

W tym okresie Sophie Taeuber-Arp brała również udział w kilku wystawach zbiorowych, prezentując swoje dzieła w ramach stowarzyszenia Artistes Suisses w Galerii Vavin w Paryżu oraz w Kunsthalle w Bernie razem z twórcami takimi jak: Hans Arp, Kurt Seligmann, Hans Schiess i wieloma innymi. W 1935 roku Sophie zaprojektowała układ graficzny do książki autorstwa Anatola Jakovskiego zatytułowanej Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, S. H. Taeuber-Arp, Gerard Vulliamy. Jej twórczość pokazywano na wystawie These, Antithese, Synthese w Muzeum Sztuki w Lucernie oraz Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik – ekspozycji współczesnego szwajcarskiego malarstwa i rzeźby w zuryckim Kunsthau (1936). Wzięła również udział w wystawie konstruktywistów, na której pokazywano prace Władysława Strzemińskiego i Henryka Stażewskiego. W 1937 roku, wraz z Césarem Domelą, A. E. Gallatinem oraz L. K. Morrisem, Sophie zaczęła wydawać czasopismo artystyczne plastique. To właśnie w tym periodyku, a ściślej mówiąc w suplemencie do drugiego numeru, opublikowany został Manifest dymensjonistyczny. Podpisało go wielu artystów nowoczesnych, wśród nich Arp, Strzemiński, Kobra oraz sama Sophie Taeuber-Arp. W tym samym roku (1937) Sophie Taeuber-Arp dołączyła do szwajcarskiej grupy artystycznej Allianz. W 1938 roku prace artystki można było zobaczyć na Międzynarodowej Wystawie Surrealistów w Paryżu, oraz na Wystawie Rzeźby Współczesnej w Londynie.

Like other artists of Abstraction Creation Sophie Taeuber-Arp donated three works to the newly founded Modern Collection of the Museum of Art in Łódź, which led to a fruitful artistic exchange between the Polish avant-garde and the Paris based group. The Modern Collection had been initiated by Władysław Strzemiński with the artists group a.r.

During this time Sophie Taeuber-Arp participated also in various group exhibitions, and often showed her work with Artistes Suisses at the Galerie Vavin and at the Kunsthalle Bern with Hans Arp, Kurt Seligmann, Hans Schiess, and many others. She designed the layout for Anatole Jakovskis’ book Hans Erni, Hans Schiess, Kurt Seligmann, S. H. Taeuber-Arp, Gerard Vulliamy in 1935. Her work was shown in the exhibition These, Antithese, Synthese at the Kunstmuseum Luzern and in 1936 in Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik, an exhibition of contemporary Swiss painting and sculpture, at the Kunsthau Zürich. Additionally, she participated in the Constructivist-Exhibition, where also works by Władysław Strzemiński and Henryk Stażewski were shown. Sophie Taeuber-Arp founded the international ar-



Nelly van Doesburg, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp i Hans Arp w Chateau Folie, Grasse, 1941

Nelly van Doesburg, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp in Chateau Folie, Grasse, 1941

tists’ journal plastique with César Domela, A. E. Gallatin and L. K. Morris in 1937. In the second issue the Manifeste Dimenisoniste was a supplement. Besides Arp, Strzemiński and Kobra Sophie Taeuber-Arp was one of many other modern artists signing it. It was also in 1937 when Sophie Taeuber-Arp joined the Swiss artists’ group Allianz. In 1938, she exhibited at the Exposition Internationale du Surréalisme in Paris and at the Exposition of Contemporary Sculpture in London.

W 1941 roku, uciekając przed niemiecką okupacją, Sophie Taeuber-Arp i Hans Arp opuścili Paryż i udali się na południe Francji do Grasse, gdzie zatrzymali się u Alberto i Susi Magnellich. Wybór rysunków stworzonych w trakcie tego pobytu wspólnie przez Sophie Taeuber-Arp, Hansa Arpa, Sonię Delaunay i Alberto Magnelliego ukazał się w 1950 roku. W 1941 roku Sophie Taeuber-Arp mogła po raz pierwszy od początku wojny odwiedzić rodzinę w Szwajcarii. Udała się tam ponownie w listopadzie 1942 roku, ale nie wróciła już do Francji – 13 stycznia 1943 roku zmarła w Zurychu na skutek zatrucia tlenkiem węgla.

In 1941 the couple Sophie Taeuber-Arp and Hans Arp fled from German occupation from Paris to Grasse, where they stayed with Alberto and Susi Magnelli. A selection of the collaborative drawings made by Taeuber-Arp, Arp, Sonia Delaunay and Magnelli during that visit were published in 1950. In 1941, for the first time since the beginning of the war, Taeuber-Arp was able to visit her family in Switzerland. She returned to see them again the following year, in November 1942. During this visit Sophie Taeuber-Arp died on January 13, 1943 of carbon monoxide poisoning in Zurich.

str. / p

str. / p

str. / p

str. / p

str. / p

str. / p

str. / p

SPIS TREŚCI
TABLE OF CONTENTS

Anna Hryniewiecka
Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu
Director of ZAMEK Culture Centre in Poznań

Engelbert Büning
Dyrektor Stiftung Arp e.V.
Director of Stiftung Arp e.V.

