



**A-GEOMETRYCZNY ŚWIAT  
HANSA ARPA**

THE A-GEOMETRIC WORLD  
OF HANS ARP

Maike Steinkamp



### 1. Hans Arp

Złożenie do grobu ptaków i motyli  
| The Entombment of Birds and Butterflies, 1916/1917

relief, drewno polichromowane/relief, painted wood, 64x54x13 cm  
Kunsthaus Zürich, dar Fundacji Georgesa i Jenny Bloch/gift of the Georges and Jenny Bloch Foundation; fot./photo Kunsthaus Zürich s./p. 14

### 2. Hans Arp

Arosa | Arosa, 1917

tusz i ołówek, papier/  
ink and pencil, paper,  
18x22 cm

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003107,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell

### 3. Hans Arp

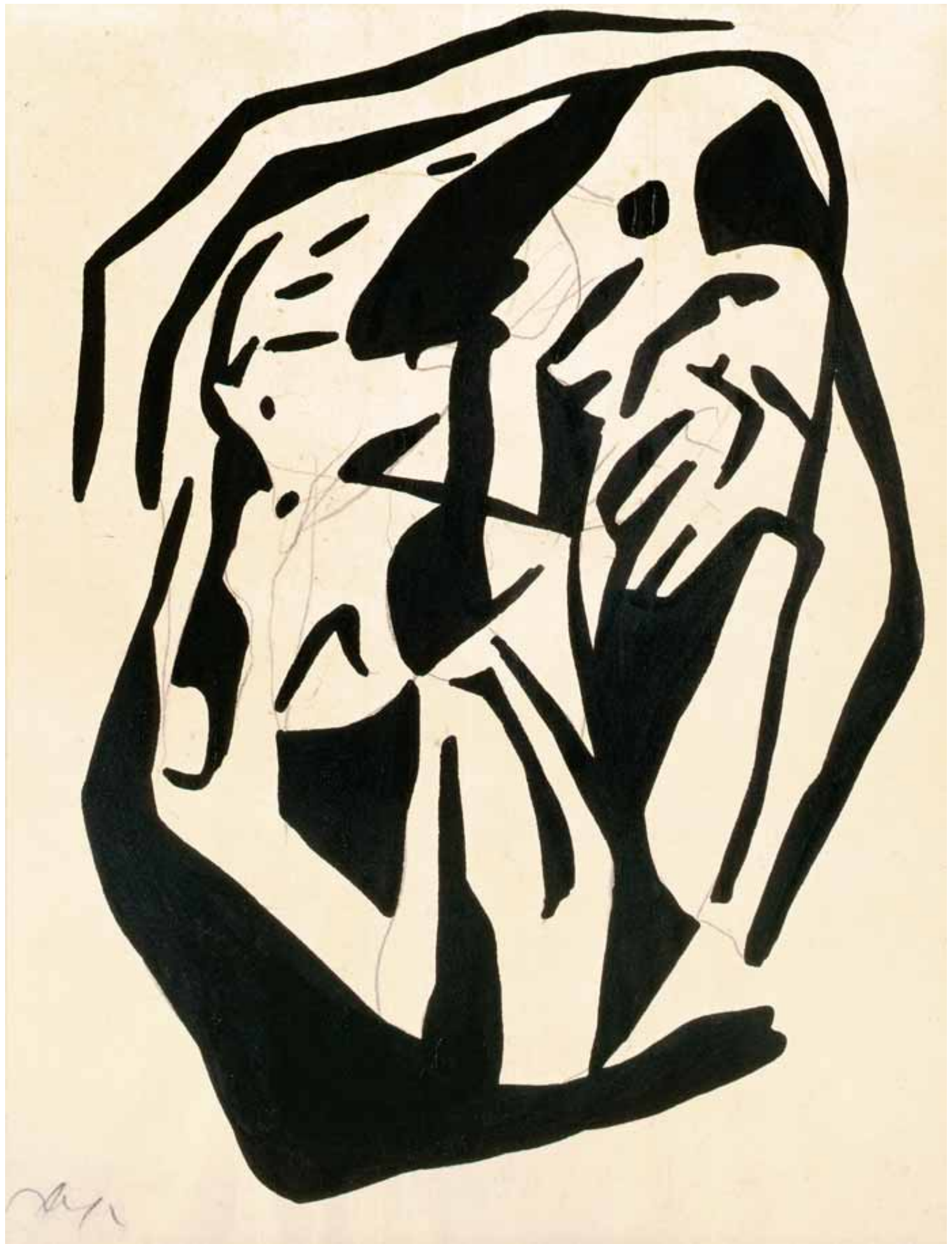
Dada | Dada,  
ok./ca. 1920

tusz i ołówek, papier/  
ink and pencil on paper,  
26,7x20,8 cm

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003120,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell

„Arp odkrył rzeźbę a-geometryczną” – pisał w roku 1936 polski poeta, Jan Brzękowski, w swojej niewielkiej monografii Hansa Arpa<sup>1</sup>. Bo rzeczywiście, Arp uważany jest za twórcę rzeźby organicznej, która poprzez język formalny zwraca uwagę na procesy powstawania i przeobrażania zachodzące w naturze. Metamorfoza – zmienność formy – to jedna z centralnych kategorii pojęciowych tej sztuki. Mimo to nie można ograniczać twórczości Arpa jedynie do ewolucji rzeźby organicznej. Przez całe życie uprawiał on bowiem rozmaite gatunki sztuki i wielokrotnie powracał do form abstrakcyjno-geometrycznych. Ponadto ten urodzony w roku 1886 w Strassburgu niemiecko-francuski artysta był w roku 1916 współtwórcą dadaizmu, od połowy lat 20. XX wieku związał się w Paryżu z surrealistami, a na początku lat 30. był, również w Paryżu, członkiem takich grup artystycznych jak Cercle et Carré oraz Abstraction-Création, które propagowały sztukę geometryczną, bezprzedmiotową. Przełom międzynarodowy

“Arp invented a-geometric sculpture,” proclaimed the Polish poet Jan Brzękowski in his short 1936 monograph on Hans Arp.<sup>1</sup> Arp was indeed one of the founders of organic sculpture, which evokes nature’s processes of genesis and change. Metamorphosis, or the inconstancy of form, is an overarching theme in his art. Yet by no means was Arp’s practice limited to the development of organic sculpture. Throughout his life, he worked in various genres and drew upon the formal language of geometric abstraction. The French-German artist, who was born in Strasbourg in 1886, also cultivated an international network of artists who experimented with a wide range of styles. He had been a founding member of the dada movement in Zürich in 1916 and came into contact with the Surrealists after that group’s founding in the mid-1920’s. Then, in the early 1930’s, he joined the artists’ groups Cercle et Carré and Abstraction-Création, which were based in Paris and were committed to geometric





#### 4. Hans Arp

Głowa, tors, pępek  
na stole | Head,  
Torso, Navel on  
a Table, 1924

gwasz, papier/gouache,  
paper, 33,5×24,5 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003.726.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell

#### 5. Hans Arp

Zegar | Clock, 1924

relief, olej, drewno/relief,  
oil, wood, 65×56 cm  
LWL-Museum für Kunst und  
Kultur (Westfälisches Landes-  
museum), Münster E-1013 LM;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Arp osiągnął dopiero po zakończeniu II wojny światowej, przy czym postrzega się go przede wszystkim jako rzeźbiarza, jednak szczególnie ten okres jego twórczości odznaczał się wielością (nowych) pomysłów i środków artystycznych, zaś poezja, rysunki, kolaże, reliefy i rzeźby pozostawały ze sobą w ścisłym dialogu.

Po kilku eksperymentach z konstrukcjami ekspresywnymi i symetrycznymi, odnajduje Hans Arp w połowie drugiego dziesięciolecia XX wieku odpowiadający mu plastyczny sposób wyrazu w rytmicznych formach przyrody. Patrząc wstecz, pisze wiele lat później o tym procesie poszukiwania:

„W Asconie szkicowałem pędzlem i tuszem nadłamane gałęzie, korzenie, trawy,

abstraction. Arp's international breakthrough came after World War II, when he earned widespread renown for his sculpture. Nevertheless, his late work is characterized by its great variety: he began experimenting with a wide range of new artistic approaches and media, and his poetry, drawings, collages, reliefs, and sculpture were inherently intertwined.

Early in his career, Arp had experimented with expressive and symmetrical compositions. By the mid-1910's, he had discovered an apt means of pictorial expression in the rhythmic forms of nature. Years later he reflected on his process of discovery:

“In Ascona I did India ink in drawings of broken branches, roots, grass, and stones





#### 6. Hans Arp

Usta i lusterko  
| Lips and Hand  
Mirror, 1927

relief, olej, drewno/relief,  
oil, wood, 58×100 cm  
Daimler Art Collection, Stuttgart/  
Berlin; © VG Bild-Kunst, Bonn  
2017; fot./photo Andreas Freytag,  
Stuttgart

#### 7. Hans Arp

Konfiguracja | Con-  
figuration, 1930

relief, drewno polichro-  
mowane/relief, painted  
wood, 39×31×2,8 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi,  
MS/SN/R/S; © VG Bild-Kunst,  
Bonn 2017; fot./photo Dział  
Dokumentacji Naukowej Muzeum  
Sztuki w Łodzi







8. Widok na „Le caveau Dancing” projektu Hansa Arpa dla Aubette, Strasburg | View of the “Le caveau Dancing” designed by Hans Arp for the Aubette, Strasbourg, ok./ca. 1928

Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg  
© Collections photographiques.  
Reproduction Musées de Strasbourg

9. Hans Arp  
Liście IV | Leaves IV, 1930

relief, drewno polichromowane/relief, painted wood, 33,5×32×2,5 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003146.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017,  
foto/photo Wolfgang Morell

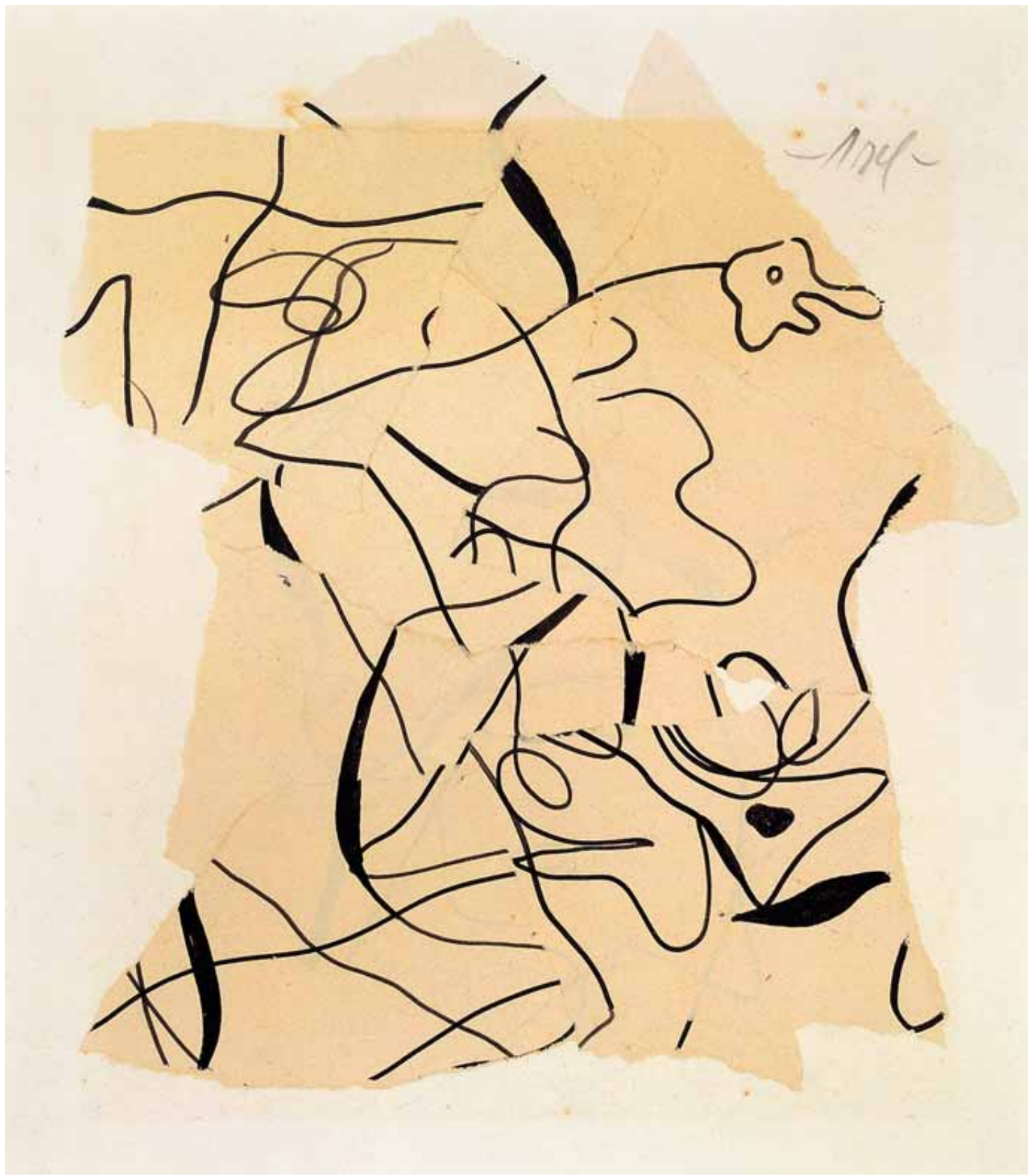
kamienie, które jezioro powyrzucało na brzeg. Upraszczając te formy i jednoczyłem ich istotę w ożywione owale, symbole wiecznej przemiany i stawania się ciał”<sup>2</sup>.

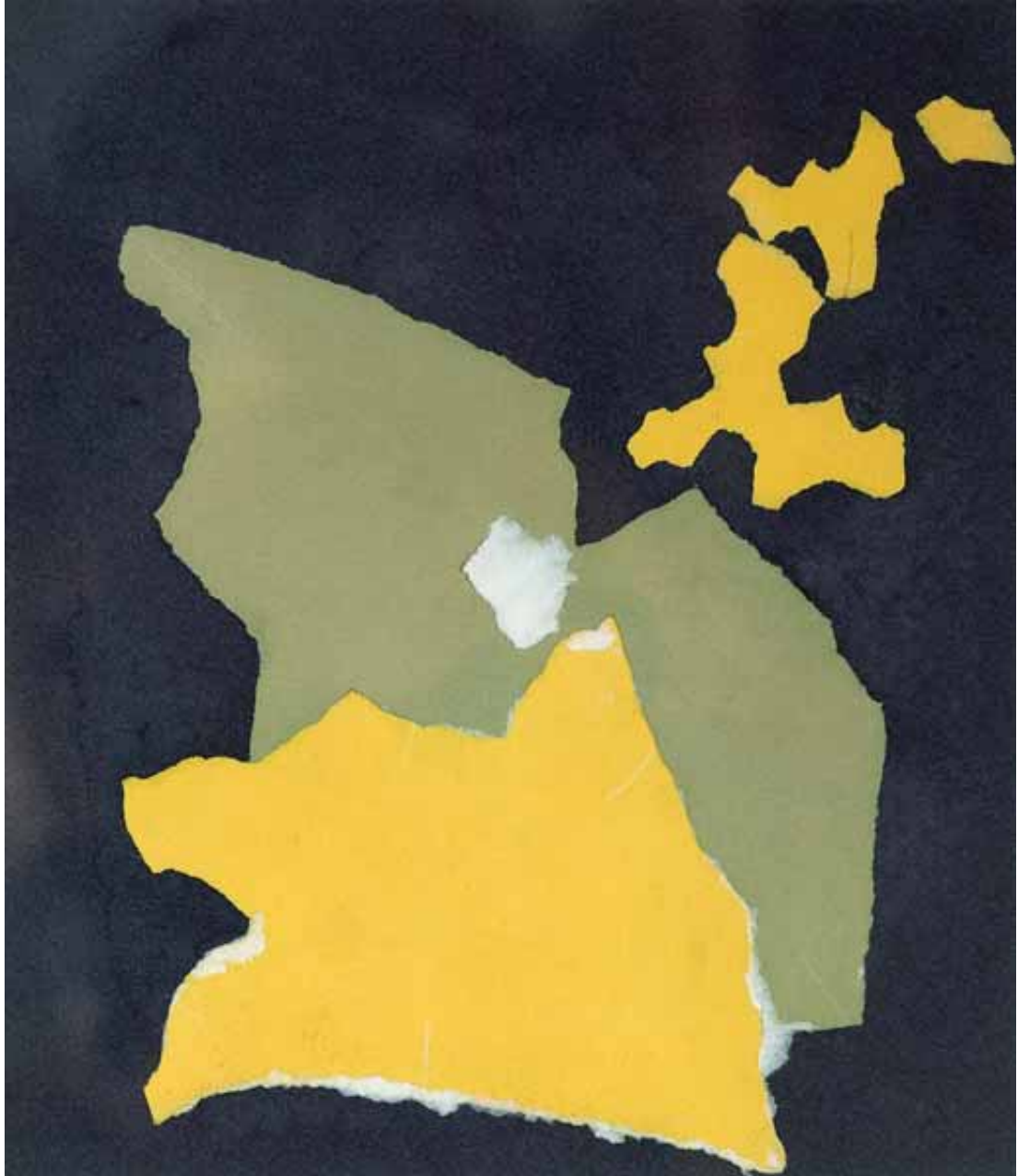
Rysunki Arpa charakteryzują się w tym okresie organicznie wygiętymi i zamkniętymi w sobie czarnymi liniami oraz powierzchniami w tuszu, które – jak w *Arosa* (1917) albo *Dada* (1920) – przypominają odległe rośliny lub krajobrazy, nie mając na celu ich naśladowania (il. 2, 3). Owal, który będzie mu towarzyszyć przez cały okres twórczości, już tutaj stał się punktem wyjścia oraz miarą jego sztuki. Zarówno dla Arpa, jak i dla wielu artystów tworzących przed nim, jest on praformą, z której rozwijają się wszystkie inne formy. Implikowana w owalu przemiana form jest u Arpa wszechobecna. Docho- dzi do niej nie tylko na papierze, lecz także w reliefach, jak na przykład w pracy *Złożenie do grobu ptaków i motyli* (1916–1917), gdzie powycinane w różnych kolorach i rozmiarach

that the lake had thrown up on the shore. Finally, I simplified these forms and united their essences in fluid ovals, symbols of the metamorphosis and development of bodies [...]”<sup>2</sup>

Arp’s drawings from this period are characterized by organic forms enclosed in fields of black ink, which evoke plants and landscapes without imitating them, as in *Arosa* (1917) and *Dada* (1920) (ill. 2, 3). The oval, a form that occupied the artist throughout his career, became the source and the measure of his art. For Arp, as for many artists before him, it was the archetypal form from which all others originated. The association between the oval and the evolution of form is omnipresent in Arp’s work. It is a motif found not only in his works on paper, but also in his reliefs. In *The Entombment of Birds and Butterflies* (1916–1917), cut-out wood shapes in various sizes and colors are layered upon







plyty z drewna ułożone są w wielu warstwach na zaokrąglonej drewnianej powierzchni i wystają ponad nią (il. 1). Mamy tu do czynienia z przekraczającym wszelkie granice intuicyjnym, pełnym uroku kształtowaniem formy, które odnaleźć można także w poetyckich dziełach Arpa, powstających na równi obok jego prac plastycznych. We wszystkich gatunkach artystycznych trwa gra między powstawaniem i zanikaniem struktur, przy czym Arpowi chodzi tutaj przede wszystkim o współdziałanie pojedynczych lub połączonych form (i słów) oraz o ich wzajemny stosunek.