Maike Steinkamp
Wkraczając w nowy wymiar. Twórczość Sophie Taeuber-Arp w latach 1930–1940
Breaking into a New Dimension. Sophie Taeuber-Arp: Works from the 1930s and 1940s
kuratorka / curator

Jana Teuscher
Koncepcja wnętrz w kompleksie rekreacyjnego Aubette- artystyczne wyzwolenie Sophie Taeuber-Arp /
The Conception of Interior Space for the Entertainment Venue Aubette -
Sophie Taeuber-Arp’s Artistic Liberation

Paulina Kurc-Maj
Abstrakcja, konstrukcja i czwarty wymiar – Sophie Taeuber-Arp i Katarzyna Kobro
Abstraction, construction and the fourth dimension – Sophie Taeuber-Arp and Katarzyna Kobro

Maike Steinkamp
Sophie Taeuber-Arp - prace
Sophie Taeuber-Arp - works

Biografia
Biography

WYSTAWA / EXHIBITION

Wkraczając w nowy wymiar. Twórczość Sophie Taeuber-Arp
Breaking into a New Dimension. The Artist Sophie Taeuber-Arp

13.09.–24.11.2019
Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / ZAMEK Culture Centre in Poznań

Kuratorka / Curator
Maike Steinkamp

ORGANIZACJA, PRODUKCJA / ORGANIZED AND PRODUCED BY

Anna Hryniewiecka
Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu / Director of ZAMEK Culture Centre in Poznań

Magdalena Tomczewska
Dział Wystaw / Exhibition Department

Projekt aranżacji wystawy / Arrangement of the exhibition
Paweł Grobelny

Program edukacyjny / Educational programme
Dział ds. Projektów Interdyscyplinarnych pod kierunkiem Macieja Szymaniaka /
Interdisciplinary Projects Department, Head Maciej Szymaniak

Promocja / Promotion
Dział Promocji pod kierunkiem Karoliny Krychowskiej /
Promotion Department, Head Karolina Krychowska

KATALOG / CATALOGUE

Opracowanie katalogu / Catalogue development
Magdalena Tomczewska

Projekty graficzne / Graphic Designs
Ewa Hejnowicz

Redakcja / Editor
Aleksandra Krypa

Tłumaczenie / Translations
Szymon Nowak

Druk / Printing
.....
.....

WSPÓŁPRACA / COOPERATION

Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V.
Engelbert Büning
Dyrektor Stiftung Arp e.V. / Director of Stiftung Arp e.V.
Jana Teuscher
Kustosz / Custodian

Wydawca / Published by
Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu
ul. Św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
tel. +48 61 64 65 272
e-mail: sekretariat@ckzamek.pl
www.ckzamek.pl

Wszelkie prawa zastrzeżone / All Rights Reserved
Stiftung Arp e. V., Berlin/Rolandswerth

Z archiwum Muzeum Sztuki, Łódź / Courtesy Museum of Art’s Archive, Łódź

Z kolekcji Muzeum Sztuki, Łódź / Courtesy Collection of the Museum of Art in Łódź
©Muzeum Sztuki w Łodzi and Ewa Sapka-Pawliczak

W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie / In the collection of the National Museum in Cracow
fot. Paweł Czernicki / photo by Paweł Czernicki
©Ewa Sapka Pawliczak – właściciel praw autorskich do dzieł Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro /
©Ewa Sapka Pawliczak, owner of copyrights to the oeuvre of Władysław Strzemiński i Katarzyny Kobro

Musée d’Arts de Nantes / Muzeum Sztuk w Nantes / Arts Museum of Nantes

©Cecilia Torres LTD

©Kunstmuseum Basel- Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach
fot. Kunstmuseum Basel - Martin P. Bühler / photo by Kunstmuseum Basel - Martin P. Bühler

©RKD - Netherlands Institute for Art History, Haga, Archiwum Theo i Nelly van Doesburg /
©RKD - Netherlands Institute for Art History, The Hague, Archive of Theo and Nelly van Doesburg

©Netherlands Architecture Institute, Rotterdam;wypożyczony z Niderlandzkiego Instytutu Dziedzictwa Narodowego / ©Netherlands Architecture
Institute, Rotterdam on loan from the Netherlands Institute of Cultural Heritage

©Musées de la Ville de Strasbourg/Musée d’art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg

Na okładce / On the cover
Sophie Taeuber-Arp
Cztery przestrzenie ze złamanym, niebieskim krzyżem / Four Spaces With a Broken Blue Cross, 1932
ołówek, gwasz na papierze / pencil, gouache on paper, 36.8 x 27.5 cm

ORGANIZATOR / ORGANIZED AND PRODUCED BY
LOGO ZAMKU I MIASTA
PARTNERZY / PARTNERS
PATRONI MEDIALNI / MEDIA PARTNERS



CENTRUM
KULTURY
ZAMEK