Z tej gry form rozwinął Arp w latach 20. XX wieku specyficzny język przedmiotów, w którym szczególne miejsce zajmują pępek (owal), butelka, usta, zegary i krawaty. Elementy te są swoistymi przekształceniami tego, co codzienne, przy czym to, co ludzkie zostaje uprzedmiotowione, zaś to, co przedmiotowe, podlega uczłowiczeniu, jak trafnie zauważa w roku 1952 Carola Giedion-Welcker<sup>3</sup> (il. 5, 6). Rzeczy te znajdują się niemal zawsze jakby w stanie przejściowym. W gwaszach oraz w reliefach z drewna, kartonu lub sznurów przedmioty sprawiające często wrażenie surrealnych ułożone są w nieoczekiwanych relacjach, które pozwalają widzowi, również poprzez dobór tytułu, na wielość skojarzeń, nie dając mu nigdy jednoznacznego rozwiązania (il. 4).

Wypracowany w tych grafikach i reliefach słownik wzorów odsyła do powstałych już pod koniec lat 20. *Konstelacji i Konfiguracji*, będących układem formalnie podobnych lub takich samych elementów, które – podobnie jak gwiazdy, obłoki lub kamienie – tworzą dowolne grupy na tle obrazu (il. 7, 9). Inaczej niż wcześniej chodzi w tych utworach nie tyle o specyficzne obiekty, ile o abstrakcyjne, utrzymane najczęściej w czerni lub bieli elementy, które zorganizowane są tylko pozornie w przypadkowym – w rzeczywistości

a rounded wood panel, from which they multiply and emanate into the viewer's space (ill. 1). This innovative and intuitive approach to form also extends to Arp's poetry, to which he was as equally devoted as to the visual arts. Across these varied forms of artistic expression, Arp played with the emergence and dissolution of form, and explored the relationships between individual and associated words and shapes.

In the 1920's, Arp's formal experimentation led him to develop a specific object language in which the navel (the oval), the bottle, lips, watches, and ties took pride of place. As the prominent art historian Carola Giedion-Welcker pointedly observed in 1952, these everyday objects are strangely modified, such that man is made material and material is made man (ill. 5, 6).<sup>3</sup> Arp's forms are almost always in a state of transition. In gouaches and reliefs of wood, cardboard and string, Arp juxtaposes these surreal objects in unexpected ways. The viewer is confronted with a multitude of possible associations. Evocative titles increase potential meanings, making it impossible to arrive at a fixed interpretation (ill. 4).

The formal vocabulary developed in these works on paper and reliefs would resurface in the late 1920's in *Constellations* and *Configurations*, in which Arp arranged similar or the same elements freely upon the picture plane, as if they were stars, clouds or stones (ill. 7, 9). These primarily black and white abstract forms are less about specific objects than their apparently random arrangement that was, in fact, highly deliberate. Nevertheless, nature remained the essential point of reference in his art. In his essay *Looking* of 1958, Arp wrote:

"I sought new constellations of forms, how they continually generate nature in

#### 10. Hans Arp Oszolomiony | The Lightheaded, 1934

podarte papiery, tusz,  
papier/torn papers, ink,  
paper, 45,7×37,2 cm

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003.159;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell  
s./p. 24

#### 11. Hans Arp Kompozycja | Com- position, 1961

kolaż, podarte papiery/  
collage, torn papers,  
25,5×22 cm

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003.200;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell  
s./p. 25

#### 12. Hans Arp Muszla i głowa | Shell and Head, 1933

gips/plaster, 20×23 cm

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003.200;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Rüdiger Lubricht



jednak w dokładnie przemyślanym – porządku. Również w tych pracach podstawowym punktem odniesienia dla Arpa jest przyroda. W swoim tekście *Obserwacje* (Betrachten) z roku 1958 tak o tym pisze:

„Szukałem nowych konstelacji form, jakie w nieskończonym bogactwie nieustannie tworzy przyroda. Próbowałem pozwolić formom wzrastać. Ufałem przykładowi zarodków, gwiazd, chmur, roślin, zwierząt, ludzi [...]”<sup>4</sup>.

Procesowi wzrostu i rozwoju Arp przeciwstawiał w *papiers déchirés* akt zniszczenia. W kolażach z papieru sięga zarówno po wcześniejsze własne prace, jak i po zwykle, kolorowe papiery, które rozdziera na kawałki i zestawia na nowo (il. 10, 11 i il. s. 202, il. 54). Jest to nieustanna gra niszczenia i powstawania, prawidłowości i przypadku, proces, jakim Hans Arp posługuje się także w rzeźbach powstałych na początku lat 30. Tworzy je najpierw w gipsie, a następnie odlewa w brązie lub kuje w marmurze<sup>5</sup>. Gips jest materiałem niezwykle podatnym i można uformować z niego niemal każdy kształt (il. 12). Tylko nieliczne prace artysta buduje od podstaw. O wiele częściej sięga po prace już istniejące lub po ich fragmenty, które stają się punktem wyjścia, zarodkiem nowych rzeźb. Proces ten wykorzystuje także w innych mediach.

Rzeźby Arpa powstają nie według konkretnego projektu, lecz są wynikiem długiego toku pracy. Z istniejącej już formy powstaje nowa, kształtuje się i znowu zmienia. Dzieła te charakteryzują się płynnymi konturami, łagodnymi przejściami oraz wypukłymi powierzchniami<sup>6</sup>. Podobnie jak wcześniejsze prace z papieru lub reliefy, rzeźby te przypominają formy występujące w naturze, nie są jednak próbą ich imitowania. W jednym z często przytaczanych cytatów Arp stwierdza:

„Nie chcemy naśladować przyrody. Nie chcemy odtwarzać, chcemy tworzyć, podobnie jak roślina, która tworzy owoc, lecz go nie

its infinite abundance. I tried to let forms grow. I trusted the examples of seeds, stars, clouds, plants, animals, people.”<sup>4</sup>

Arp juxtaposed this process of growing and thriving with the act of destruction in his *papiers déchirés*. These paper collages hark back to earlier works and consist of pieces of coloured paper that the artist tore up and rearranged (ill. 10, 11 and ill. p. 202, ill. 54). Beginning in 1930, this interplay between destruction and regeneration, and of order and chance also characterizes Arp’s sculptures. The artist made plaster casts before he had them cast in bronze or carved in marble.<sup>5</sup> Plaster is distinct as a sculptural medium because it can be easily manipulated to take on almost any form (ill. 12). Thus, Arp rarely created new compositions. Far more often, he started with existing works or fragments thereof, which then formed the seed of the new sculpture, a process that he applied to other mediums as well. His sculptures are not the product of a sketch or design, but rather of a long process. In this way, a new form arises from an existing one, ever evolving and changing. Flowing contours, subtle transitions and curving planes characterize these pieces.<sup>6</sup> And like his earlier works on paper and reliefs, Arp’s sculptures evoke natural forms without imitating them. The artist famously elaborated:

“We don’t want to copy nature. We don’t want to reproduce, we want to produce. We want to produce like a plant that produces a fruit, and not reproduce. We want to produce directly and not by the way of any intermediary.”<sup>7</sup>

Just like natural growth, Arp’s creative process has neither an end nor a cutoff point, and his works always harbor the seed of further evolution or variation. In 1936, André Breton elaborated upon what

### 13. Hans Arp

Ludzka konkrekcja  
na owalnej szali  
| Human Concretion  
on Oval Bowl, 1948

brąz/bronze,  
59,5×72×53 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003177;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell







**14. Hans Arp**

**Konkrekcja ludzka  
| Human Concretion, 1933**

brąz, odlew/bronze,  
cast 0/3 (1974).  
56×59×40 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003.160.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell

**15. Hans Arp**

**Geometria-Ageometria  
| Geometric-Ageometric,  
1940**

gips/plaster,  
30×28,5 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003.200.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo André van Linn

odtworza. Chcemy tworzyć bezpośrednio, a nie pośrednio”<sup>7</sup>.

Podobnie jak ewolucja w naturze, również proces twórczy Arpa nigdy się nie kończy, a jego prace zawierają w sobie niewyczerpaną możliwość dalszego rozwoju oraz rozmaitych wariacji. André Breton mówi w odniesieniu do „przedmiotów-istot”, do których zalicza również rzeźby Arpa, o „trwającej przemianie”, o „nieustannej walce sił twórczych i niszczących, które zmagają się o prawdziwą rzeczywistość i prawdziwe życie”<sup>8</sup> (il. 19, s. 160, 161). W swoim procesie twórczym chodzi Arpowi o wytworzenie form autonomicznych, czyli form, które nie abstrahują od zewnętrznego obrazu, lecz go unikają. To właśnie jest dla niego „sztuką konkretną”. Jedną z grup swoich prac plastycznych nazywa również *Konkrekcje*, które przedstawiają według niego „naturalny proces zagęszczenia, stwardnienia,

he referred to as “object-beings,” among which he counted Arp’s sculptures. These entities are subject to “ongoing change” and “the unending battle between generative and destructive forces that struggle for the true reality and life (ill. 19, p. 160, 161).”<sup>8</sup> Indeed, Arp developed a process to define autonomous forms that are not abstractions of the visible world, but are wholly independent from it. For him, this process defined concrete art. A group of sculptures he called *Concretions* defined the “natural processes of concretion, clotting, coagulation, coalescence.” According to Arp, “Concrétion” was “something that has grown” (ill. 13, 14).<sup>9</sup>

Across all his favored genres, including collage, relief, sculpture, and poetry, Arp utilized a reduced formal vocabulary and continually explored new relationships between its forms and meanings. Carola



skrzepnięcia, zgrubienia, zrośnięcia” – „concretion”, stwierdza Arp, „to coś, co się zrosło”<sup>9</sup> (il. 13, 14).

We wszystkich gatunkach artystycznych – kolażach, reliefach, rzeźbach oraz wierszach – Arp posługiwał się zredukowanymi środkami wyrazu, które łączył nieustannie w coraz to nowe związki kształtów i sensów. Carola Giedion-Welcker nazywa to „formalnym elementarystem”, skłonnością do tego, co absolutne, proste i istotne, gdzie przypadek, intuicja, gra, a także jasność, porządek i precyzja odgrywają podstawową rolę<sup>10</sup>. Jasność i precyzja występują przede wszystkim w tych pracach, w których Arp nie kreśli wyłącznie miękkich, organicznych konturów, lecz jak w powstałej w roku 1940 rzeźbie *Geometria-Geometria* tworzy do nich świadomą, konstruktywistyczną przeciwagę, używając ograniczonych powierzchni i krawędzi (il. 15). Ewidentne staje się to szczególnie w jego późniejszych pracach, jak w powstających od końca lat 50. rzeźbach progowych (*Schwellenplastiken*). Zawierają one elementy zarówno konstruktywistyczne, jak i wegetacyjne i dzięki pustym formom nawiązują wyraźnie do otaczającej je przestrzeni (il. 19). Wybrane tam formy odnajdują swoje odpowiedniki w reliefach i grafikach z tego okresu, jak na przykład w *Stronie z książki flory (Seite aus einem Flora-Buch)* (1960–1962) lub w wieloczęściowym reliefie w brązie, który artysta zaprojektował w roku 1958 dla UNESCO w Paryżu (il. 20, 21). Carola Giedion-Welcker mówi przy okazji tych oraz wcześniejszych prac o „wegetacyjnym konstruktywizmie”, o „symbiozie tego, co się różni – miasta i wsi, architektury i natury, przypadku i prawa”<sup>11</sup>.

Według niej to właśnie symbioza tego, co organiczne oraz tego, co geometryczne decyduje o pozytywnej recepcji sztuki Hansa Arpa. I dokładnie ów moment łączący konstrukcję i wegetację jest tym, co w latach

Giedion-Welcker discerned in his work a “formal elementariness,” or an inclination to the absolute, the simplified, and the essential, whereby chance, intuition, and play are just as important as clarity, order, and precision.<sup>10</sup> This clarity and precision is not as apparent in the works composed of soft, organic contours. Rather, Arp’s delineation of planes and edges in sculptures such as *Geometric-Geometric* of 1940 establishes a counterpoint to his organic pieces (ill. 15). Arp often employed this more geometric approach in his later work. For instance, in the *Threshold Sculptures* of the late 1950’s, the constructive and biomorphic elements and the use of negative space establish an explicit relationship to the surrounding space (ill. 19). There are formal parallels to Arp’s reliefs and prints of the same period, as in *Page from a Floral-Book* (1960–1962) and the multi-part bronze relief that he designed for UNESCO in Paris in 1958 (ill. 20, 21). Giedion-Welcker referred to these and earlier works as “biomorphic constructivism,” and a “symbiosis of the divergent—of city and country, of architecture and nature, of chance and law.”<sup>11</sup> In fact, she thought it was the very synthesis of the organic and the geometric that led to such positive reception of Arp’s *œuvre*. And it was just that unification of construction and vegetation that Jan Brzękowski and other Polish artists found so fascinating about Arp in the 1920’s and 1930’s.

#### *Abstraction and Création*

Jan Brzękowski met Hans Arp in Paris in 1928.<sup>12</sup> Arp had left Switzerland for France in the mid-1920’s, because he found Zürich “deathly boring,” as he put it in a letter to Tristan Tzara in February 1921.<sup>13</sup> However, many artists who had fled to Zürich during World War I left the city once peace had been restored. At the same time, Paris had

#### 16. Hans Arp Ciasno splecione ze sobą konkretje | Intertwined Concrections, 1958

brąz, odlew/bronze, cast  
0/3 (1996), 59×36×51 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 001910.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017.  
fot./photo Rüdiger Lubricht



20. i 30. XX wieku tak bardzo fascynowało Jana Brzękowskiego oraz innych polskich artystów.

#### *Abstrakcja i kreacja*

Jan Brzękowski poznał Hansa Arpa w Paryżu w roku 1928<sup>12</sup>. Arp przeniósł się ze Szwajcarii do Francji w połowie lat 20., ponieważ, jak konstatuje już w roku 1921 w liście do Tristana Tzary, Zurych stał się dla niego „nudny jak flaki z olejem”<sup>13</sup>. Wielu artystów szukających pierwotnie schronienia w Zurychu opuściło to miasto po zakończeniu I wojny światowej. Paryż natomiast stawał się w tym czasie międzynarodową metropolią sztuki, gdzie spotykali się rozmaici twórcy pochodzący z różnorodnych krajów. Arp, przyjeżdżając do Paryża, był już osobą skądinąd znaną. Mieszkali tam przecież Tristan Tzara oraz Max Ernst, przyjaciel artysty. Poza tym jeszcze przed przeprowadzką Arp utrzymywał kontakty z surrealistami skupionymi wokół André Bretona, z którymi w listopadzie 1925 roku wziął udział we wspólnej wystawie w Galerie Pierre. Na dodatek ogłasza od tego momentu liczne artykuły w czasopismach surrealistów, jak „Litteratur”, „La Révolution Surréaliste” oraz „Le Surréalisme au service de la révolution”. W roku 1927, w nowo otwartej Galerie Surréaliste, miała miejsce jego pierwsza wystawa indywidualna, zaś wstęp do katalogu napisał sam Breton. Arp był w tym okresie blisko związany z surrealistami i podzielał również niektóre z ich artystycznych postulatów, do których należą między innymi pozbawiona hierarchii ocena materiału, automatyczny (intuicyjny) sposób pracy, zastosowanie przypadku jako kategorii artystycznej oraz żądanie uwolnienia imaginalności<sup>14</sup>. Mimo to Arp nigdy nie nazywał siebie surrealistą.

Zamiast przyłączyć się do któregoś z ruchów artystycznych, Arp pozostawał otwarty

turned into an international capital of art. Cultural figures from all over the world flocked to the City of Light.

Even before Arp arrived in Paris, he already had strong connections to artists in avant-garde circles. The dadaist Tristan Tzara and Arp’s friend Max Ernst, who would become a leading Surrealist, had already settled there. Before he had left Zürich, Arp had been in contact with André Breton’s surrealist circle and had exhibited with them at the Galerie Pierre in November 1925. Moreover, he made extensive contributions to surrealist magazines such as *Littérature*, *La Révolution Surréaliste* and *Le Surréalisme au service de la révolution*. In 1927, Arp had his first solo exhibition in the newly established Galerie Surréaliste; André Breton wrote the foreword to the catalogue. During this period, Arp was closely aligned with the Surrealists, particularly in their rejection of material hierarchies, their search for automatic or intuitive artistic processes, their understanding of chance as an aesthetic category, and their strong emphasis on freedom of imagination.<sup>14</sup> Nevertheless, Arp never considered himself a Surrealist.

Rather than adhering to a single movement or style, Arp remained open to all forms of artistic expression. Dogmatism was anathema to him. In 1926, at the height of his engagement with Surrealism, he traveled with his wife Sophie Taeuber-Arp to Strasbourg to help with the interior design of the leisure destination Aubette. The result was a Gesamtkunstwerk of geometric abstraction (ill. 8, 23). After they had settled in the Paris suburb of Meudon a few years later, Arp and Taeuber-Arp joined the artists’ group Cercle et Carré. Founded by Michel Seuphor and Joaquín Torres García in 1929, the group was dedicated to geometric

#### 17. Hans Arp

Metamorfoza (muszla, łabędź, huśtawka) | Metamorphosis (Shell, Swan, Swing), 1935

gips/plaster, 23,5×15,8 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 002537,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo André van Linn



na wszystkie formy wyrazu artystycznego. Był daleki od jakiegokolwiek dogmatyzmu. W roku 1926 podjął za swoją żonę, Sophie Taeuber-Arp, aby razem z nią oraz z Theo van Doesburgiem podjąć pracę nad wystrojem artystycznym lokalu rozrywkowego Aubette – miało stanowić jednolite, abstrakcyjno-konstruktywistyczne dzieło sztuki (il. 8, 23). Kilka lat później, w roku 1929 po ostatecznym osiedleniu się w Meudon (jednym z przedmieść Paryża), Arp i Taeuber-Arp przyłączyli się do założonego przez Michela Seuphora oraz Joaquina Torres Garcia stowarzyszenia artystów Cercle et Carré. Ta powstała w roku 1929 grupa propagowała sztukę abstrakcyjno-geometryczną. Jej zadeklarowanym celem było przeciwstawianie się rzekomej przewadze paryskiego surrealizmu, czego dokonywano, organizując własne wystawy oraz ogłaszając własne publikacje (il. 25)<sup>15</sup>. I chociaż Cercle et Carré rozwiązało się już po upływie roku, to Arp, podobnie jak Sophie Taeuber-Arp oraz wielu innych byłych członków Cercle et Carré, zaangażował się wyraźnie w założoną w roku 1931 kolejną organizację, czyli Abstraction-Création. Nowa grupa składała się z artystów, którzy – odwołując się do różnych przesłanek – opowiedzieli się bez wyjątku po stronie sztuki bezprzedmiotowej. Odzwierciedlało się to również w nazwie stowarzyszenia, zaś w przedmowie do pierwszego numeru „Abstraction Création – Art Non Figuratif” czytamy:

„abstrakcja, ponieważ niektórzy artyści dzięki stopniowemu abstrahowaniu form natury doszli do sztuki nieprzedmiotowej.

kreacja, ponieważ inni artyści osiągnęli bezprzedmiotowość bezpośrednio dzięki koncepcji geometrycznej albo dzięki użyciu wyłącznie takich elementów jak koło, powierzchnie, belki, linie itd., które tak czy inaczej określa się jako abstrakcyjne”<sup>16</sup>.

abstraction. Its goal was to challenge Surrealism’s dominance on the Paris art scene by means of exhibitions and publications (ill. 25).<sup>15</sup> Although Cercle et Carré dissolved within a year, Arp, Taeuber-Arp, and other former members of the group came together under the auspices of its successor Abstraction-Création. These artists shared a broader commitment to abstract art, and embraced its myriad forms. The foreword of their eponymous journal’s debut issue was entitled *Abstraction Création – Art Non Figuratif* and explained the significance of the group’s name:

“abstraction because some artists arrived at the conception of non-figurative art through the abstraction of natural forms. creation because other artists arrived directly at non-figuration through a purely geometric conception of order or by means of the exclusive use of the elements generally understood as abstract, such as the circle, plane, bar, line, etc...”<sup>16</sup>

The statement makes it clear that Abstraction-Création wanted to offer a forum for each and every branch of non-representational art, a lofty goal that ultimately could not be sustained. Georges Vantongerloo, vice president of the group, developed an increasingly dogmatic stance on pure abstraction that ultimately led Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, and others to leave the group in 1934. Until that date, however, Abstraction-Création’s exhibitions and its journal had received much attention in avant-garde circles. Members included Carl Buchheister, Alexander Calder, Robert Delaunay, Otto Freundlich, Jean Hélion, Barbara Hepworth, Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Naum Gabo, Ben Nicholson, Enrico Prampolini, František Kupka, or Kurt Seligmann and Georges Vantongerloo.<sup>17</sup>

**18. Hans Arp**  
**Dafne | Daphne,**  
**1955**

brąz, odlew/bronze,  
cast 0/3 (1983),  
119,8×33×29,5 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 002.520;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Meirell





Jak z tej wypowiedzi wyraźnie wynika, „Abstraction Création...” chciał stworzyć platformę dla wszystkich form wyrazu sztuki bezprzedmiotowej; zamiar, który – ze względu na coraz bardziej dogmatyczną postawę Georgesa Vantongerloo faworyzującego czystą abstrakcję – nie mógł być zrealizowany i w roku 1934 doprowadził do wystąpienia Hansa Arpa, Sophie Taeuber-Arp oraz kilku innych artystów. Do tego momentu, dzięki organizowanym wystawom oraz czasopiśmie „Abstraction Création...”, grupa znana była przynajmniej w kręgach awangardowych. Członkami jej byli m.in.: Carl Buchheister, Alexander Calder, Robert Delaunay, Otto Freundlich, Jean Hélion, Barbara Hepworth, Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Naum Gabo, Ben Nicholson, Enrico Prampolini, František Kupka, Kurt Seligmann i Georges Vantongerloo<sup>17</sup>.

Już same nazwiska wskazują na to, że grupa składała się z malarzy i rzeźbiarzy różnych narodowości. Łączyła ona nie tylko artystów o podobnych zainteresowaniach, lecz także stała się forum do nawiązywania międzynarodowych kontaktów oraz szerzenia artystycznych idei i celów. W dobie narastającego nacjonalizmu stanowiło to główny postulat grupy. W przedmowie do drugiego numeru jej czasopisma czytamy:

„Drugi numer «Abstraction-Création» ukazał się w okresie, kiedy myśl liberalna w różnorodnych swoich przejawach była zacięciem atakowana, w niektórych krajach dłużej niż w innych.

Podobnie jak w pierwszym numerze, w magazynie opublikowane zostały prace i deklaracje niezależnych artystów, z których każdy na swój sposób reagował na potrzeby kulturalne swoich czasów. Wszystkich ich łączyło zaangażowanie w sztukę nieprzedstawiającą. I choć różnili się pomiędzy sobą w szczegółach, zgodzili się co do tego, że należy iść za abstrakcją, gdziekolwiek może zaprowadzić”<sup>18</sup>.

This impressive roster of painters and sculptors underscores the group’s internationalism. Abstraction-Création unified not only artists with similar interests, but also provided a forum for international exchange and the dissemination of artistic ideas and goals. During a period of rising nationalism in Europe, the group increased its commitment to internationalism. In the foreword to the second volume of their journal, the members of Abstraction-Création proclaimed:

“The second edition of Abstraction-Création is being published at a time when liberal thought in all manifestations is being ferociously attacked everywhere, although this has been the case in some countries for longer than in others. As in the first volume, this journal presents the work and the declarations of independent artists who each strive in their own way to respond to the cultural needs of the times. They are unified in their broad commitment to non-figurative art. They do not necessarily concur on the finer points, but agree that these tendencies should be followed, wherever they may lead.”<sup>18</sup>

Abstraction-Création drew significant numbers of painters and sculptors from the USA, England, France, and Switzerland as well as Poland. In addition to Jan Brzękowski, members included Henryk Stażewski and Wanda Chodasiewicz-Grabowska, who later married Fernand Léger. The latter three lived in Paris at least part of the time, and had also been affiliated with Cercle et Carré, either by participating in group exhibitions or by contributing essays in its journal.<sup>19</sup> They also contributed regularly and enthusiastically to Abstraction-Création’s exhibitions and publications. At the same time, they helped ensure that their colleagues with similar approaches to abstract-geometric art but who had

**19. Hans Arp**  
Mały teatr | The  
Small Theater,  
1959

brąz, odlew/bronze,  
cast 5/5 (1972),  
115×75,2×24 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 001.617;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell



Obok malarzy i rzeźbiarzy z USA, Anglii, Francji i Szwajcarii, członkami grupy byli także liczni artyści polscy. Oprócz Jana Brzękowskiego należeli do niej, m.in. Henryk Stażewski i Wanda Chodasiewicz-Grabowska, późniejsza Nadia Léger. Tych troje przynajmniej tymczasowo mieszkało w Paryżu i współpracowało już z Cercle et Carré, biorąc udział w jedynej wystawie tej grupy lub publikując w jej czasopiśmie<sup>19</sup>. Przedstawiali oni swoje prace i teksty również w prezentacjach i publikacjach „Abstraction Création...”. Jednocześnie dbali o to, aby ich polscy koledzy, którzy co prawda nie mieszkali w Paryżu, ale podzielali podobne poglądy na sztukę abstrakcyjno-geometryczną, otrzymali własne forum w obrębie tej grupy. Za pośredników uważa się przede wszystkim Brzękowskiego oraz Stażewskiego, który od roku 1924 kursuje pomiędzy Warszawą a Paryżem. Obaj byli w bliskim kontakcie z założoną w 1929 roku w Łodzi przez Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro grupą a.r., byli również jej członkami<sup>20</sup>. To stowarzyszenie artystów postawiło sobie za zadanie podjęcie walki o sztukę nowoczesną w Polsce oraz połączenie różnych gatunków sztuki – od sztuk plastycznych poczynając, poprzez architekturę, a na poezji kończąc. Grupa propaguje organiczną budowę i logiczną grę (czystych) form, co z kolei ma wynikać z logiki materiału. Nowoczesna sztuka nie jest dla niej jakimś kolejnym stylem, lecz rewolucją w dotychczasowych zasadach spostrzegania. Grupa a.r. widzi siebie wyraźnie jako część międzynarodowej awangardy i zamierza rozszerzyć jej „promienny krąg idei”<sup>21</sup>. Obok własnych celów artystycznych, centralnym dezyderatem grupy jest zainicjowanie głównie przez Władysława Strzemińskiego stworzenie międzynarodowej kolekcji sztuki w Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi (dziś Muzeum Sztuki w Łodzi). Dzięki pośrednictwu

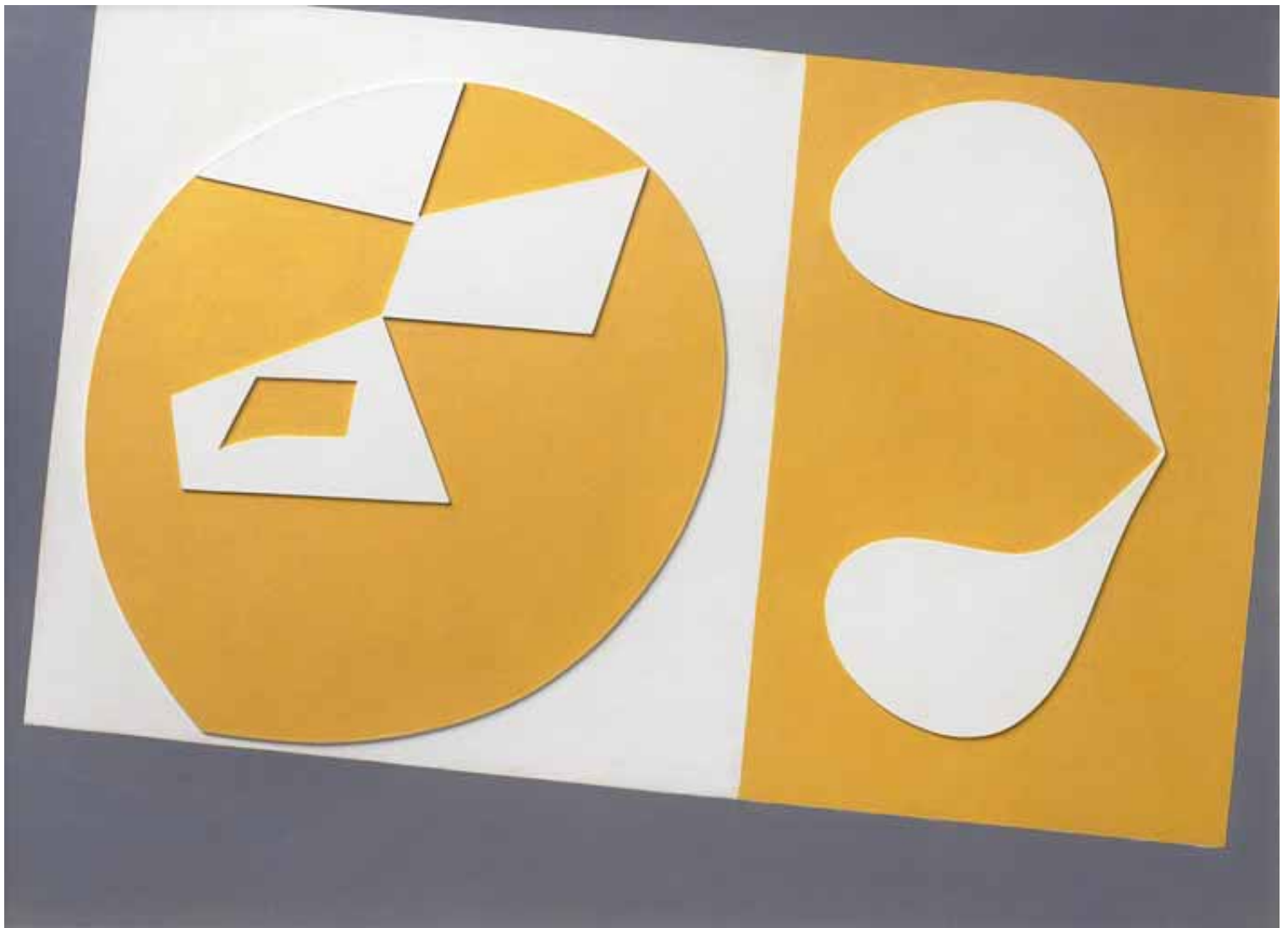
remained in Poland had a forum for discussion. Brzękowski and Stażewski, the latter of whom had begun commuting between Warsaw and Paris in 1924, were the main intermediaries. In 1929, both artists joined the artists' group a.r.<sup>20</sup>, which had been founded by Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro in Łódź. a.r.'s goal was to take up the fight for modern art in Poland and to unify artistic genres, from architecture to poetry. It propagated organic composition and the logical interplay of (pure) forms, which would in turn result from the logic inherent to the raw materials utilized. For these artists, modernism was not just another style, but rather a revolution in perception. They considered themselves part of the international avant-garde, and aimed to disseminate their “emanation of ideas.”<sup>21</sup> In addition to furthering its specific artistic goals, a.r. was committed to developing an international collection for the art museum in Łódź, a project that Władysław Strzemiński had initiated. With the help of Michel Seuphor and Hans Arp, Brzękowski and Stażewski secured works from artists like Willi Baumeister, Alexander Calder, Max Ernst, Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Fernand Léger, Enrico Prampolini, Georges Vantongerloo, and Sophie Taeuber-Arp. Arp and Seuphor also bequeathed works to the collection, which opened to the public in 1931 (ill. 27). By the beginning of World War II, it encompassed 112 works by Polish and international artists.<sup>22</sup>

Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp were also in contact with Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro during this period, and they seem to have been great admirers of Arp's work. The latter gave two of his recent *Configuration* reliefs to the collection in Łódź. One of the wood reliefs is characteristic of Arp during this period in

#### 20. Hans Arp

Strona z książki  
flory | Page from  
a Floral-Book,  
1960-1962

relief, malowany karton/  
relief, painted cardboard,  
46,1×62,7×3,7cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 001748;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell





**21. Hans Arp przed swoim reliefem „Konstelacja UNESCO” | Hans Arp in front of his relief “Constellation UNESCO”, Paris 1958**

Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; fot./photo Babiën

**22. Hans Arp Relief konkretny F: wznoszenie postaci | Concrete Relief F: Ascent of Figures, 1960**

relief, aluminium/  
relief, aluminium, 1/5,  
150,2×35 cm

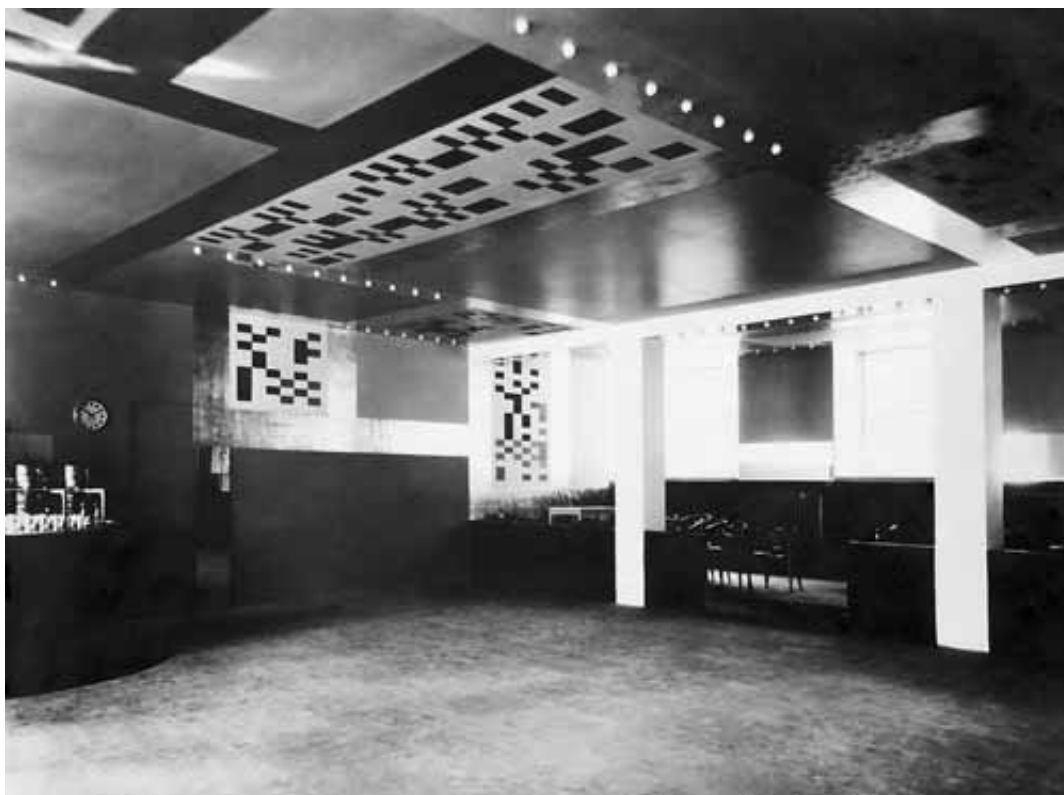
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 001.683,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo André van Linn

Brzękowskiego i Stażewskiego, a także dzięki skutecznej pomocy Michela Seuphora i Hansa Arpa tacy artyści jak Willi Baumeister, Alexander Calder, Max Ernst, Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Frenand Léger, Enrico Prampolini, Georges Vantongerloo i Sophie Taeuber-Arp, jak również sami Arp i Seuphor, przekazali swoje prace do otwartej w roku 1931 kolekcji (il. 27). Do początku II wojny światowej zbiór obejmował 112 eksponatów sztuki międzynarodowej i polskiej<sup>22</sup>.

W tym samym czasie Hans Arp i Sophie Taeuber-Arp nawiązali osobiste kontakty z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro, którzy zdają się być wielkimi miłośnikami sztuki Arpa. Artysta wniósł do kolekcji dwie ze swoich aktualnych *Konfiguracji*. Jeden z tych dwóch reliefów w drewnie utrzymany jest w zredukowanej, typowej dla Arpa z tego okresu, czarno-białej paletce

its simplified black and white palette. It is comprised of cell-like entities of various sizes that are playfully scattered across the surface. Arp made the other relief from a piece of unpainted wood, upon which identical ovals offset one another (ill. 7, 26).<sup>23</sup> In addition to these three-dimensional pieces, Arp contributed eight original drawings to serve as the illustrations for Jan Brzękowskis' volume of poetry *W drugiej osobie. Poezje*, which was to be published by a.r. in 1933 (ill. 28).<sup>24</sup> Arp's drawings do not directly relate to the poems' content, and are serial in character. In this way, his forms seem to evolve as one turns the pages. At times they resemble organisms or simple cells, and at others they appear as leaves, stones or bodies in a constant state of flux (ill. 33–40).





23. Widok „Salon de Thé” zaprojektowane-  
go przez Sophie Taeuber-Arp dla Aubette,  
Strasbourg | View of the “Salon de Thé”  
designed by Sophie  
Taeuber-Arp for the  
Aubette, Strasbourg,  
ok./ca. 1928

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth; © VG Bild-Kunst,  
Bonn 2017

24. Hans Arp  
Klucz wybijacza  
godzin | Key of the  
Quarter-Jack,  
1962

brąz, odlew/bron-  
ze, cast 4/5 (1985),  
52,5×42,7×10,6 cm

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 001952;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Wolfgang Morell

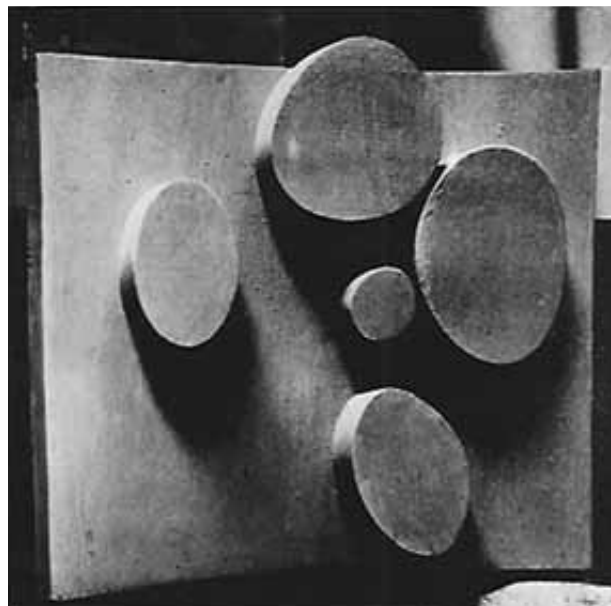
i składa się z komórkowatych wytworów różnej wielkości, które rozłożone są na podstawie obiektu. Drugi relief wykonany jest z surowego drewna, na którym korespondują ze sobą niemal identyczne, lekko przesunięte owale (il. 7, 26)<sup>23</sup>. Oprócz tych dwóch trójwymiarowych prac, Arp przekazał jeszcze osiem rysunków-ilustracji, które wykonał do zbioru wierszy Jana Brzękowskiego *W drugiej osobie. Poezje*, mającego ukazać się w „Bibliotece a.r.” w roku 1933 (il. 28)<sup>24</sup>. Rysunki, które nie posiadają żadnego bezpośredniego, merytorycznego związku z wierszami Brzękowskiego, mają charakter serii. Stworzone przez artystę formy zdają się ze strony na stronę przechodzić w coraz to inny stan. Raz sprawiają wrażenie organizmów lub prostych komórek, innym razem są to liście, kamienie lub istoty, które tworzą coraz to nowe postacie (il. 33–40).

Before Arp sent the reliefs to Łódź, he asked for a work from Strzemiński in exchange.<sup>25</sup> In turn, his Polish colleague sent Arp not just one but two pieces, an *Architectonic Composition* (ca. 1929) and a *Structure (Unistic Composition)* (1932, ill. 41, 42). It is also likely that Katarzyna Kobro intended to give Arp her small-scale *Spatial Composition 9* (1933), the single biomorphic work in her *œuvre*, but her sculpture never made it past the border (ill. 45).<sup>26</sup> Henryk Stażewski also gave Arp two pieces for his private collection that now reside in the Kunstmuseum St. Gallen and the Kröller-Müller Museum Otterlo (ill. 43, 44).<sup>27</sup>

Stażewski's *Composition* (1932) and the two pieces Strzemiński gave to Arp were published in the journal *Abstraction Création* in 1932. It is unknown whether the







25. Zdjęcie grupowe z otwarcia wystawy „Cercle et Carré” | Group photo of the opening of the exhibition of “Cercle et Carré”, Paris 1930

© Gallery Cecilia Torres, New York

26. Hans Arp  
Konfiguracja I Configuration, 1931

relief, polichromowane drewno/relief, painted wood, 27x26 cm

dawniej w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, utracone podczas II wojny światowej/formerly in the collection of the Muzeum Sztuki in Łódź, lost during the Second World War; zdjęcie z archiwum/photo in the archive of Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth

Przed przekazaniem swoich prac do Łodzi Arp prosił również, aby w ramach wymiany mógł otrzymać jedną z prac Strzemińskiego<sup>25</sup>. Artysta otrzymał nie jedną, lecz dwie prace polskiego kolegi: *Kompozycję architektoniczną* (około 1929) oraz *Strukturę* (*Kompozycja unistyczna*) (1932; il. 41, 42). Prawdopodobnie również Katarzyna Kobro zamierzała sprezentować Arpowi swoją niewielkiego wymiaru *Kompozycję przestrzenną 9* (1933) – jedyną w jej twórczości kompozycję biomorficzną, jednak rzeźba ta nie dotarła nigdy do granicy kraju (il. 45)<sup>26</sup>. Arp otrzymał do swojej prywatnej kolekcji również dwie prace Stażewskiego, które znajdują się obecnie w Kunstmuseum St. Gallen oraz w Kröller-Müller Museum Otterlo (il. 43–44)<sup>27</sup>.

Polish artists were in Paris at that time and thus may have participated in the group’s exhibitions. What matters most to this discussion is that Arp knew the works. That Stażewski and Strzemiński gave Arp such significant pieces demonstrate their high esteem for the French-German artist.

In contrast to Arp’s reliefs, Stażewski and Strzemiński’s paintings and Kobro’s architectural sculptures suggest an inherent organic unity. Adhering to the theory of Unism as set forth by Strzemiński in 1928, they were concerned with the mathematical categories of dimension, surface, and proportion, as well as harmonious spatial relationships. They promoted the total autonomy of art, as did Arp, albeit within



27. Prezentacja nowoczesnej kolekcji w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1931 (zdjęcie z katalogu) | Presentation of the modern collection of the Muzeum Sztuki in Łódź, 1931 (photo from the catalogue)

Stiftung Arp e.V. Berlin/Rolandswerth, fot./photo André van Linn

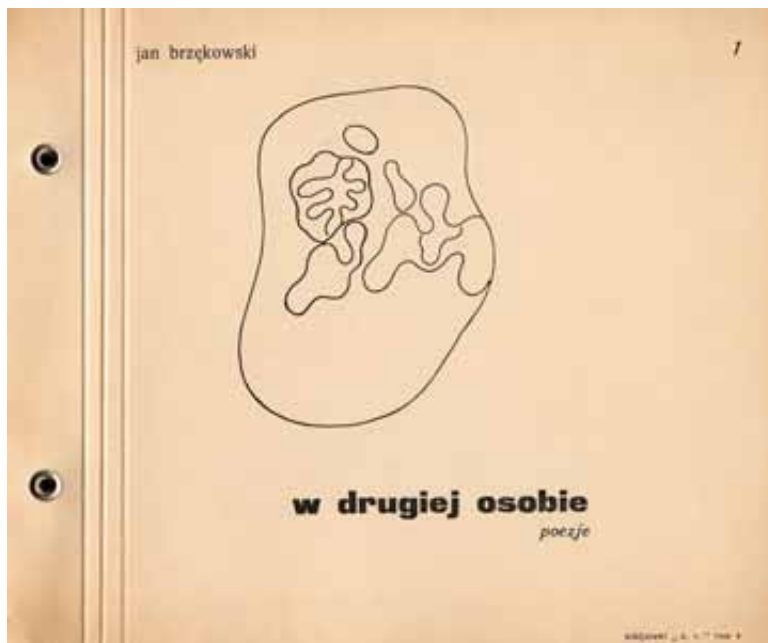
*Kompozycja* (1932) Stażewskiego oraz dwie wspomniane prace Strzemińskiego zostały przedrukowane w 1932 roku w czasopiśmie „Abstraction Création”. Brak jednak informacji, czy znajdowały się one w tym czasie w Paryżu, czy też były może pokazywane na jednej z wystaw tej grupy. Fakt, że Stażewski oraz Strzemiński ofiarowali Arpowi tak istotne dla ich twórczości prace, świadczy niewątpliwie o wielkim uznaniu, jakim go darzyli.

Obrazy Stażewskiego i Strzemińskiego oraz rzeźby architektoniczne Kobro posiadają własną, odmienną niż prace Arpa, organiczną jedność. Zgodnie ze sformułowaną w roku 1928 przez Strzemińskiego teorią unizmu odwołując się one do kategorii

a different theoretical framework. Arp, Stażewski, Strzemiński, and Kobro shared a commitment to grounding their work in nature and reducing form to the essential. As early as 1924, Stażewski asserted in the journal *Blok*:

“Abstract art is not some form of detachment from the outer world surrounding us, although it is not descriptive and is comprised of the pure elements of visual art. It is an equivalent of nature derived from the means of the visual arts.”<sup>28</sup>

Without a doubt, Arp recognized Stażewski, Strzemiński, and Kobro’s contributions to the broader development of constructive and geometric art in Europe. For example, he lent all four works that the Polish artists



**28. Jan Brzękowski**

**W drugiej osobie.  
Poezje, Łódź 1933**

w książce zamieszczono osiem ilustracji prac Hansa Arpa/the book includes eight illustrations by Hans Arp  
Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth, fot./photo André van Linn

**29. Hans Arp**

**Spotkanie w lesie  
| Encounter in the  
Woods, 1965**

relief, drewno/relief,  
wood, 59,2x59,9 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 001758,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo André van Linn

matematycznych, do miary, powierzchni i proporcji oraz ich stosunku do przestrzeni. Wymagana jest całkowita autonomia sztuki wobec zdarzeń pozaartystycznych. Tym postulatem kierował się również Arp, wychodząc jednak z odmiennych przesłanek. Wspólny jest im natomiast stosunek do natury oraz redukcja form do ich istoty. Już w roku 1924 Stażewski pisał w czasopiśmie „Blok”:

„Sztuka abstrakcyjna nie jest jakimś odezwaniem się od otaczającego nas świata zewnętrznego; przestaje jednak być opisującą i posługuje się czystymi środkami sztuk plastycznych. Jest ona stworzonym przez sztukę plastyczną ekwiwalentem natury”<sup>28</sup>.

Arp niewątpliwie zdawał sobie sprawę ze znaczenia dzieł Stażewskiego, Strzemińskiego i Kobro dla rozwoju sztuki konstruktywistycznej i geometrycznej w Europie. Świadczy o tym chociażby fakt, że wszystkie cztery prace ofiarowane do jego prywatnej kolekcji wypożyczył w roku 1937 na wystawę

had given him to the exhibition *The Constructivists* in Basel in 1937; he himself was active in the organization.<sup>29</sup>

Throughout his career, Arp was committed to bringing together artists from around the world who had similar interests. His own interest in the Polish artists did not subside when political circumstances made communication between France and Poland increasingly difficult. Furthermore, he believed in the persistence of international modernism and continued to further artistic dialogue. A letter from Jan Tschichold to the Polish artist Samuel Szczekacz, who had studied with Władysław Strzemiński in Łódź and who emigrated to Palestine in 1939, helps illuminate these circumstances. Tschichold was elated to report that he had shown Szczekacz's work to Arp, who was so impressed that he offered to have one of them reproduced in the journal *plastique*.<sup>30</sup> *plastique*, which was edited by Sophie Taeuber-Arp and had first been published





**30. Hans Arp**  
**Figury | Figures,**  
**ok./ca. 1960**

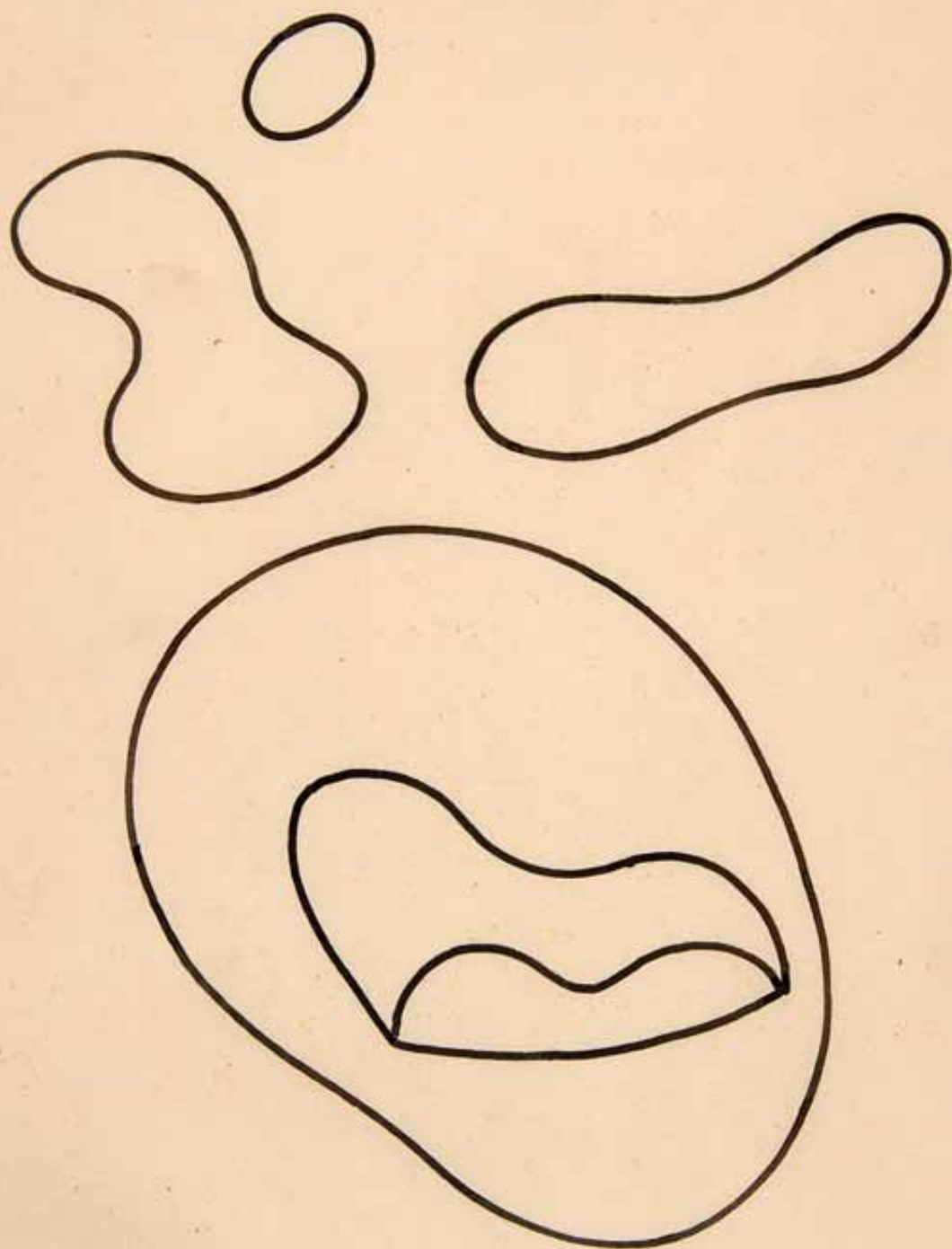
rysunek/drawing,  
18,7×12,4 cm  
Muzeum Narodowe w Krakowie,  
MNK III-r-a-10263, © VG Bild-Kunst,  
Bonn 2017, fot./photo Andrzej Chęć

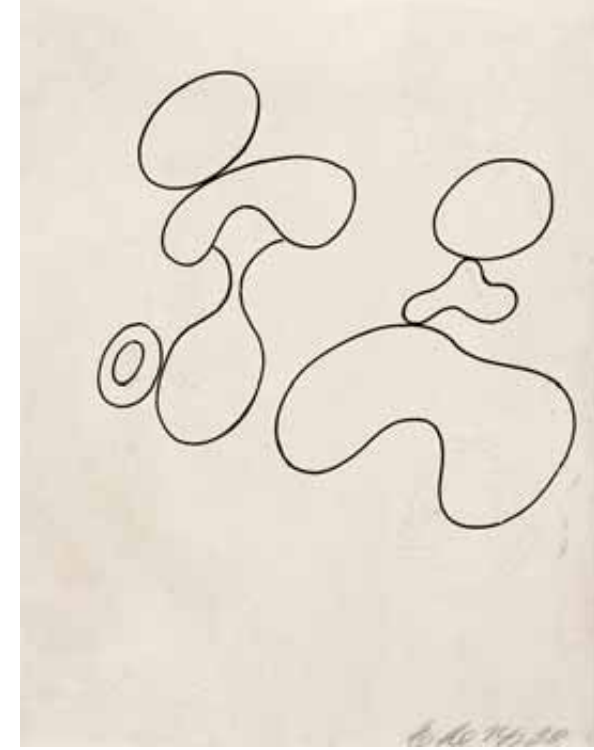
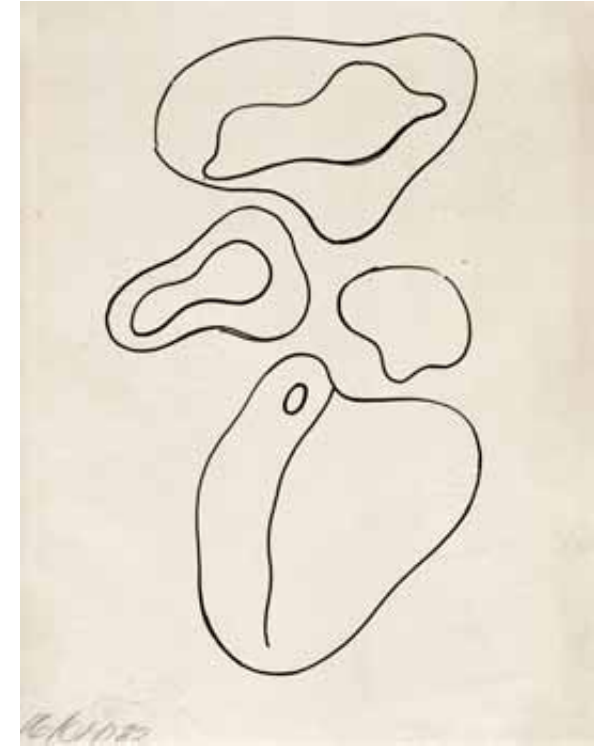
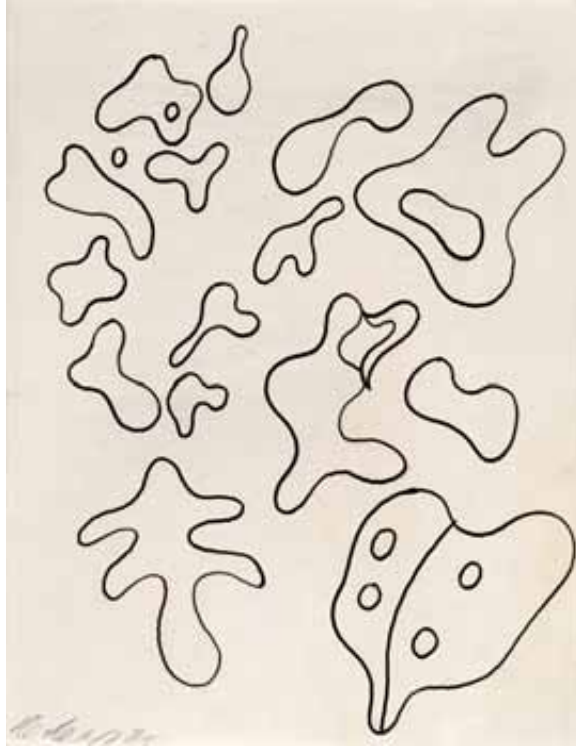
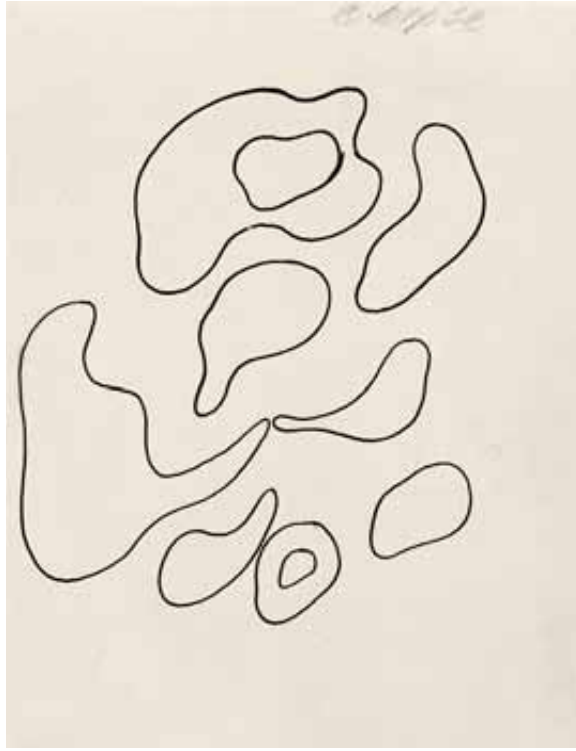
**31. Hans Arp**  
**Bez tytułu | Untitled,**  
**ok./ca. 1960**

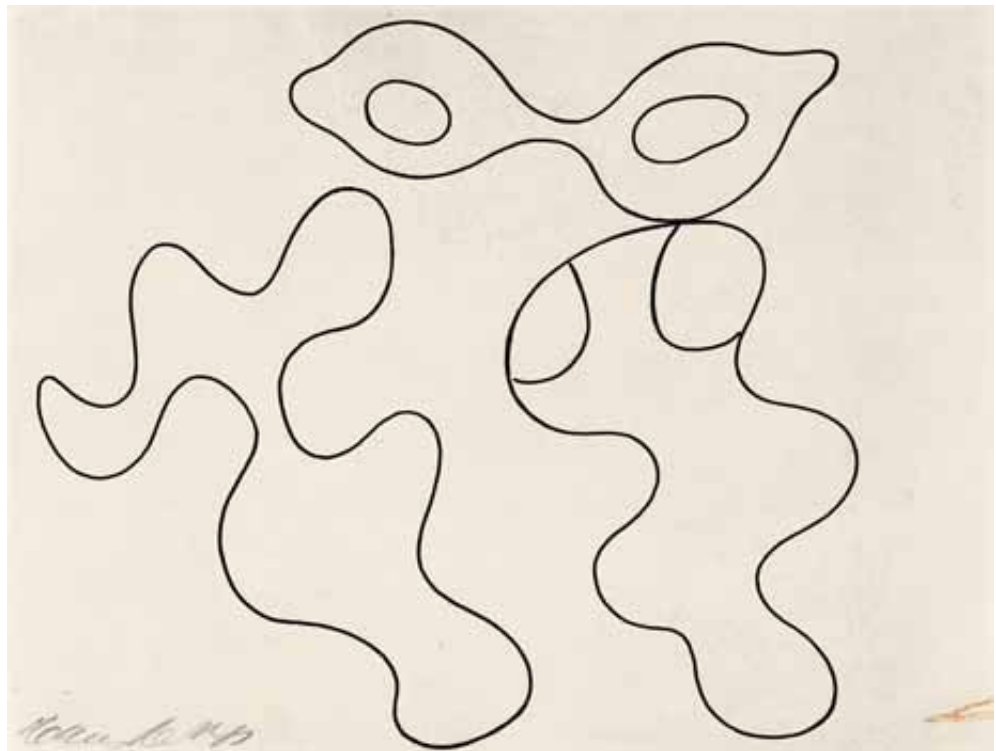
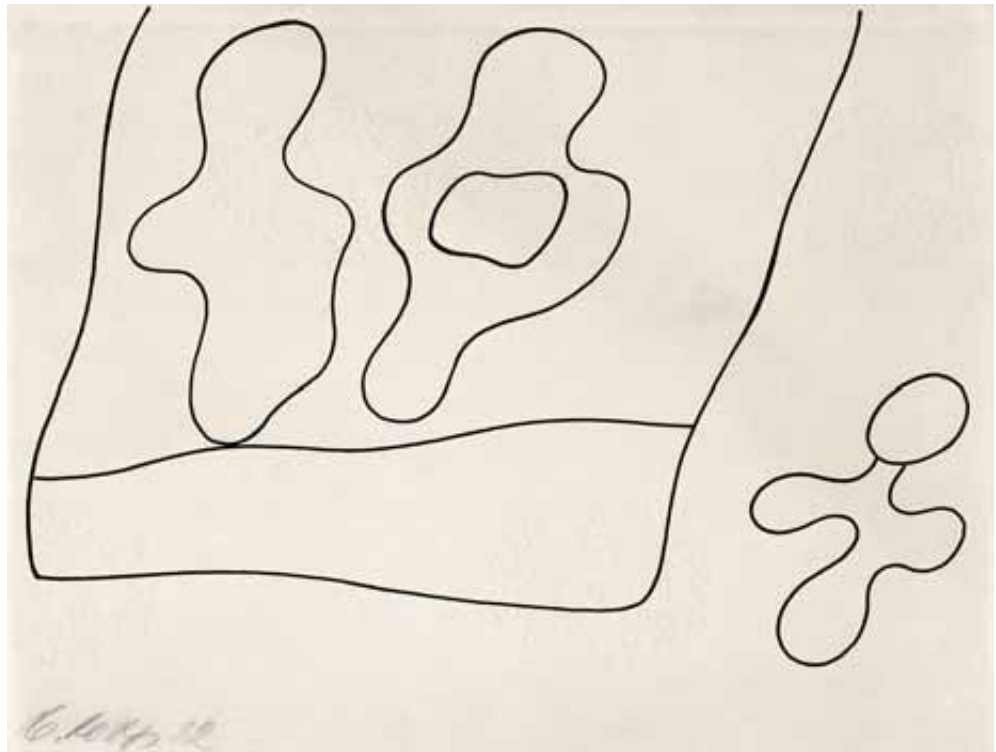
rysunek/drawing,  
28,4×22,5 cm  
Muzeum Narodowe w Krakowie,  
MNK III-r-a-10265, © VG Bild-Kunst,  
Bonn 2017, fot./photo Andrzej Chęć

**32. Hans Arp**  
**Kompozycja**  
**| Composition,**  
**ok./ca. 1950**

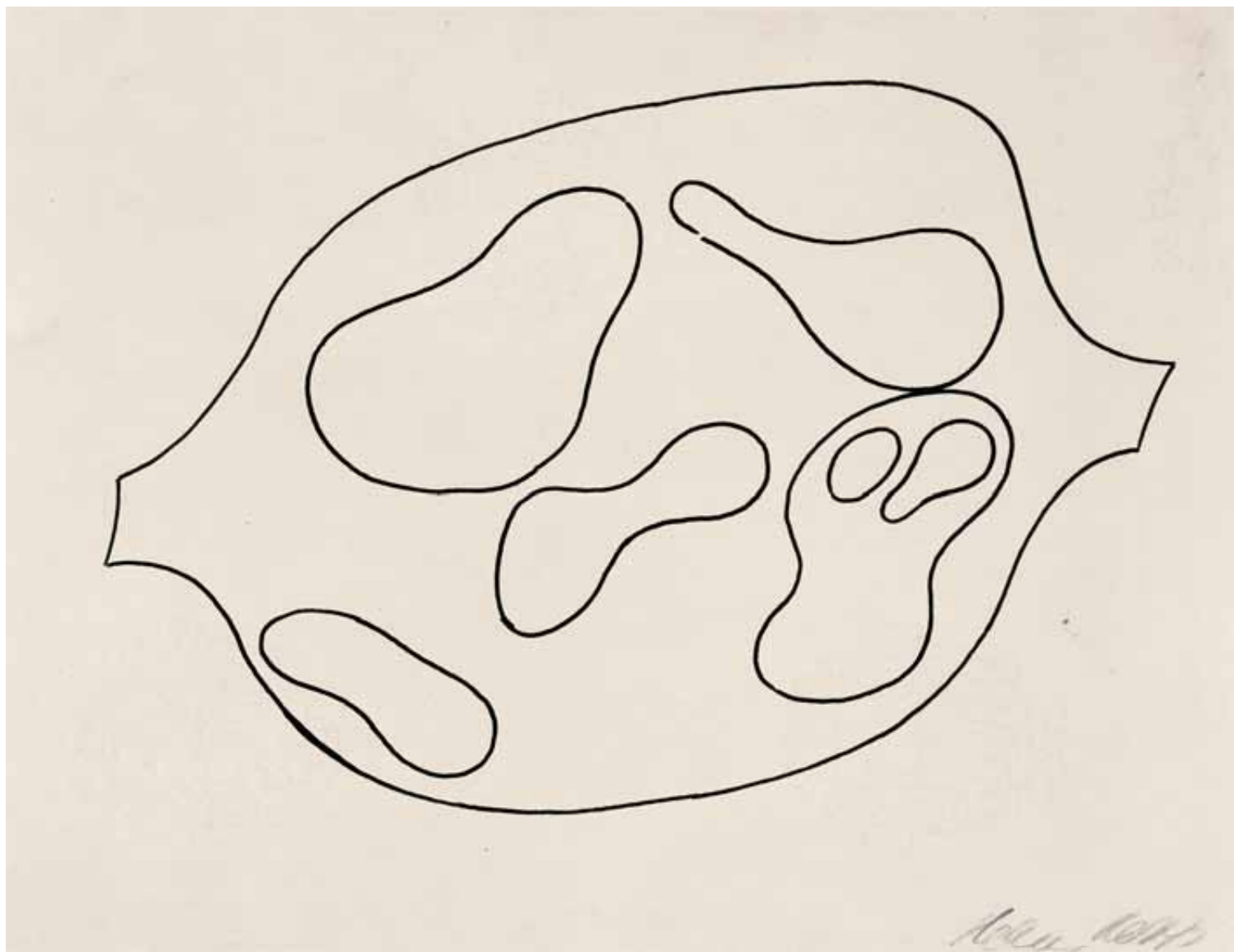
rysunek/drawing,  
26×20,7 cm  
Muzeum Narodowe w Krakowie,  
MNK III-r-a-10264, © VG Bild-Kunst,  
Bonn 2017, fot./photo Andrzej Chęć





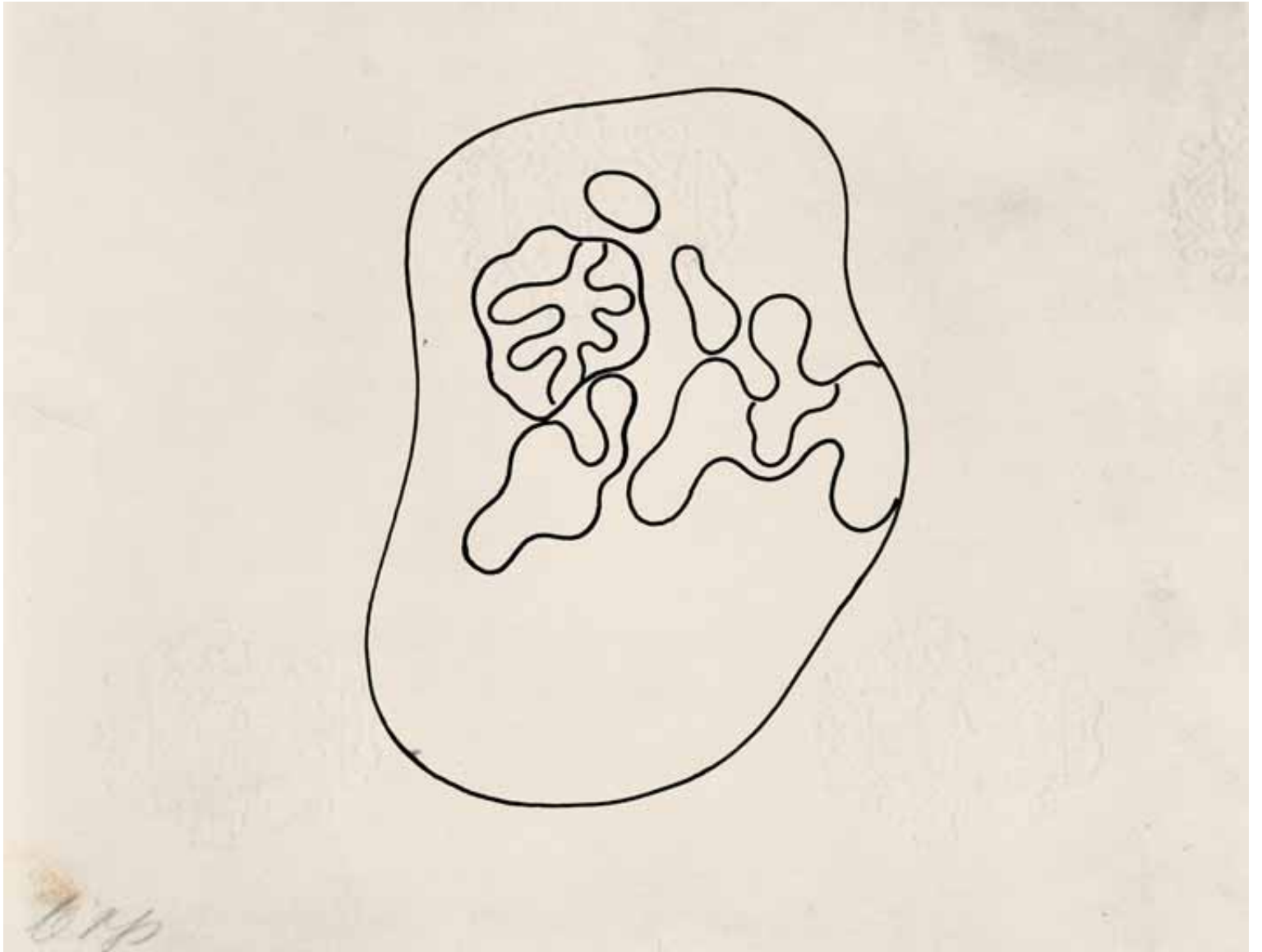






33.-40. **Hans Arp**  
Rysunki | Drawings,  
1932 (ilustracje do  
tomiku/illustrations  
to the book:  
J. Brzękowski,  
W drugiej osobie)

tusz, papier/ink, paper,  
26×21 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi,  
MS-SN-Rys-12-MS-SN-Rys-19;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo Dział Dokumentacji  
Naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi  
s./p. 52-55



**41. Władysław Strzemiński**

Kompozycja architektoniczna | Architectural Composition, 1928

olej, płótno/oil, canvas, 63,5×39,5 cm

Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach, Locarno. © Ewa Sapka Pawliczak – właściciel praw majątkowych do dzieł Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. fot./photo Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach

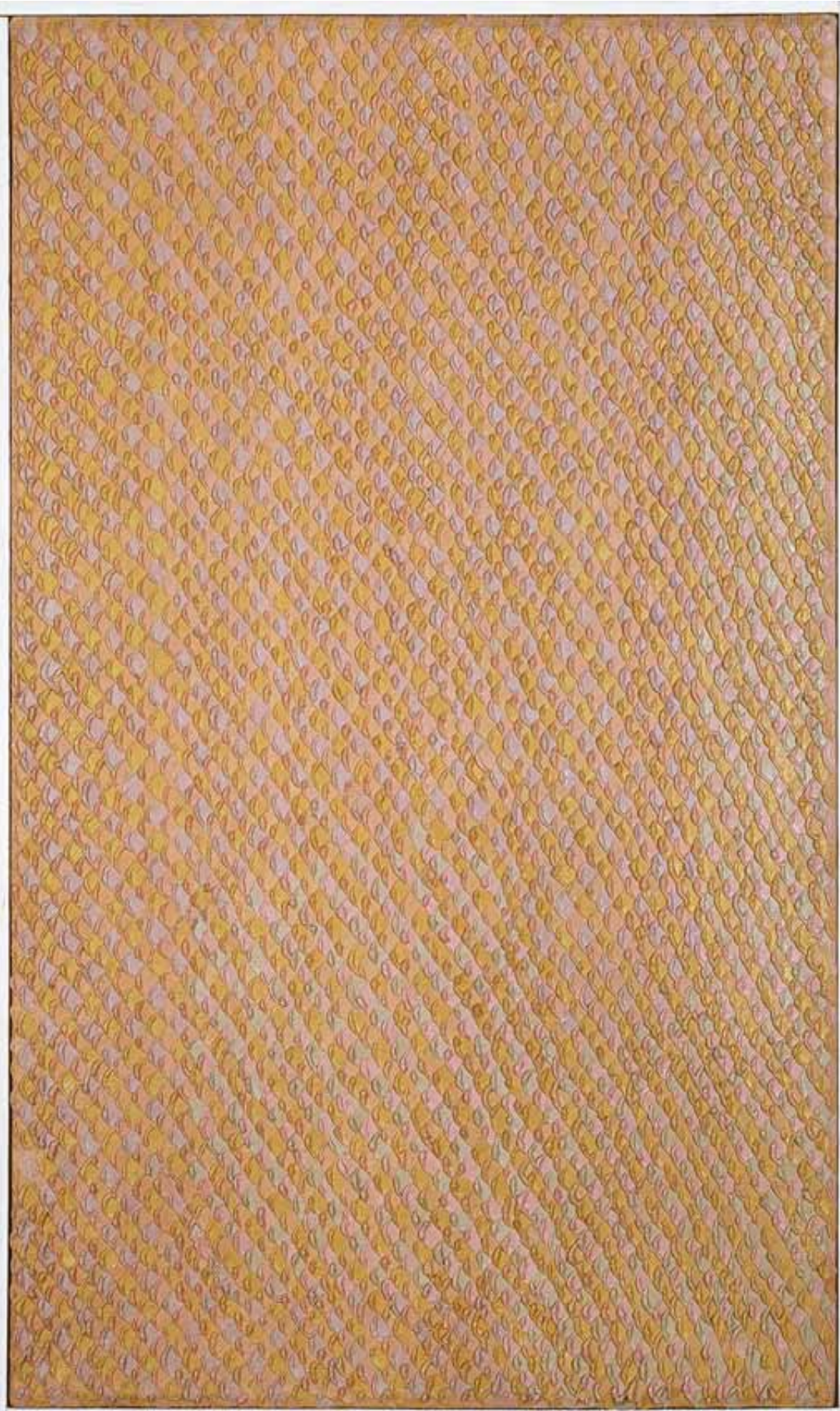
**42. Władysław Strzemiński**

Struktura (Unistyczna kompozycja) | Structure (Unistic Composition), 1932

olej, płótno/oil, canvas, 50,7×30,1 cm

Collection Kröller-Müller Museum Otterlo, KM 110.943; dar/gift of Marguerite Arp-Hagenbach, 1972. fot./photo © Pictoright, Amsterdam. © Ewa Sapka Pawliczak – właściciel autorskich praw majątkowych do dzieł Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro





**43. Henryk  
Stażewski**

**Kompozycja  
| Composition,  
ok./ca. 1932**

olej, płótno/oil, canvas,  
38×46 cm

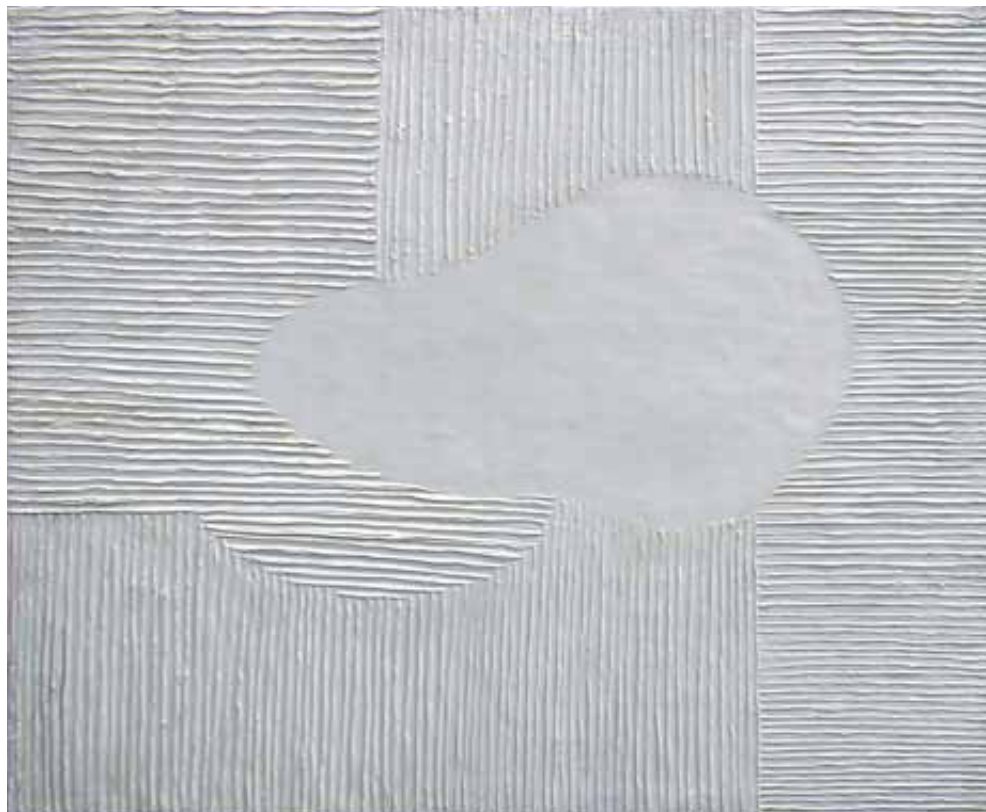
Collection Kröller-Müller Museum  
Otterlo, KM 101.019; dar/gift of  
Marguerite Arp-Hagenbach 1972;  
fot./photo © Pictoright, Amster-  
dam, © Marek Stażewski, Marcin  
Mirosław Stażewski – właściciele  
autorskich praw majątkowych

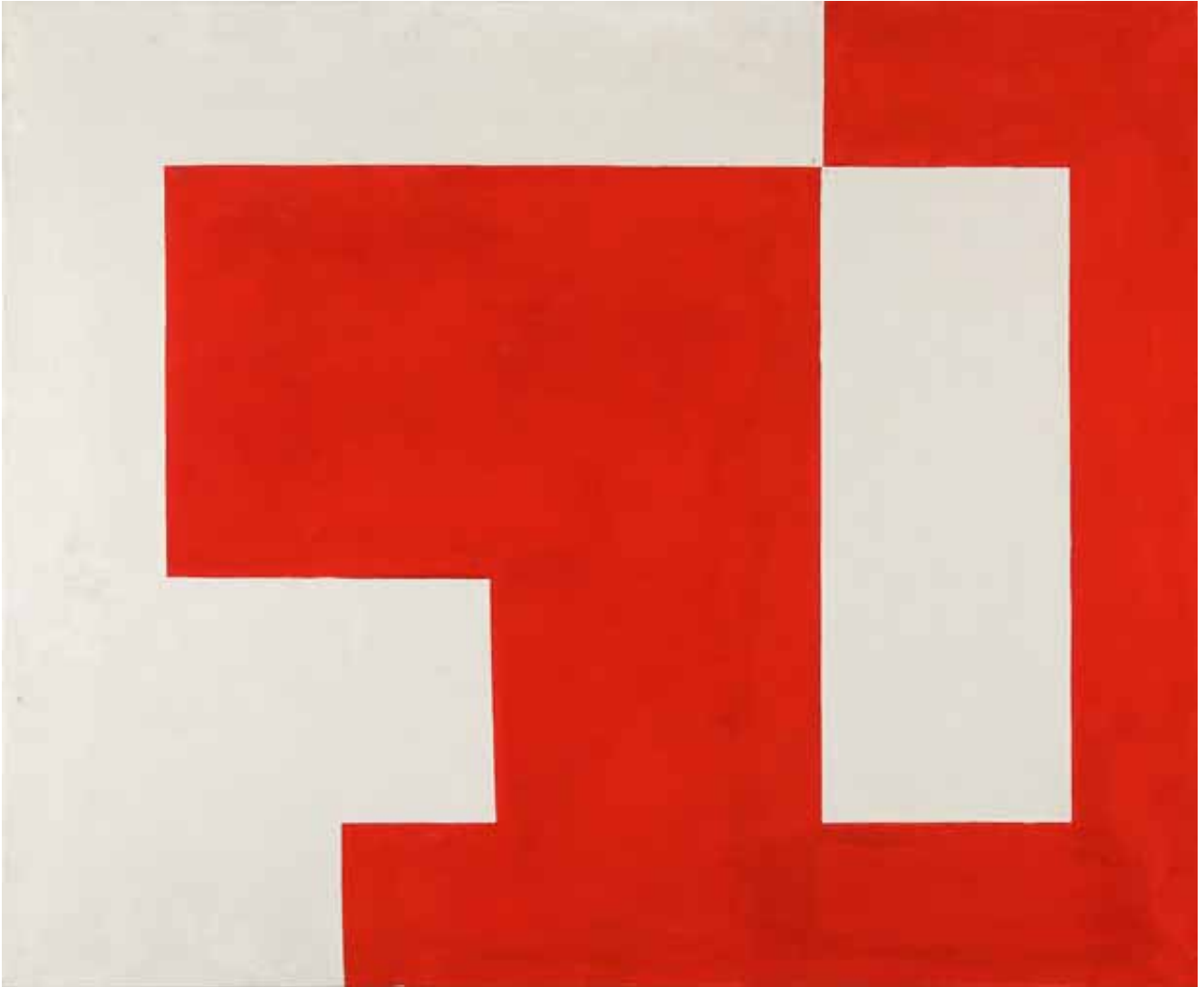
**44. Henryk  
Stażewski**

**Kompozycja  
| Composition,  
1929**

olej, płótno/oil, canvas,  
60×73 cm

Kunstmuseum St. Gallen, dar/gift  
of Marguerite Arp-Hagenbach  
1966; © Marek Stażewski, Marcin  
Mirosław Stażewski – właściciele  
autorskich praw majątkowych;  
fot./photo Sebastian Stadler





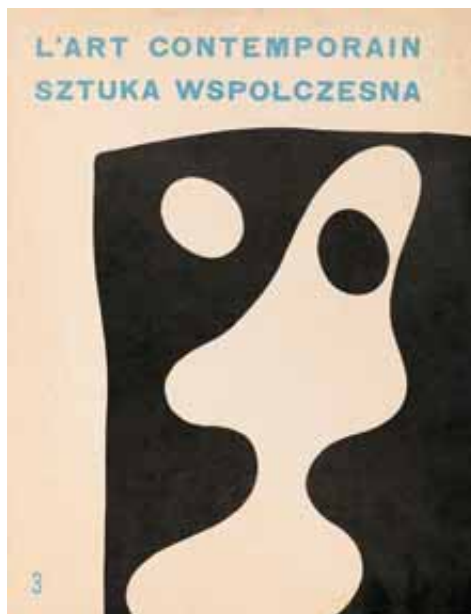






**45. Katarzyna Kobro****Kompozycja przestrzenna 9 | Spatial Composition 9, 1933**olej, metal/oil, metal,  
15,5×35×19 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi,  
MS-SN-Rys-0019; © Ewa Sapka  
Pawliczak – właściciel praw majątkowych do dzieł Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro  
s./p. 60-61**46. L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna, zeszyt/vol. 3, 1930, projekt okładki/cover design Hans Arp**

Stiftung Arp e.V. Berlin/Rolands-werth; fot./photo André van Linn

**47. Jan Brzękowski**  
**Kilométrage de la peinture contemporaine 1908-1930, Paris 1931**Stiftung Arp e.V. Berlin/  
Rolandswerth, 002.654;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017;  
fot./photo André van Linn

*Konstruktynści (Konstruktivisten)* odbywając się w Bazylei, a także poważnie zaangażował się w organizację tej wystawy<sup>29</sup>.

Przez całe życie podstawową sprawą leżącą mu na sercu było kontaktowanie ze sobą artystów pochodzących z różnych krajów, którzy przejawiali podobne zainteresowania sztuką bezprzedmiotową. Przychylny stosunek do polskich artystów nie słabł również wtedy, gdy ze względu na sytuację polityczną w Europie, komunikacja pomiędzy Francją a Polską stawała się coraz trudniejsza. Arp nadal wierzył w istnienie międzynarodowej moderny i nie przestawał wspierać dialogu artystycznego. Wyraża to chyba najlepiej list Jana Tschicholda do polskiego artysty, Samuela Szczekacza, który w połowie lat 30. studiował w Łodzi u Władysława Strzemińskiego, a od roku 1939 mieszkał w Palestynie. Tschichold z radością donosi w tym liście<sup>30</sup>, że pokazał Arpowi prace Szczekacza, Arp zaś, zachwycony nimi, stwierdził, iż bardzo chętnie zreprodukuje tę lub inną pracę w wydawanym przez

in the spring of 1937, was by 1939 one of the few remaining publications that served as an international forum for abstract and concrete art and was dedicated to facilitating contact between its contributors.<sup>31</sup> When Tschichold wrote to Szczekacz, *plastique* had not yet published any work by Polish artists. Unfortunately, by 1939, the opportunity had passed, as the journal shut down at the beginning of the Second World War.

*Geometric – A-Geometric*

All the same, by 1930, many avant-gardists were committed to furthering international exchange and dialogue. In addition to the journals published by Cercle et Carré and Abstraction-Création, the French-Polish journal *L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna*, edited by Jan Brzękowski and Wanda Chodasiewicz-Grabowska, served as a conduit between artists in France and Poland. It helped keep Polish artists current on



Sophie Taeuber-Arp czasopiśmie „plastique”. Pismo to, które po raz pierwszy ukazało się w roku 1937, było w 1939 roku jednym z niewielu pozostałych czasopism określających się jako międzynarodowe forum sztuki konkretno-abstrakcyjnej, pragnącym przyczynić się do stworzenia lepszej sieci kontaktów pomiędzy jej przedstawicielami<sup>31</sup>. Do chwili wspomnianego listu nie zreproduковано w tym czasopiśmie ani jednej pracy polskich artystów i w roku 1939 nie miało już do tego dojść. Ze względu na wybuch II wojny światowej zaprzestano publikacji dalszych zeszytów.

#### *Geometryczny – a-geometryczny*

Na początku lat 30. istniało wielkie pragnienie wymiany oraz stworzenia sieci kontaktów między artystami. Przykładem tego jest – obok „Cercle et Carré” oraz „Abstraction-Création” – wydawane przez Jana Brzękowskiego i Wandę Chodasiewicz-Grabowską francusko-polskie czasopismo „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, które pełniło funkcję tuby między Francją a Polską. Informowało ono polskich artystów nie tylko o współczesnej sztuce i poezji uprawianej w stolicy Francji, lecz dawało im możliwość prezentowania swoich dzieł w Paryżu także poprzez publikację ich prac oraz tekstów. Niestety w latach 1929–1930 ukazały się zaledwie trzy numery tego wydawanego zarówno w Polsce, jak i we Francji czasopisma. Publikowano artykuły oraz reprodukcje prac takich malarzy jak: Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Piet Mondrian, Joan Miró oraz fotografki Florence Henri, a także polskich artystów takich jak: Louis Marcoussis, Henryk Stażewski, Stanisław Grabowski, Wanda Chodasiewicz-Grabowska czy Władysław Strzemiński. Czasopismo drukowało teksty oraz prace artystów surrealistycznych i konstruktywistycznych, co umożliwiło szeroki przegląd aktualnych tendencji artystycznych

developments in modern art and poetry in the French capital and gave them the opportunity to present their art and writings to audiences in Paris. The journal was published in both France and Poland between 1929 and 1930, but unfortunately did not make it past the third issue. However, during its short run, it published articles and reproductions of works by Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Piet Mondrian, Joan Miró, and the photographer Florence Henri as well as the Polish artists Louis Marcoussis, Henryk Stażewski, Stanisław Grabowski, Wanda Chodasiewicz-Grabowska, and Władysław Strzemiński. *L’Art Contemporain – Sztuka współczesna* reproduced a wide range of works by artists of different leanings, including contributions by Surrealists and Constructivists. The result was an expansive overview of contemporary art in Paris. Similarly, the literary section of the journal encompassed writings by both factions of the avant-garde, including poems by Tristan Tzara, Paul Desnos, Paul Dermée, Céline Arnaud, and Georges Hugnet as well as Jan Brzękowski, Julian Przyboś, Tadeusz Peiper, and Adam Ważyk.

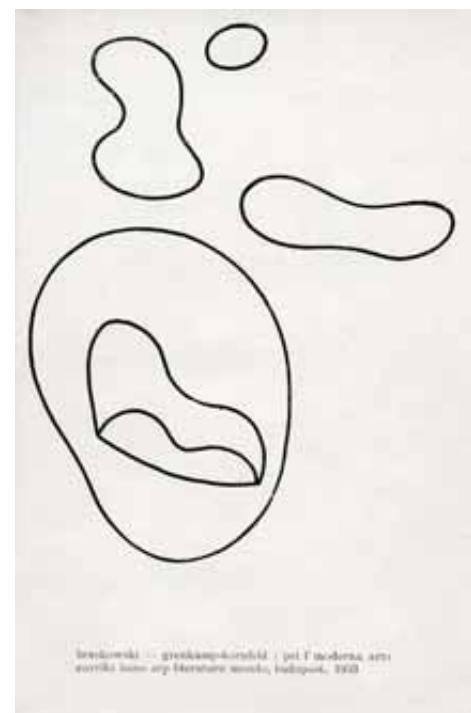
Wanda Chodasiewicz-Grabowska was responsible for the section of the journal dedicated to the visual arts, while Brzękowski oversaw the theoretical and programmatic direction of the poetic section. He asserted that each volume would not “merely be a collection of image reproductions and poems,” but rather set forth a strong ideological agenda.<sup>32</sup> To that end, Strzemiński’s manifesto *Unism in Painting* and statements by the artists’ group a.r. appeared alongside poems and artists’ biographies. Moreover, thanks to the French-Polish journal and even more so to Brzękowski’s efforts, Arp gained recognition in Poland. He designed the cover for

#### 48. Hans Arp Maska ptaka | Birdmask, 1918

ołówek, tusz, papier/  
pencil, India ink, paper,  
21,5×27,5 cm

Arp Museum Bahnhof Rolandseck,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017,  
fot./photo Nic Tenwiggenhorn  
s./p. 63

w Paryżu. Ten dualizm surrealizmu i konstruktywizmu zaznacza się również w literackiej części czasopisma, gdzie drukowano wiersze takich autorów jak: Tristan Tzara, Paul Desnos, Paul Dermée, Céline Arnaud, Georges Hugnet oraz Jan Brzękowski, Julian Przyboś, Tadeusz Peiper czy Adam Ważyk. Podczas gdy Wanda Chodasiewicz-Grabowska redagowała dział sztuk plastycznych, Jan Brzękowski przejął dział poezji i poświęcał się nadaniu pismu profilu teoretycznego i programowego, aby poszczególne numery nie były jedynie „zwykłym nagromadzeniem wierszy i reprodukcji”, lecz posiadały również kręgosłup ideologiczny<sup>32</sup>. Oprócz wierszy oraz sylwetek artystów ukazały się tutaj także manifest Strzezińskiego o unizmie w malarstwie oraz części *Komunikatu* grupy a.r. Ponadto dzięki temu pismu, a przede wszystkim dzięki zaangażowaniu Brzękowskiego, twórczość artystyczna Hansa Arpa stała się w Polsce w ogóle znana. W trzecim, a zarazem ostatnim numerze poświęcono mu szczególną uwagę – artysta zaprojektował do niego okładkę (il. 46). W tym numerze ukazała się również trzecia część teoretycznego manifestu Brzękowskiego *Kilométrage de la Peinture*, będącego opisem aktualnego stanu rozwoju sztuki, gdzie autor przypisuje Arpowi wyjątkową rolę. O ile dwie pierwsze części tekstu opublikowane w poprzednich numerach dotyczyły przede wszystkim poezji, o tyle ostatni fragment poświęcony był sztuce plastycznej. Arp widocznie zachęcił Brzękowskiego, aby tę ostatnią część wydać oddzielnie w formie książkowej. Publikacja ukazała się w różnych językach, także w esperanto. Okładkę do francuskiego wydania powstałego w 1931 roku zaprojektował sam Arp (il. 47)<sup>33</sup>. Brzękowski opisał w swojej książce ewolucję form artystycznych, które sytuował pomiędzy „konstrukcją” a „deformacją”, będące według niego

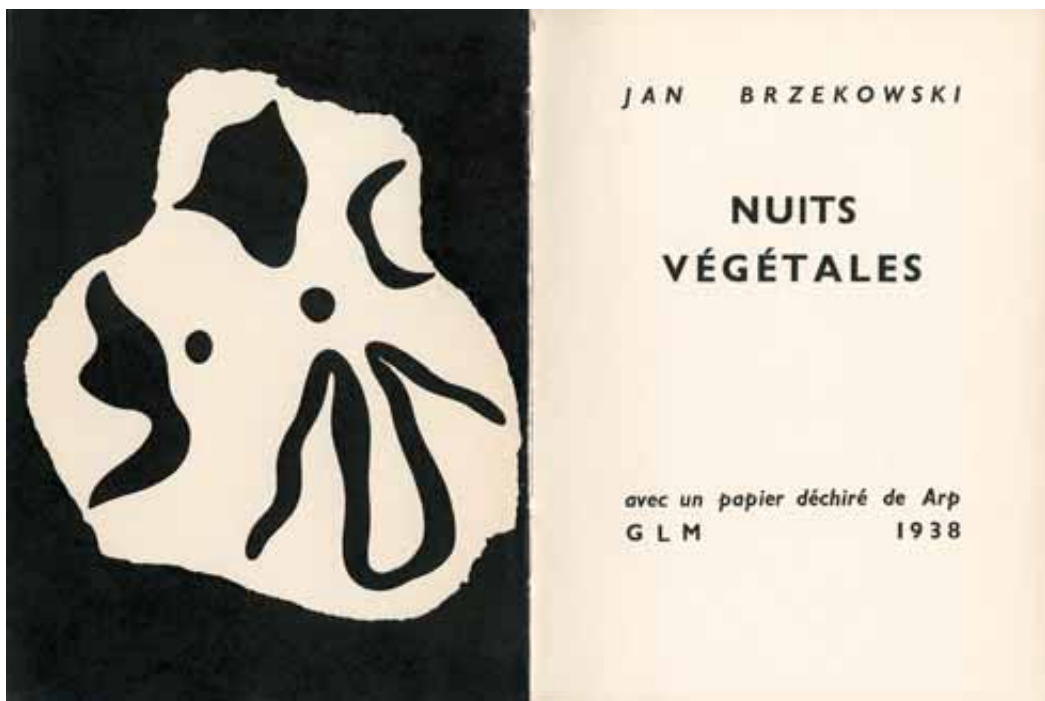


the third and final issue of *L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna*, and his work received special attention in its pages (ill. 46). The third part of Brzękowski's theoretical manifesto *Kilométrage de la Peinture*, which described new developments in painting, also appeared in that issue and ascribed great significance to Arp's work. Whereas Brzękowski primarily addressed poetry in the first two parts of his manifesto that had been published in the previous issues of the journal, he dedicated the third and final section to the visual arts. It seems that Arp encouraged Brzękowski to publish the latter section independently in book form; eventually it appeared in several languages, including Esperanto. Arp himself designed the cover of the French edition, which was published in 1931 (ill. 47).<sup>33</sup>

**49. Jan Brzękowski**

Pri l moderna arto  
covrilo Hans Arp  
literaturo mondo,  
Budapest 1933,  
projekt okładki/  
cover design Hans  
Arp

© Collection Marzona



50. **Jan Brzękowski**  
 Nuits Végétales  
 (avec un papier  
 déchiré de Arp),  
 Paris 1938

© Collection Marzona

w równowadze artystycznej. O ile pod pojęciem „konstrukcji” rozumie przede wszystkim sztukę konkretną, która, jego zdaniem, składa się z form geometrii lub wyobraźni i dzięki temu zyskuje własne, odrębne życie plastyczne, o tyle pod pojęciem „deformacji” rozumie abstrakcję intuicyjną na rzecz nowych wartości plastycznych. Te dwa bieguny, które z jednej strony obejmują puryzm, suprematyzm i neoplastycyzm, z drugiej zaś dotyczą ekspresjonizmu, kubizmu, dadaizmu i surrealizmu, uzupełnione są przez *construction psychique* posługującą się formami anti- i a-geometrycznymi. Do tego kierunku zalicza Arpa, który geometryczny rozkład form i barw, praktykowany w innych kierunkach, uzupełnił o aspekt psychiczny. Ponieważ, jak pisze Brzękowski: „Arp twierdzi, że człowiek składa się wyłącznie z mózgu i pary oczu, stąd konieczność dbałości o wymiar fizyczny”<sup>34</sup>.

Brzękowski describes the development of two artistic directions, “construction” and “déformation,” which for him existed in dialectical equilibrium. On the one hand, his definition of “construction” aligned closely with Concrete Art; he thought it consisted of geometric forms or shapes derived from the imagination that the artist assembled in a way that bestowed them with lives of their own. On the other, “déformation” was a mode of intuitive abstraction that generated new plastic forms. Whereas one of these poles encompassed Purism, Suprematism, and Neoplasticism, the other spanned Expressionism, Cubism, dada, and Surrealism. Nevertheless, he thought both tendencies were characterized by “construction psychique,” which produced anti- and a-geometric forms. According to Brzękowski, Arp was the leading proponent of this



51. Okładka katalogu wystawy/cover of an exhibition catalogue: Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale D'Art Nouveau, Łódź 1932

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 002.656; © VG  
Bild-Kunst, Bonn 2017; fot./photo  
André van Linn

52. Jan Brzękowski, Hans Arp, Collection „a.r.”, Łódź 1936, projekt okładki/cover design: Władysław Strzemiński

Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 002.656; © VG  
Bild-Kunst, Bonn 2017; fot./photo  
André van Linn; © Ewa Sapka  
Pawliczak – właściciel autorskich  
praw majątkowych do dzieł  
Władysława Strzemińskiego  
i Katarzyny Kobro

Brzękowski przyznaje Arpowi zasadniczo niezależną, oddzielną pozycję w obrębie aktualnego malarstwa i rzeźby. Według niego jest on ogniwem łączącym oba kierunki w sferze sztuki bezprzedmiotowej, jak na to wyraźnie wskazuje umieszczenie w *Kilométrage...* reprodukcji dzieł Arpa razem z reprodukcjami prac Henryka Stażewskiego i Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej (il. 53, 54). W swojej monografii z roku 1936, jedynej poświęconej konkretnemu artyście, jaka miała ukazać się w „Bibliotece a.r.”<sup>35</sup>, Brzękowski powtarza swoje twierdzenie o wyjątkowości Arpa w jego wielości:

„Twórczość Arpa nie mieści się w ograniczeniach żadnego kierunku artystycznego obecnej doby. Wyważa drzwi dnia dzisiejszego i rozwiera okno jutra na wiatr od morza. Dlatego Arp nie jest ani dadaistą, ani surrealistą, ani też abstrakcjonistą – będąc zarazem wszystkimi jednocześnie”<sup>36</sup>.

tendency, as he employed the geometric arrangement of forms and colors in order to enhance the materiality of his work. He writes: “Arp asserts that man is only a brain and two eyes and that one must not therefore neglect the physical component.”<sup>34</sup>

Overall, Brzękowski believed that Arp’s *œuvre* occupied a unique position in contemporary painting and sculpture. For him, Arp was the link between the two apparently divergent strains of abstract art, as demonstrated by Brzękowski’s decision to reproduce his work alongside Stażewski’s geometric abstraction and Wanda Chodasiewicz-Grabowska’s organic abstraction in *Kilométrage de la Peinture* (ill. 53, 54). In his 1936 monograph on Arp, the only volume dedicated to a single artist in a.r.’s series<sup>35</sup>, Brzękowski reiterated that Arp was singular in his very plurality:

53. Strony z dziełami Henryka Stażewskiego i Hansa Arpa/pages with works of Henryk Stażewski and Hans Arp, w/in: Jan Brzękowski, *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908-1930, Paris 1931*

Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolands-werth; © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; fot./photo André van Linn

54. Strony z dziełami Hansa Arpa i Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej/pages of works of Hans Arp and Wanda Chodasiewicz-Grabowska, w/in: Jan Brzękowski, *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908-1930, Paris 1931*

Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolands-werth; © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; fot./photo André van Linn

Bo rzeczywiście sztuka Arpa nie daje się sprowadzić ani do żadnego nurtu artystycznego, ani do żadnego nurtu narodowego. I nawet jeśli Arp przez całe życie dystansuje się od ograniczeń kategorii artystycznych, to jednak punkt wyjścia swojej twórczości widzi w dadaizmie. „Dada jest fundamentem wszelkiej sztuki”, pisze w roku 1930 w oficjalnym liście do Brzękowskiego, który poprosił go o wypowiedź dla „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” na temat jego stosunku do surrealizmu i neoplastycyzmu. I dalej:

„dada tkwi u początków wszelkiej sztuki. dada stoi po stronie bezsensowności co nie oznacza nonsensu. dada jest po stronie natury przeciwko sztuce. dada jest bezpośrednie jak natura usiłuje nadać każdej rzeczy jej miejsce najistotniejsze. dada jest *moralne* jak natura. dada stoi po stronie nieskończonego sensu oraz zdefiniowanych środków działania”<sup>37</sup>.

Arp wiązał rozumienie przyrody z własnymi doświadczeniami z okresu dadaizmu, przy czym na pierwszy plan wysuwał bezpośredniość twórczości artystycznej. Przynależność do jakiejś konkretnej grupy nie odgrywała dla niego żadnej roli. Arp w odpowiedzi skierowanej do Brzękowskiego stwierdził wyraźnie, że dla niego celem sztuki jest życie. Sztuka nie ma wyjaśniać życia, lecz je tworzyć. Tak, wystawiał razem z surrealistami, ponieważ ich rewolta w sztuce oraz ich bezpośredni stosunek do życia są takie jak w dadaizmie. Neoplastycyzm jest wprawdzie bezpośredni lub – wedle terminologii Arpa – „konkretny”, za to wyłącznie obrazowy; brak mu odniesienia do innych ludzkich zdolności. A ostatecznie, jak stwierdza Arp, każdy powinien być szczęśliwy na swój sposób, ponieważ:

„człowiek nie jest ani parasolem, ani para-si-do, ani paramount [...] ponieważ składa się z dwóch mięsożernych walców, z których jeden mówi białe, a drugi mówi czarne”<sup>38</sup>.

“Arp’s work does not conform to any category of contemporary art. It breaks down doors so that the window of tomorrow can be opened to let in a breath of fresh air. Thus, Arp is neither Dada nor Surrealist nor «Abstractionist»—he is all of them at once.”<sup>36</sup>

Arp’s work can be categorized neither by artistic movements nor by nationality. And although Arp himself refused to be constrained by any single category, he nevertheless believed his art was rooted in dada. “dada is the basis of all art,” he proclaimed in an open letter to Brzękowski in 1930. The latter had requested a statement from Arp on his relationship to Surrealism and Neoplasticism for the journal *L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna*. Arp continued:

“dada is for the senseless which doesn’t mean nonsense. dada is as senseless as nature. dada is for nature and against art. dada is as immediate as nature and tries to assign each thing its essential place. dada is as «moral» as nature. dada is for unlimited meaning and limited means.”<sup>37</sup>

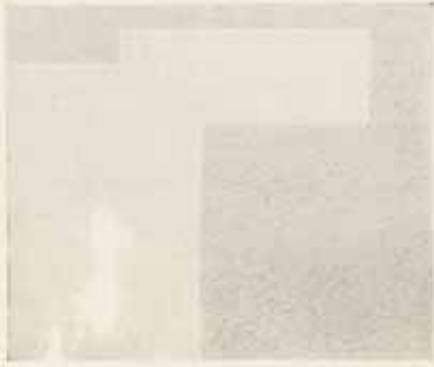
Arp’s understanding of nature stemmed from his dada period, when the immediacy of artistic creation came before all else. Affiliation with any specific group, however, was irrelevant.

In his response to Brzękowski, Arp makes it clear that the goal of art was life. Art should not illuminate life, but rather create it. Indeed, he exhibited with the Surrealists, because like dada, it revolted against art as a representation of life. Similarly, Neoplasticism was immediate, or in Arp’s terminology “concrete,” but was ultimately aesthetic in nature and was therefore disconnected from other human aptitudes. In the end, Arp ascribed to the adage

“to each his own”:

“Ultimately, I think that man [is] neither a parasol nor a para-do-si-do nor a paramount-[film] [...] just because he is made of

CONSTRUCTION



H. STAZEWSKI

CONSTRUCTION GEOMETRIQUE



HANS ARP

CONSTRUCTION GEOMETRIQUE



HANS ARP

CONSTRUCTION GEOMETRIQUE



W. CHODAS-GRABOWSKA



Patrząc zarówno na jego wypowiedzi, jak i na jego prace widać wyraźnie, że Arp czerpał inspirację z różnych źródeł. W surrealizmie cenił to, że nurt ten, wyzwolony od wszelkiej przedmiotowości, stanowi kontynuację dada oraz preferuje wyższość emocji nad rozumem. Jednocześnie podobało mu się w sztuce bezprzedmiotowej, że każde dzieło jest „konkretyzacją” twórczej myśli, nie będąc ani imitacją, ani abstrahowaniem natury. Mimo to ta sztuka jest, jego zdaniem, niekompletna, ponieważ zaniedbuje wyraz zmysłowy. Abstrakcja konstruktywistyczna i organiczna nie są dla niego przeciwieństwami. Są raczej dwiema (uzupełniającymi się) stronami jednej i tej samej rzeczywistości.

Być może właśnie to uniwersalistyczne rozumienie sztuki konkretnej jest tym, co czyni Arpa ogniwem łączącym oraz centralnym punktem odniesienia wśród różnych prądów sztuki bezprzedmiotowej lat 30. XX wieku. Jednocześnie tłumaczy to fascynację, jaką wywołuje ona w polskich artystach awangardowych tego okresu. W a-geometrycznych rzeźbach Arpa, w jego reliefach i pracach na papierze, gdzie w nieustannym ruchu to, co organiczne łączy się z wyrazistością tego, co abstrakcyjno-geometryczne, widzą oni – a przede wszystkim Jan Brzękowski – sedno przyszłego rozwoju sztuk plastycznych.

Tłumaczenie z j. niemieckiego: Maria Baumgartner-Aniśkiewicz

two carnivorous cylinders that one deems white and another black.”<sup>38</sup>

Arp’s writings and works clearly demonstrate that he drew inspiration from the most varied of sources. He appreciated Surrealism because it had abandoned the object, marked a continuation of dada, and heralded emotion over reason. At the same time, Arp admired non-objective art because each work was a “concretion” of creative thought as opposed to an imitation or an abstraction of nature. Yet it remained incomplete, because it abandoned emotion. For Hans Arp, organic and constructive or geometric abstraction were not opposites, but rather two complimentary sides of one reality.

Arp’s universal understanding of concrete art made him a conduit and a benchmark of abstraction in the 1930s, in all its varied forms. His a-geometric sculptures, reliefs and works on paper synthesize the animated quality of organic abstraction with the clarity of geometric abstraction and fascinated avant-garde artists in Poland. Thus, almost two decades before Arp’s widespread international success, Brzękowski and his compatriots recognized the seeds of a new movement in his a-geometric sculptures.

Translation from the German and the French: Sarah McGavran

#### 55. Hans Arp

Konstelacja poruszonych, falistych, kwiatowych form  
| Constellation of Moving, Wavy, Flowery Forms,  
1941

relief, drewno/relief,  
wood, 33x32x2,5 cm  
Stiftung Arp e.V., Berlin/  
Rolandswerth, 003168.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017.  
foto/photo Wolfgang Morell



- 1 J. Brzękowski, *Hans Arp*, Łódź 1936, cyt. za: *Arp 1886–1966: malarz, rzeźbiarz, poeta*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1989, s. 6.
- 2 H. Arp, *Sophie Taeuber*, w: *Unsern täglichen Traum*, Zürich 1955, s. 9–19, 12.
- 3 C. Giedion-Welcker, *Urelement und Gegenwart in der Kunst Hans Arps*, „Werk” 5/1952 (maj), s. 164–172, 166 i 167.
- 4 H. Arp, *Betrachten (1958)*, w: *zweiklang. sophie taeuber-arp. hans arp*, red. Ernst Scheidegger, Zürich 1960, s. 84–104, 84 i 97.
- 5 Na początku swojej pracy artystycznej Arp tworzył również rzeźby z piaskowca. Ogólnie należy stwierdzić, że w latach 30. powstało niewiele rzeźb w brązie lub marmurze. Dopiero po II wojnie światowej oraz wraz ze wzrastającym powodzeniem komercyjnym, artysta odlewał nie tylko nowe, lecz także wcześniejsze rzeźby. Por. A. Hartog, *Prozess und Produktion. Beobachtungen zu den Skulpturen von Hans Arp 1929–2012*, w: *Hans Arp. Skulpturen – Eine Bestandsaufnahme*, red. A. Hartog, Ostfildern 2012, s. 14–41, 26.
- 6 O procesie pracy Arpa por. ibidem, szczególnie s. 26–27.
- 7 H. Arp, *Konkrete Kunst (1944)*, w: *Unsern täglichen Traum*, Zürich 1955, s. 79–83.
- 8 A. Breton, *Der Surrealismus in der Malerei*, Berlin 1967, s. 288.
- 9 A. Hartog, s. 83.
- 10 Por. C. Giedion-Welcker, op. cit., s. 164–172.
- 11 Ibidem, s. 172.
- 12 Brzękowski przybył do Paryża w roku 1928 i należał do stosunkowo dużej grupy polskich artystów i literatów, którzy mieszkali wówczas w Paryżu. Por. *Kilométrage. Jan Brzękowski und seine Künstlerwelten* (red. Polski Instytut w Berlinie i Archiwum Egidio Marzony), Berlin 2011.
- 13 List Hansa Arp do Tristana Tzara z 26 lutego 1921, w: R. Schrott, *Dada 15/25*, Köln 2004, s. 276. Dopiero w roku 1925 Arp otrzymał pozwolenie wyjazdu do Paryża, czego odmawiano mu wcześniej ze względu na jego niemieckie obywatelstwo. Por. R. Suter, *Hans Arp. Das Lob der Unvernunft*, Zürich 2016, s. 96.
- 14 Por. C. Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, Weinheim 1992, s. 135, 168 i następne.
- 15 Dot. Cercle et Carré por. M.-A. Prat, *Cerclé et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne 1984 i *Cerclé et Carré and the International Spirit of Art*, katalog wystawy, Georgia Museum of Art, Athens 2013.
- 16 „Abstraction Création – Art Non Figuratif” 1/1932, s. 1.
- 17 Na przestrzeni lat Abstraction-Création liczyła sobie około 100 członków. Por. dot. historii: G. Fabre, *Einführung*, w: *Abstraction Création 1931–1936*, katalog wystawy, Westfälisches Landesmuseum Münster, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Münster 1978, s. 5–40.
- 18 Przedmowa, w: „Abstraction Création – Art Non Figuratif” 1933, z. 2, s. 1, tłum. red.
- 19 O innych polskich artystach związanych z Cercle et Carré por. F. Lipiński, *The Polish Connection. Cercle et Carré and the Avant-Garde in Poland*, w: Athens 2013, s. 293–306.
- 20 Członkiem grupy był również Julian Przyboś.
- 21 „Communiqué der Gruppe a.r.” 1930, nr 1, s. 1–2, cyt. za: P. Kurc-Maj, *Katarzyna Kobro. Die Baumeisterin*, w: *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, katalog wystawy, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2012, s. 184–193, zwłaszcza s. 190.
- 1 J. Brzękowski: *Hans Arp*, Łódź 1936, p. 4.
- 2 H. Arp: *Signposts*, in: M. Jean (Ed.): *Arp on Arp. Poems, Essays, Memories*, New York 1972, p. 270–273, p. 271.
- 3 C. Giedion-Welcker: *Urelement und Gegenwart in der Kunst Hans Arps*, in: *Werk 5/1952 (May)*, p. 164–172, p. 166 and p. 167.
- 4 H. Arp: *Betrachten (1958)* in: Ernst Scheidegger (Ed.): *zweiklang. sophie taeuber-arp. hans arp*, Zürich 1960, pp. 84–104, p. 84 and p. 97.
- 5 At the beginning of his sculptural career, Arp also developed his compositions in sandstone. Overall, there are very few bronze and marble sculptures from the 1930’s. It was only after World War II, when the artist had his commercial breakthrough and became increasingly successful, that current and previous sculptures were cast. See A. Hartog: *Prozess und Produktion. Beobachtungen zu den Skulpturen von Hans Arp 1929–2012*, in: id. (Ed.): *Hans Arp. Skulpturen – Eine Bestandsaufnahme*, Ostfildern 2012, p. 14–41, p. 26.
- 6 On Arp’s process, see *ibid.*, especially p. 26–27.
- 7 H. Arp, *Concrete Art (1944)*, in: *Arp 1972*, p. 139–140, p. 139.
- 8 A. Breton: *Der Surrealismus in der Malerei*, Berlin 1967, p. 288.
- 9 H. Arp, *Konkrete Kunst (1944)*, in: *Unsern täglichen Traum*, Zürich 1955, p. 79–83, p. 79.
- 10 See C. Giedion-Welcker, op. cit., p. 164–172.
- 11 Ibidem, p. 172.
- 12 Brzękowski went to Paris in 1928, where he was part of a relatively large group of Polish artists and writers who lived in the French capital at that time. For a comprehensive overview of Brzękowski’s life and work, see: *Kilométrage. Jan Brzękowski und seine Künstlerwelten* (Ed. Polnisches Institut Berlin and Marzona Collection), Berlin 2011.
- 13 Letter from Hans Arp to Tristan Tzara, February 26, 1921, in: R. Schrott: *Dada 15/25*, Köln 2004, p. 276. Although he had hoped to leave Switzerland earlier, due to his German citizenship Arp was only given permission to move to Paris in 1925. See R. Suter: *Hans Arp. Das Lob der Unvernunft*, Zürich 2016, p. 96.
- 14 See C. Lichtenstern: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, Weinheim 1992, p. 135 and p. 168.
- 15 For more on Cercle et Carré, see M.-A. Prat, *Cerclé et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne 1984 and *Cerclé et Carré and the International Spirit of Art*, exh. cat., Georgia Museum of Art, Athens 2013.
- 16 *Abstraction Création – Art Non Figuratif 1/1932*, p. 1.
- 17 Over the course of its existence, Abstraction-Création had over 100 members. For an overview of the group’s history, see G. Fabre: *Einführung*, in: *Abstraction Création 1931–1936*, exh. cat. Westfälisches Landesmuseum Münster, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Münster 1978, pp. 5–40.
- 18 Foreword, in: *Abstraction Création – Art Non Figuratif 1933*, vol. 2, p. 1.
- 19 For on the Polish members of Cercle et Carré, see F. Lipiński: *The Polish Connection. Cercle et Carré and the Avant-Garde in Poland*, in: Athens 2013, pp. 293–306.
- 20 Julian Przyboś was also a member of this group.
- 21 *Communiqué der Gruppe a.r.* 1930, no. 1, p. 1–2, qtd from P. Kurc-Maj, *Katarzyna Kobro. Die Baumeisterin*, in: *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, exh. cat. Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2012, pp. 184–193, p. 190.

- 22 O historii oraz pracach należących do kolekcji por. *a.r. Internationale Sammlung Moderner Kunst Muzeum Sztuki Łódź*, katalog wystawy, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck 1989.
- 23 Ten niepomalowany relief w drewnie nie znajduje się już dzisiaj w kolekcji. Zaginął w czasie II wojny światowej.
- 24 Por. J. Brzękowski, *W drugiej osobie. Poezje*. „Biblioteka a.r.”, Łódź 1933. Oprócz tego Arp wykonał w roku 1938 również frontyspis z *papiers déchirés* do *Nuit végétales* Brzękowskiego (Paryż 1938).
- 25 Por. J. Brzękowski, *Garsć wspomień 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, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1971, s. 15, cyt. za P. Kurc-Maj, op. cit., s. 191.
- 26 Por. *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 127.
- 27 *Kompozycja* (1932) Stażewskiego oraz *Struktura (Kompozycja artystyczna)* (1932) Strzemińskiego znajdują się dzisiaj w zbiorach Kröller-Müller Museum w Otterlo, gdzie znalazły się dzięki darowi Marguerite Arp-Hagenbach. Dalsze prace Stażewskiego przekazane zostały już w roku 1966 do muzeum w St. Gallen. *Kompozycja architektoniczna* Strzemińskiego znajduje się dzisiaj w zbiorach Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach in Locarno.
- 28 H. Stażewski, *Über abstrakte Malerei*, w: „Blok” 1924, nr 8–9, Warszawa, cyt. za: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa*, red. R. Stanisławski, C. Brockhaus, t. 3, Bonn 1994, s. 214.
- 29 Por. *konstruktivisten*, katalog wystawy, Kunsthalle Basel, Basel 1937. Pokazano m.in. prace takich artystów jak: Theo van Doesburg, Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian, Willi Baumeister, Kurt Schwitters, Paul Klee, Friedrich Vordemberge-Gildewart, László Moholy-Nagy i Sophie Taeuber-Arp.
- 30 List Jana Tschicholda do Samuela Szczekacza, Bazylea 29 maja 1939. Przedrukowany w: *Samuel Szczekacz 1917–1983*, katalog wystawy, Galerie Berinson, Berlin 2009, s. 34.
- 31 *Dot. plastique* por. m.in. M. Steinkamp, *Im Netzwerk der Moderne. Sophie Taeuber-Arps Engagement für die Zeitschrift «plastique»*, w: *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen*, katalog wystawy, Aargauer Kunsthhaus, Kunsthalle Bielefeld, Zürich 2014, s. 233–239.
- 32 J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, Kraków 1976, s. 17, cyt. za P. Rypson, *Jan Brzękowski und seine Bücher*, w: *Kilométrage...*, s. 23 i następne, tłum. M. Baumgartner-Aniškiewicz.
- 33 J. Brzękowski, *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908–1930*, Paris 1930. Dokładnie o *Kilométrage*, por. M. Lailach, *Kilométrage 1908–1930*, w: *ibidem*, s. 56–69. Wzmianka o tym, że propozycja wyszła od Arpa: por. Rolandseck 1989, s. 15.
- 34 J. Brzękowski 1930, bez strony.
- 35 Książka powstała z okazji planowanej podróży Arpa do Łodzi. Do podróży nie doszło ze względu na różne komplikacje. Rypson wspomina o formalnościach celnych. Por. P. Rypson, op. cit., s. 41 i dalsze.
- 36 J. Brzękowski, *Hans Arp*, s. 3.
- 37 H. Arp, *cher monsieur brzekowski*, w: „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna” 3/1930, s. 104, cyt. za: *Arp 1886–1966: malarz, rzeźbiarz, poeta*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1989, s. 21.
- 38 *Ibidem*.
- 22 On the history of the collection and for information on individual works, see: *a.r. Internationale Sammlung Moderner Kunst Muzeum Sztuki Łódź*, exh. cat., Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck 1989.
- 23 The unpainted wood relief is no longer in the collection, as it has been missing since World War II.
- 24 See J. Brzękowski: *W drugiej osobie. Poezje*. Biblioteka a.r., Łódź 1933. Additionally, Arp contributed one of his *papiers déchirés* to serve as the frontispiece to Jan Brzękowski’s *Nuit végétales* (Paris 1938)
- 25 See J. Brzękowski, *Garsć wspomień o powstaniu łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej i o grupie „a.r.”*, in: R. Stanisławski (Ed.): *Grupa „a.r.”. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, exh. cat., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1971, p. 15, cited after P. Kurc-Maj, op.cit., p. 191.
- 26 See *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, exh. cat., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, p. 127.
- 27 M. Arp-Hagenbach donated Stażewski’s *Composition* (1932) and Strzemiński’s *Structure (Unistic Composition)* (1932) to the Kröller-Müller Museum in Otterlo in 1972. Just a few years before, in 1966, she had given a work by Stażewski to the Kunstmuseum in St. Gallen. Strzemiński’s *Architectonic Composition* is now part of the collection of the Fondazione Marguerite Arp-Hagenbach in Locarno, Switzerland.
- 28 H. Stażewski: *Über abstrakte Malerei*, in: *Blok*, Nr. 8–9, Warschau, November/December 1924, qtd. from: R. Stanisławski, C. Brockhaus (Eds.): *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa*, Bonn 1994, vol. 3 (documents), p. 214.
- 29 See: *konstruktivisten*, exh. cat., Kunsthalle Basel, Basel 1937. Theo van Doesburg, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Willi Baumeister, Kurt Schwitters, Paul Klee, Friedrich Vordemberge-Gildewart, László Moholy-Nagy and Sophie Taeuber-Arp were all represented in the exhibition.
- 30 Letter from Jan Tschichold to Samuel Szczekacz, Basel 29 May 1939, reprinted in: *Samuel Szczekacz 1917–1983*, exh. cat., Galerie Berinson, Berlin 2009, p. 34.
- 31 For *plastique* see M. Steinkamp: *Im Netzwerk der Moderne. Sophie Taeuber-Arps Engagement für die Zeitschrift „plastique”*, in: *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen*, exh. cat., Aargauer Kunsthhaus, Kunsthalle Bielefeld, Zürich 2014, pp. 233–239.
- 32 J. Brzękowski: *Wyobraźnia wyzwolona*, Kraków 1976, p. 17, qtd. from P. Rypson: *Jan Brzękowski und seine Bücher*, in: Berlin 2011, p. 23–24.
- 33 J. Brzękowski: *Kilométrage de la peinture contemporaine 1908–1930*, Paris 1930. For a comprehensive analysis of *Kilométrage*, see: M. Lailach: *Kilométrage 1908–1930*, in: Berlin 2011, p. 56–69. The suggestion that it was Arp’s idea to publish part of the essay as a book is made in Rolandseck 1989, p. 15.
- 34 J. Brzękowski 1930, n. p.
- 35 The book came about on the occasion for Arp’s planned journey to Łódź, which he was never able to undertake for various reasons. Rypson suggest that customs formalities were to blame. See P. Rypson, op. cit., p. 41–42.
- 36 J. Brzękowski 1936, op. cit., p. 3.
- 37 H. Arp: *cher monsieur brzekowski*, in: *L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna* 3/1930, p. 104.
- 38 *Ibidem*.